

Recepción aragonesa de la tipología del palacio barroco

GONZALO M. BORRÁS GUALIS

En los últimos años se ha realizado en Aragón un esfuerzo sin precedentes, de carácter colectivo, para renovar el panorama histórico-artístico del siglo XVII¹, aunque las novedades de la investigación se incorporen con lentitud al panorama general de la historia del arte español, lentitud que en ocasiones resulta desesperante cuando se trata de ámbitos geográficos

¹ En el año 1978 quedó constituido el primer equipo de siete investigadores que iniciaron la exhumación sistemática y exhaustiva de las noticias artísticas procedentes de los protocolos notariales de Zaragoza para el período comprendido entre 1676 y 1696. Estaba formado por José Antonio Almería García, Julia Arroyo Párraga, María Pilar Díez Novales, María de Guadalupe Ferrández Sancho, Wifredo Rincón García, Alfredo Romero Santamaría y Rosa María Tovar Gracia, correspondiendo a cada uno tres años de documentación notarial. Los trabajos resultantes fueron leídos como tesis de licenciatura de los interesados entre septiembre de 1979 y septiembre de 1980. Con posterioridad se elaboró un estudio de conjunto de todo el período, que ha sido el que ha iniciado la colección que dará a la luz todos estos trabajos. Se trata de la obra de JOSÉ ANTONIO ALMERÍA y otros: *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*. Colección «Arte en Aragón en el siglo XVII, n.º 1». Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1983.

El segundo equipo de investigación quedó integrado por Ana Isabel Bruñén Ibáñez, María José Cabria Orrantía, María Luisa Calvo Comín, Pedro María Guembe Elizalde, Ana María Santos Aramburo, María Begoña Senac Rubio y Javier Villar Pérez, estudiando el período comprendido entre 1655 y 1675, defendiéndose las respectivas tesis de licenciatura personales en la convocatoria de septiembre de 1982. El estudio de conjunto para su edición ha sido preparado por Ana Isabel Bruñén, María Luisa Calvo y Begoña Senac y ya está dispuesto para la imprenta.

El tercer equipo de investigación quedó integrado por María Inmaculada Gil Asenjo, Ana Gil Mendizábal, María Carmen Grandos Blasco, Guillermina Jodra Arilla, Nuria Latorre Gracia, Lourdes Moneva Ramírez y María Mar Rodríguez Beltrán, estudiando el período comprendido entre 1634 y 1654, habiéndose defendido las respectivas tesis de licenciatura personales en septiembre de 1984. Se trabaja intensamente en la preparación del estudio de conjunto. De los resultados de estas últimas tesis se da referencia resumida en esta misma revista.

Todos estos trabajos han sido realizados a sugerencia y bajo la dirección del que suscribe, con el único objetivo de proporcionar unos fundamentos sólidos para la investigación artística de este período del arte aragonés, uno de los peor estudiados hasta el momento de realizar este generoso esfuerzo colectivo. Un cuarto equipo está dispuesto para presentar la nueva serie de tesis de licenciatura.

cos periféricos². Esta situación se agrava todavía más debido a la creciente hipertrofia de especialización, no sólo en el campo de la investigación, sino incluso en el de la docencia, que atomiza en exceso el trabajo universitario. Por ello resultan útiles los estados de la cuestión sobre cualquier tema, aspecto éste al que he dedicado personalmente no poca atención para el caso del arte aragonés³.

Justamente en esta constante renovación de los estudios, en que confluyen esfuerzos muy diversos y heterogéneos, conviene siempre mantener actualizado el panorama general, presentar visiones de conjunto renovadas, tarea que resulta obligada en la docencia de la asignatura «Arte aragonés», de la que soy responsable en la Universidad de Zaragoza. En dicha asignatura, que tiene como uno de sus objetivos el de la iniciación a la investigación, las exposiciones del profesor lógicamente se centran en la consideración crítica de las nuevas aportaciones para, a partir de ello, establecer las perspectivas de investigación futura.

En este contexto docente se mantiene una transmisión oral de novedades y conocimientos que conviene divulgar por escrito. Y a este fin pretendo servir el presente artículo, al que seguirán otros en el futuro⁴, que no constituyen temas de estricta investigación personal, sino renovaciones conseguidas gracias al trabajo de muchos, que ya han sido expuestas y contrastadas en el aula, y que parece oportuno que vean la letra impresa.

Dentro de esta renovación, aludida al comienzo, de los estudios sobre el arte del siglo XVII en Aragón, se aborda ahora el tema de la recepción

² En este supuesto se sitúa la investigación sobre arte aragonés, cuyos avances a duras penas llegan alguna vez a plasmarse en las historias del arte. Con el propósito de divulgar y dar a conocer la investigación artística aragonesa el Departamento de Historia del Arte, dando cumplimiento a un antiguo desvelo del catedrático D. Francisco Abbad Ríos, que fue Director del mismo hasta su fallecimiento en el año 1972, editó con motivo del IV Congreso Nacional de Historia del Arte, celebrado en Zaragoza del 4 al 8 de diciembre de 1982 una *Bibliografía de Arte Aragonés*. Universidad de Zaragoza, 1982. A este mismo propósito responde la edición de la presente revista.

³ Cfr. GONZALO M. BORRAS GUALIS y SANTIAGO SEBASTIAN LOPEZ, *Historia del Arte en Aragón y El método iconográfico-iconológico en la Historia del Arte en Aragón*, en «I Jornadas sobre el estado actual de los Estudios sobre Aragón. Teruel, 18-20 dic. 1978». Actas, Zaragoza, 1979, pp. 1009-1042. MARIA ISABEL ALVARO ZAMORA y MANUEL GARCIA GUATAS, *La vivienda rural aragonesa*, en «Actas III Jornadas estudios sobre Aragón (Tarazona, 1980)», Zaragoza, 1981, pp. 541-565. GONZALO M. BORRAS GUALIS, *Arte y ciudad en Aragón*, en «Actas IV Jornadas estudios sobre Aragón (Alcañiz, 1981)», Zaragoza, 1982, pp. 521-539. GONZALO M. BORRAS GUALIS, *Arte*, en «Gran Enciclopedia Aragonesa. Apéndice», Zaragoza, Unali, 1983, pp. 85-87. GONZALO M. BORRAS GUALIS, *Estudios sobre arte de Calatayud y su comarca*, en «I Coloquio de Estudios Bilbilitanos», Calatayud, 1982. GONZALO M. BORRAS GUALIS, *Catálogos e Inventarios Artísticos de Aragón. Estado actual y propuesta de acción coordinada*. Discurso de ingreso como consejero de número en la Institución Fernando el Católico, pronunciado el 14 de enero de 1983. Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1984.

⁴ Es mi intención ofrecer una síntesis sobre arte aragonés que ponga al día la ya afortunadamente obsoleta con la que colaboré en la obra colectiva *Los aragoneses*. Madrid, ed. Istmo, 1977. Véase «Las artes plásticas», pp. 375-451. Este artículo y otros en esta línea no pretender ser más que anticipos de esta deseable obra de conjunto.

de la tipología del palacio barroco, por tratarse de un tema habitualmente menos hollado como es el de la arquitectura civil⁵. Se utiliza el término de tipología arquitectónica en un sentido amplio, con el propósito de englobar e integrar en este único concepto el estudio de las formas, funciones y significados de la arquitectura.

Aquí se trata de establecer en qué momento se produce el cambio tipológico del palacio, con el abandono de la tipología tradicional renacentista y la subsiguiente recepción o introducción de la nueva tipología barroca. Se considera aquí que el cambio tipológico del palacio constituye un indicador importante del cambio de estilo y por lo tanto del cambio de mentalidad que se materializa en un estilo artístico. Este cambio en la tipología palacial, junto con otros cambios tipológicos a los que también se aludirá, contribuyen a una mayor precisión cronológica del comienzo del período barroco en Aragón.

Comencemos por adelantar que la tipología del palacio barroco, al igual que sucediera con la del palacio renacentista, llega importada de Italia⁶. Siempre se ha subrayado historiográficamente la estrecha vinculación entre Aragón e Italia desde el punto de vista de las influencias artísticas. No es ahora el momento de desarrollar tema tan vasto y sugerente. Pero ciñéndonos estrictamente al momento histórico que nos ocupa, además de la tipología del palacio debe subrayarse la recepción aragonesa de otras tipologías arquitectónicas importadas de Italia.

Entre ellas destaca, en primer lugar, la profusa difusión del baldaquino, directamente derivado del prototipo de San Pedro del Vaticano por Gianlorenzo Bernini (1624-1633). Este tema que había llamado la atención de FRANCISCO ABBAD, ha sido desarrollado recientemente por BELEN BOLOQUI LARRAYA⁷, quien ha situado la recepción del baldaquino hacia el

⁵ Para el período barroco aragonés, además de lo mencionado en la nota 1, ha sido básica la sección que se le ha dedicado en el «Tercer Coloquio de Arte Aragonés», celebrado en Huesca durante los días 19 a 21 de diciembre de 1983, cuyas actas edita la Diputación Provincial de Huesca, pudiendo encontrarse completa referencia en las páginas de Información de esta revista. Allí se echó de menos el desarrollo de los estudios sobre arquitectura civil proponiendo dicho tema para el «Cuarto Coloquio de Arte Aragonés», que se celebrará en septiembre de 1985 en el valle de Benasque (Huesca). Sobre arquitectura civil aragonesa se están realizando dos tesis doctorales, la de Carmen Gómez Urdáñez sobre los palacios del siglo XVI y la de Concepción Lomba Serrano sobre las casas consistoriales del mismo siglo. Esta última ya realizó su tesis de licenciatura bajo mi dirección sobre *Arquitectura civil en Borja. Siglos XVI y XVII*. Borja, Centro de Estudios Borjanos, 1982.

⁶ Este tema de la influencia italiana en el palacio renacentista aragonés es desarrollado por Carmen Gómez Urdáñez en su tesis doctoral. Algunos anticipos de esta autora pueden verse en la voz *Palacios*, «Gran Enciclopedia Aragonesa», tomo IX, Zaragoza, Unali, 1981, pp. 2537-2540; y asimismo, *Zaragoza renacentista*, en «Guía histórico-artística de Zaragoza». Zaragoza, Ayuntamiento, 1982, pp. 195-219.

⁷ Cfr. BELEN BOLOQUI LARRAYA, *En torno al baldaquino de la iglesia de San Felipe y Santiago de Zaragoza, 1721-1752*, en «S.A.A.», XXIX-XXX (1979), pp. 141-166. De la misma autora la voz *Baldaquino*, en «Gran Enciclopedia Aragonesa», tomo II, Zaragoza, Unali, 1980, pp. 368-369. Véase por último su obra monumental *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*. 2 vols. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

..., fecha aproximada para el de la capilla de San Pedro Arbués en San Salvador de Zaragoza, seguido del baldaquino de la iglesia de Daroca, inaugurado en 1682. Gracias a los estudios antes mencionados se puede precisar que el baldaquino de Daroca fue contratado el 25 de septiembre de 1670 por el deán de la colegial Juan Crisóstomo Iñiguez - Lleyo con los maestros Martín de Abaría, cantero, y Jaime de Ayet y Francisco Franco, ensambladores. Diferentes albaranes, correspondientes a 1671, 1674 y 1675, confirman que la obra se estaba ejecutando en esas fechas.

Esta fecha de 1670, momento clave de la recepción tipológica del baldaquino barroco en Aragón, puede considerarse mucho más significativa e importante desde el punto de vista estilístico que la fecha de recepción de la columna salomónica en el retablo que ha sido definido por BELEN BOLOQUI como prechurrigueresco. Vicente González Hernández dio a conocer el documento de 16 de marzo de 1637 por el que los ejecutores testamentarios de Francisco Liñán contratan con Ramón Senz, escultor, y Bernardo Conil, ensamblador, el retablo de la capilla de Santa Elena, actualmente llamada del Carmen, en la Seo de San Salvador de Zaragoza. Esta fecha de 1637 constituye hasta el momento la más precoz en la recepción de la columna salomónica en los retablos aragoneses hasta que no se documente otra de mayor antigüedad⁹. Pero salvo la introducción de la columna salomónica pocos son los cambios que se introducen entonces en la composición del retablo, cuya disposición general seguirá siendo la romanista del período anterior¹⁰.

Por ello hay que enfatizar el interés del contrato del baldaquino darocano en 1670, así como la presencia en el mismo del maestro cantero Martín de Abaría, responsable de la labra de las columnas salomónicas en piedra negra de Calatorao. Justamente este maestro cantero, Martín de Abaría, contrata el 13 de octubre de 1667 la obra del coro de San Miguel

⁸ Sobre este baldaquino de la colegial de Santa María de los Corporales de Daroca, JOSE ANTONIO ALMERIA y otros, *Las artes... op. cit.*, pp. 208-209, ya recogieron la cita de PONZ sobre la atribución a Francisco Franco y su realización en 1682, además de aportar la noticia de que Pedro Franco, escultor, hijo de Francisco Franco, cobraba el 2 de mayo de 1687 cien libras. Las noticias que ahora utilizamos corresponden a las aportaciones documentales realizadas por el equipo de Ana Isabel Bruñén. Véase la nota 1.

⁹ VICENTE GONZALEZ HERNANDEZ lleva años dedicado a exhumar por su cuenta abundante documentación artística sobre el siglo XVII en Aragón procedente del Archivo de Protocolos Notariales. Interesa ahora destacar la importancia de este dato sobre la introducción de la columna salomónica en la capilla de Santa Elena de la Seo. Véase su artículo *Adiciones al estudio del arte aragonés del siglo XVII*, en «S.A.A.», XXIX-XXX (1979), pp. 111-140. En este trabajo publica el contrato en su transcripción íntegra, del que conviene retener por su interés descriptivo el texto que alude a las columnas «que serán salomónicas revestidas de avaxo arriba con talla, la qual con follajes, pájaros, animales y cosas semejantes adornen con gracia y primor el maçizo liso dellos».

¹⁰ Cfr. BELEN BOLOQUI LARRAYA, *Escultura zaragozana... op. cit.*, en especial el epígrafe 8 del tomo I, pp. 115-126 dedicadas a la evolución tipológica del retablo barroco en Aragón.

de los Navarros de Zaragoza, obra para la que según se dice en el contrato ya tenía realizadas «cuatro columnas, que el dicho Martín de Abaría tiene acabadas de labrar en su cassa, a modo de salomónicas, con dos mobimientos cada columna en sus vueltas, de diez y ocho palmos de altas»¹¹. Resulta sumamente interesante el hecho de que en las trazas para el coro, que se insertan juntamente con las capitulaciones, las columnas que van diseñadas no sean salomónicas sino lisas de orden toscano, por lo que se produce un cambio de plan en el momento del contrato; por otro lado está la curiosa circunstancia de que el cantero tenía ya labradas en su casa las cuatro columnas, una de ellas partida, que son justamente las necesarias para un baldaquino. ¿Habría preparado Martín de Abaría estas columnas salomónicas para algún baldaquino de cuya ejecución se hubiese desistido? Sabemos que en 1667 se inicia en el condado de Cataluña la postulación para la fábrica del baldaquino de la colegial de Daroca, de modo que en esas fechas ya se pensaba en él. Por otro lado el baldaquino de la capilla de San Pedro Arbués en la Seo de San Salvador de Zaragoza se ha relacionado con las renovaciones de la mencionada capilla con motivo de la canonización del santo titular, que Alejandro VII elevó a los altares el 17 de abril de 1664. Así pues, entre 1665, fecha probable del baldaquino de San Pedro Arbués en la Seo, 1667, fecha en la que Martín de Abaría ya tiene labradas en su casa cuatro columnas salomónicas en mármol negro de Calatorao, solamente a falta de «asperionar y lustrar como es costumbre», y, por último, 1670, fecha en que Martín de Abaría contrata el baldaquino de la colegial de Daroca debe situarse la recepción del baldaquino barroco en Aragón. Creo que entre 1665 y 1670 debe fijarse la recepción del baldaquino berninesco en Aragón, relacionada doblemente con la Roma vaticana, no sólo por el prototipo formal del baldaquino de Bernini, sino por su recepción para exaltar la canonización pontificia de un santo local como San Pedro Arbués.

Si he insistido en precisar cronológicamente la recepción del baldaquino barroco en Aragón, situándola en 1665-1670, recogiendo simplemente los datos ya conocidos, ello se debe a la coincidencia, que no debe entenderse como casual, de esta introducción tipológica con la otra que aquí vamos a considerar del palacio barroco.

En efecto, la tipología del palacio barroco se introduce en Aragón en las casas de Francisco Sanz de Cortes, marqués de Villaverde y conde de Morata y de Atarés, en la localidad de Morata de Jalón. El contrato para la ejecución se realiza el 21 de octubre de 1671 con el maestro de obras

¹¹ Cfr. VICENTE GONZALEZ HERNANDEZ, *La obra del maestro cantero Martín de Abaría en el coro de la iglesia parroquial de San Miguel de los Navarros, de Zaragoza. Joseph Sesma y Jaime de Ayet hicieron y trabajaron el órgano (siglo XVII)*, en «S.A.A.», XXXII (1980), pp. 19-34. Publica no sólo el contrato sino las trazas, donde se advierte que en éstas no iban previstas las columnas salomónicas a las que se alude claramente en el contrato.

Juan de Marca¹², el mismo maestro que aparece documentado el 22 de marzo de 1675 contratando con el infanzón Miguel Iñiguez la iglesia de Villafranca de Ebro, contrato que se relaciona con el palacio de los marqueses de Villafranca de Ebro¹³, otro de los monumentos singulares en los que puede apreciarse la nueva tipología barroca.

Es justamente sobre estos dos palacios barrocos aragoneses sobre los que se quiere atraer la atención en el presente artículo, ya que en ellos se produce el definitivo abandono de la planta tradicional del palacio renacentista, organizado en torno a un patio interior con galerías, y es sustituida por la nueva planta de palacio barroco, abierto mediante alas laterales tanto en la fachada principal como en la posterior, palacio en el que por un lado entran en juego los valores urbanísticos, al configurar mediante su fachada principal el ambiente urbano de una gran plaza, y por otro las sutiles relaciones con la naturaleza, al desarrollar las alas laterales de la fachada posterior como marco del jardín.

La pervivencia de la tipología tradicional del palacio renacentista

Es interesante constatar que el mismo mecenas, Francisco Sanz de Cortés, adopta para la ampliación de sus casas de Zaragoza en 1659-1661 la tipología característica del palacio renacentista, mientras que solamente una década más tarde para sus casas de Morata de Jalón, en 1671, asume la nueva tipología del palacio barroco, por lo que el cambio tiene lugar en estas fechas concretas, que coinciden cronológicamente con otras novedades tipológicas, como la ya apuntada del baldaquino. Esta década de cambio tipológico coincide además con la ascensión social del comanditario, el infanzón Francisco Sanz de Cortés, que recibe el título de marqués de Villaverde, concedido por el rey Carlos II el 1 de abril de 1670. Esta caracte-

¹² Estos datos sobre el palacio de los condes de Morata de Jalón han sido exhumados por el segundo equipo, encabezado por Ana Isabel Bruñén y otros. Véase nota 1. Aunque ya aludieron a la autoría del palacio por Juan de Marca JOSE ANTONIO ALMERIA y otros en *Las artes... op. cit.*, pp. 65-66, merced a un acto de reconocimiento otorgado por Juan de Marca el 3 de marzo de 1678, fecha en que las obras del palacio ya estaban realizadas con anterioridad. En concreto los datos sobre el palacio de Morata de Jalón corresponden al período estudiado por M.^a Begoña Senac Rubio.

¹³ Estas noticias corresponden al período estudiado por Javier Villar Pérez. Debo a la generosidad intelectual de Francisco Javier Cañada Sauras la corroboración de que el infanzón Miguel Iñiguez recibe en 1703 el título de marqués de Villafranca de Ebro otorgado por el nuevo monarca Felipe V. Cañada tiene documentado a través de los *Libros de Reales Provisiones*, del Archivo de la Audiencia de Zaragoza, a Miguel Iñiguez, infanzón, señor temporal de Villafranca, domiciliado en Zaragoza, el 4 de septiembre de 1685, y de nuevo, esta vez mencionado como Juan Miguel Iñiguez, el 10 de junio de 1691. Parece, pues, fuera de duda que el Juan Miguel de Iñiguez y Eraso, que recibe en 1703 el título de marqués de Villafranca, es el mismo Miguel Iñiguez que veintiocho años antes, en 1675, contrata la iglesia del actual palacio de Villafranca de Ebro, del que se trata en este artículo.

rística de que la nueva tipología es asumida por la nobleza nueva aragonesa queda corroborada con el caso ya mencionado de los marqueses de Villafranca de Ebro, cuyo título otorgado por Felipe V data de 1703.

El palacio que Francisco Sanz de Cortés, infanzón, futuro marqués de Villaverde y conde de Atarés y de Morata, manda edificar entre 1659 y 1661, como ampliación de sus casas, con fachada principal a la plaza de San Felipe en Zaragoza, frente a la Torre Nueva, coincide exactamente con el actualmente conocido como palacio del conde de Argillo en Zaragoza, que ha sido restaurado por el arquitecto Angel Peropadre Muniesa, a quien corresponden los planos y alzados que acompañan a este artículo, y que se destina en el futuro a Museo Municipal dedicado al escultor Pablo Gargallo¹⁴.

Los datos sobre este palacio han sido exhumados documentalmente por ANA ISABEL BRUNEN IBANEZ y en parte dados ya a conocer por JAVIER VILLAR PEREZ¹⁵. Aunque en este momento nos interesa más la constatación documental de la cronología de este palacio que el resto de las noticias sobre autoría, conviene recordar que la obra de cantería del mismo fue contratada el 26 de agosto de 1659 con los canteros Domingo de Espés mayor y menor, Juan Sancho y Martín de Abaría, sobreentendiéndose en el documento que las obras se hallaban bajo la dirección del maestro Juan de Mondragón en aquel momento. Por esta razón sorprende que, meses más tarde, el 7 de marzo de 1660, Francisco Sanz de Cortés contrate la realización de las obras del palacio con el maestro Felipe Busiñac y Borbón, donde se especifica que deben quedar terminadas en septiembre del año 1661; tal vez este cambio en la dirección de las obras se deba a la influencia de los Espés, canteros que se hallaban relacionados con Felipe Busiñac y Borbón. En cualquier caso no parece que el cambio de maestro haya podido influir en la tipología del palacio, que ya estaba decidido desde 1659 en su disposición esencial. Debe tenerse en cuenta que la obra constituía una ampliación de las casas del infanzón y que la parte objeto de la ampliación, el actual palacio de Argillo, constituye básicamente la parte representativa de un palacio, ya que las habitaciones quedarían en la

¹⁴ Quiero agradecer a mi buen amigo Angel Peropadre Muniesa la autorización para reproducir aquí los planos, alzados y secciones correspondientes al palacio de Argillo de Zaragoza, así como toda la información proporcionada sobre los criterios seguidos en las obras de restauración de dicho palacio, sobre cuyo análisis e interpretación hemos intercambiado opiniones en una reposada visita al mismo durante la etapa de restauración. Estos planos ya fueron reproducidos en la *Guía histórico-artística de Zaragoza*, editada en 1982 por el Excmo. Ayuntamiento de la ciudad, y cuyo epígrafe sobre el palacio de Argillo se debe a Carmen Gómez Urdáñez, ya mencionado en la nota 6.

¹⁵ En efecto, la tesis de licenciatura de Ana Isabel Bruñén Ibáñez abarcaba el trienio de 1658-1660, al que corresponden todas las noticias referentes a este palacio de Argillo. No obstante, fue Javier Villar Pérez quien las dio a conocer en un artículo titulado *El llamado palacio de Argillo, 1660-1982*, publicado en la revista trimestral «ROLDE», enero-marzo de 1983, n.º 18, pp. 4-5. En este artículo, Villar omite la noticia del contrato con Felipe Busiñac y Borbón.

zona antigua. Cabe añadir que el 23 de mayo de 1660 Francisco Sanz de Cortés obtiene autorización de la cofradía de Santa Catalina de la iglesia de San Felipe para adosar la fachada principal del palacio a las dependencias de la misma, y que el 27 de mayo del mismo año compraba a Francisco Izuel de la localidad de Villanúa toda la madera necesaria para la obra.

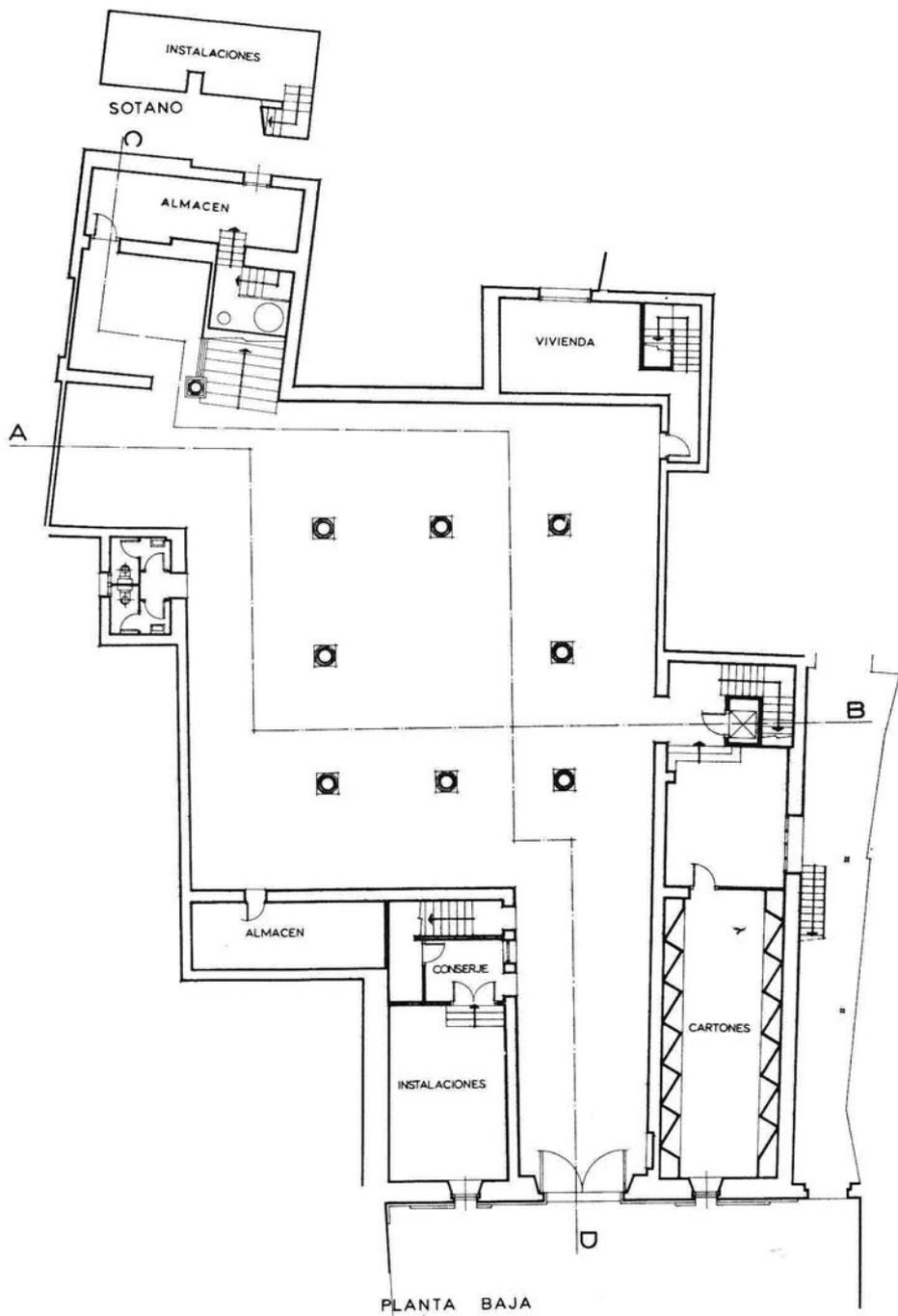
Como todos los palacios del renacimiento, éste de Argillo consta básicamente de un patio central, cuadrado en apariencia aunque de planta rectangular, con dos plantas, con galerías arquitrabadas en la parte baja sobre ocho columnas, cuatro en los ángulos y otras tantas en el centro de cada lado, y arquerías de medio punto en las galerías altas, con cinco arcos por cada lado. El orden utilizado es el toscano y las columnas de las galerías de la planta baja van anilladas al modo tradicional aragonés¹⁶. Prácticamente el palacio sólo dispone del espacio ocupado por el patio y las galerías, salvo en la parte anterior, la de la fachada a la plaza, donde se sitúa el gran salón de la planta noble, y en la parte posterior, en la que se aloja la escalera claustral, cuya caja va cubierta con cúpula sobre pechinas.

La fachada tiene rasgos compositivos acordes con lo avanzado de su cronología dentro del siglo XVII, tales como los balcones laterales de la planta noble, así como la amplitud de los vanos en esta planta, y el efecto óptico de estiramiento espacial de una fachada angosta, producido por la galería de arquillos doblados, de muy escasa luz para multiplicar su número y de este modo crear el efecto óptico de mayor anchura. Asimismo el enorme rafe o alero de madera tallada, muy volado, y decorado con los característicos motivos seiscentistas de «castañetas». Pero salvo estos rasgos el resto de la disposición sigue la tradición del palacio aragonés del quinientos.

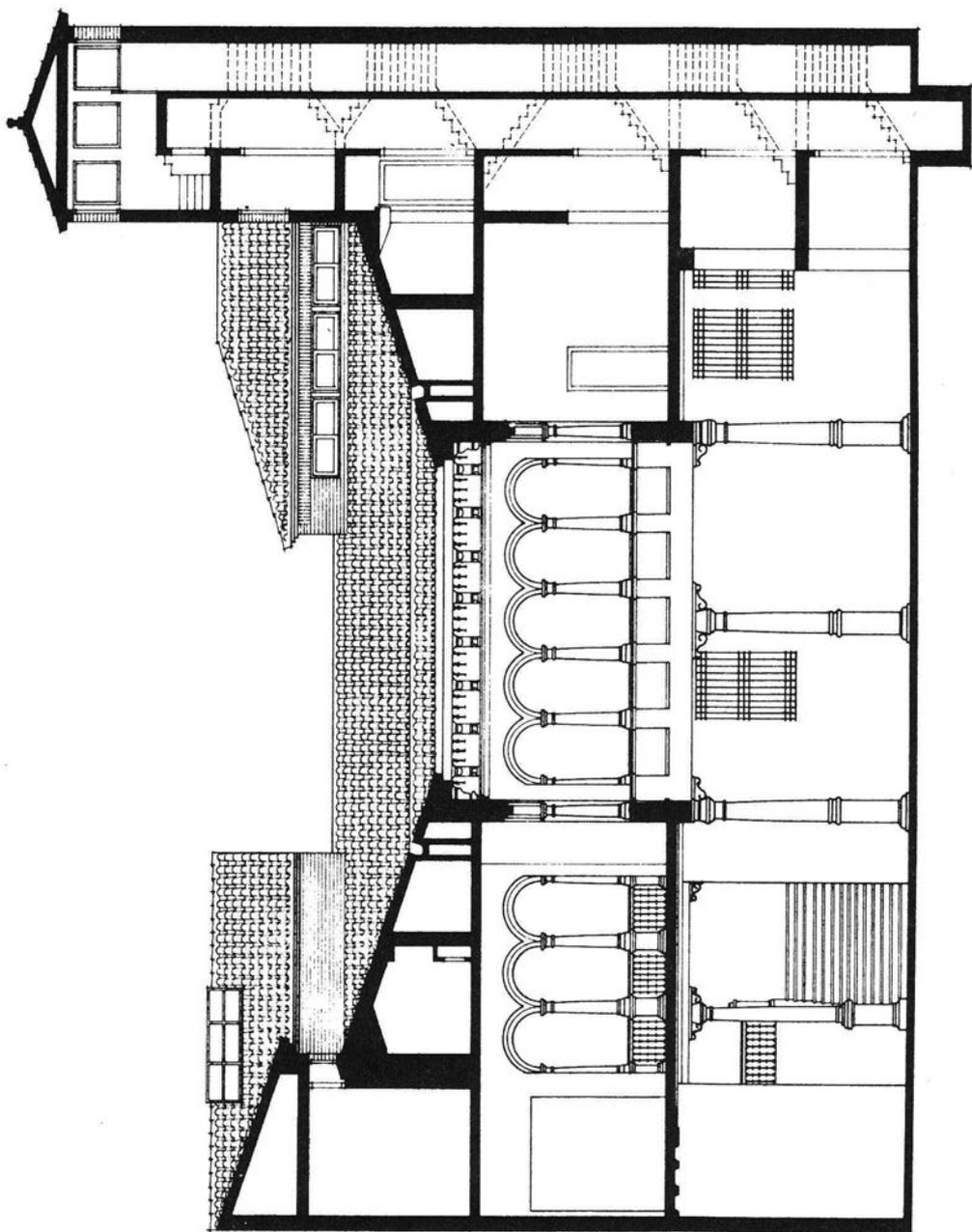
En suma, salvo elementos de carácter ornamental, como en el caso ya comentado del poderoso alero de la fachada o el del coronamiento del patio interior, o los frisos en yeso tallado tanto de la base de la cúpula en la caja de escaleras, como el friso que corona el gran salón de la planta noble¹⁷ (en este último caso de los yesos con decoración de roleos de acantos

¹⁶ La basa y el capitel de las columnas, así como el anillo, en las galerías bajas del patio, están realizados en piedra negra de Calatorao, mientras que los fustes se hallan tallados en alabastro de Epila. De esta manera el fuste de las columnas queda dividido por el anillo en dos secciones, lo que facilita obtener de un solo bloque cada una de las dos partes del fuste. Así pues, aquí el anillo, además de la función estética, cumple otra práctica, ya que resultaría muy difícil obtener fustes monolíticos de alabastro de tal altura. Debo esta observación a Angel Peropadre.

¹⁷ El salón de la planta noble se dispone paralelo a la fachada principal, ocupando todo su frente; según me advierte Angel Peropadre, en un primer momento este salón tenía menor profundidad y menor altura que la actual. Debido a un replanteo casi coetáneo se elevó su techo, lo que inutilizó la galería de arquillos, que quedó cegada, y se amplió en profundidad, lo que provocó la carga del nuevo muro del salón sobre las jácenas de madera de la galería inferior. Estas obras no serían muy distantes de la fecha de construcción debido a la unidad ornamental ya comentada.

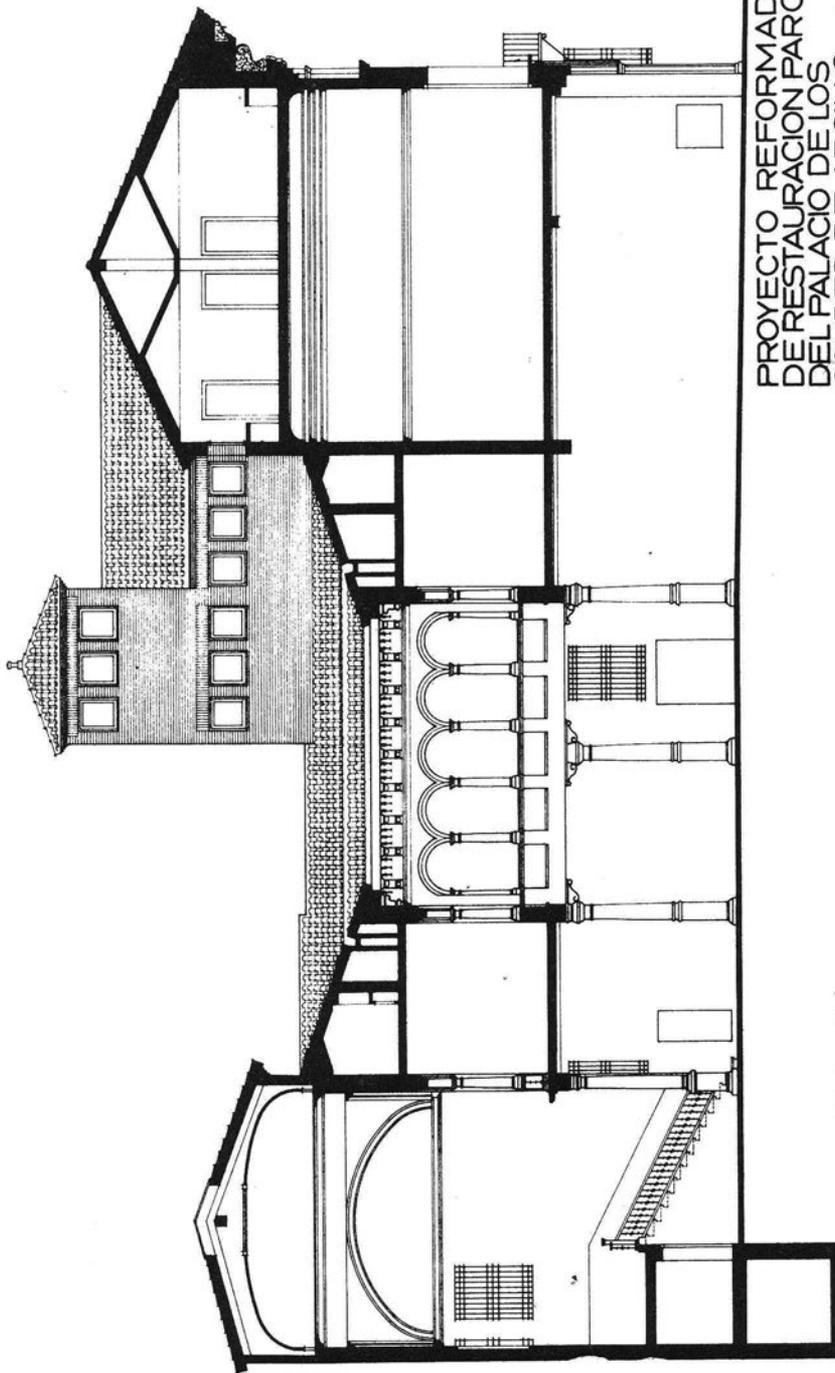


1. La pervivencia renacentista. Palácio del conde de Argillo en Zaragoza. Planta baja reformada, según Angel Peropadre Muniesa (1984).



SECCION A-B

2. Palacio del conde de Argillo en Zaragoza. Sección A-B reformada, según Angel Peropadre Muniesa (1984).



SECCION C-D

PROYECTO REFORMADO
DE RESTAURACION PARCIAL
DEL PALACIO DE LOS
CONDES DE ARGILLO
EN ZARAGOZA.

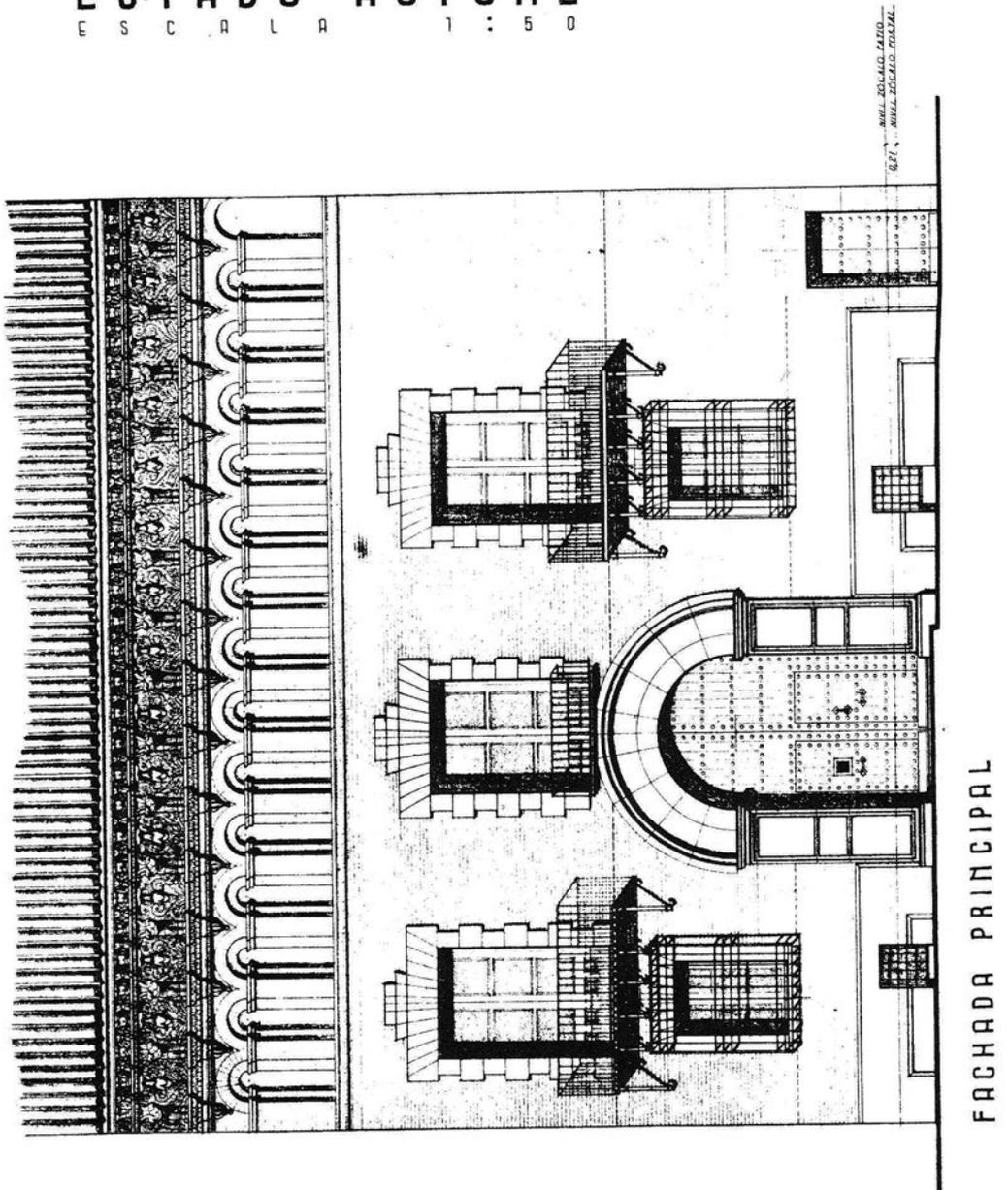
SECCIONES A-B Y C-D
ZARAGOZA, OCTUBRE, 1984
EL DOCTOR EN ARQUITECTURA
Angel Peropadre Muniesa

ESCALA 1:100

Angel Peropadre

3. Palacio del conde de Argillo en Zaragoza. Sección C-D reformada, según Angel Peropadre Muniesa (1984).

ESTADO ACTUAL
E S C A L A 1 : 5 0



4. Palacio del conde de Argillo en Zaragoza.-Fachada principal según Beltrán (1953).

con inclusión de uvas y otros elementos tomados del vocabulario de la época), la disposición general en planta y alzado, con el predominio de la tipología de patio central con galerías, responde a la pervivencia de la tradición renacentista del palacio aragonés.

El interrogante que se plantea, al darse la feliz coincidencia de un mismo comanditario en ambos palacios, el de Argillo de Zaragoza, que representa la pervivencia de la tradición, y el de Morata de Jalón, que incorpora la nueva tipología barroca, que se comentará enseguida, es el de la responsabilidad del cambio, o mejor, el de la iniciativa del cambio. ¿Sería el propio marqués de Villaverde, recién elevado a su nueva dignidad nobiliaria, quien decide utilizar el nuevo lenguaje palacial barroco en sus casas de Morata de Jalón, abandonando la tipología tradicional del palacio de Zaragoza donde habría estado acondicionado y constreñido por el propio solar urbano disponible dentro del casco viejo de la ciudad romana? ¿O, más bien, se debe a la fascinante presencia del maestro de obras Juan de Marca¹⁸ la autoría de la nueva tipología palacial, encontrándonos ante una de las figuras más relevantes de la arquitectura barroca aragonesa y española? Los indicios apoyan con mayor firmeza la hipótesis del maestro Juan de Marca.

Caracterización de la nueva tipología barroca del palacio aragonés

En el palacio de Morata de Jalón (Zaragoza)¹⁹ encontramos las principales características de la nueva tipología del palacio barroco aragonés, algunas de las cuales se repiten, en parte debido a la presencia del mismo maestro de obras, en el palacio de Villafranca de Ebro (Zaragoza)²⁰.

Aunque la glosa de tales características no pretende establecer una jerarquía de valores estéticos, sin embargo es ineludible referirse en primer lugar a la preocupación urbanística del diseño²¹. Puede parecer un tópico

¹⁸ La importancia de este maestro de obras ya fue señalada en el libro de JOSE ANTONIO ALMERIA y otros, *Las artes... op. cit.*, pp. 163, en particular.

¹⁹ El plano del palacio de Morata de Jalón ha sido levantado por el arquitecto Angel Peropadre Muniesa para la incoación del expediente de declaración monumental. Agradezco aquí de nuevo, como en el caso anterior, la cortesía recibida.

²⁰ El plano del palacio de Villafranca de Ebro es del arquitecto Miguel Angel Navarro Pérez, y corresponde a las restauraciones llevadas a cabo en el año 1939. Este plano me ha sido facilitado, junto con las fotografías, por los nietos del arquitecto, los hermanos Miguel Angel y Pedro Joaquín Navarro Trallero, en cuyo archivo se custodian los originales. Les agradezco vivamente esta colaboración.

Estas obras fueron continuación de las realizadas por el arquitecto Jaime Moneva y de Oro, quien fallecía en accidente el 6 de enero de 1933, según conmemora una placa colocada en la fachada.

²¹ Los croquis urbanos de Morata de Jalón y de Villafranca de Ebro han sido preparados por José Luis Pano Gracia, becario de Investigación del Departamento de Historia del Arte, sobre los planos proporcionados por el arquitecto Manuel Sancho Rocamora, de los servicios provinciales de urbanismo de la Diputación General de Aragón. Quiero agradecer vivamente a ambos la colaboración prestada.

el aludir a los valores urbanísticos del edificio barroco, pero en el caso de los palacios aragoneses mencionados no sólo están pensados, por su carácter de planta abierta, hacia el exterior, con la subsiguiente configuración del espacio externo, sino que con la construcción del palacio se ordena el conjunto urbanístico. Y hay en ello una clara intencionalidad que utiliza incluso elementos preexistentes.

De esta manera la fachada principal del palacio va a prolongarse en dos alas anteriores, a izquierda y derecha de la misma, configurando una espaciosa plaza, que se convierte en el centro urbano. Esta plaza rectangular, uno de cuyos lados mayores es la fachada principal del palacio, queda bordeada en el otro lado por la calle principal. Básicamente Morata de Jalón es una larga calle-camino, junto a la cual se abre la gran plaza creada por el conjunto palacial. Esto mismo sucede en Villafranca de Ebro.

En esta larga calle en cuesta de Morata de Jalón el visitante llega hasta el conjunto palacial no en dirección longitudinal al mismo, es decir, no en un eje perpendicular, sino en dirección transversal, por lo que para acentuar la presencia de la plaza y del conjunto palacial en esta perspectiva se utilizan las agudas verticales formadas por las dos torres que anteceden a las alas que flanquean lateralmente la plaza, la torre de la iglesia, a nuestra izquierda, y la de la lonja, a nuestra derecha. De esta manera estas verticales anticipan en esta trayectoria transversal la presencia del conjunto palacial, que de otro modo no se advertiría hasta llegar al mismo, sin que por ello se disminuya la emoción de apertura espacial al alcanzar la plaza. Puede comprenderse que al tratarse de pequeños núcleos de población lo descrito es suficiente para conferir personalidad y configurar fuertemente el urbanismo del lugar.

Esta plaza rectangular no queda totalmente cerrada en los tres lados circundados por las construcciones palaciales, sino que en uno de sus ángulos deja paso a una calle de eje transversal a la mayor. Esto sucede así en Villafranca de Ebro, y en Morata recibe además un tratamiento urbanístico más complejo, en un intento de dar mayor unidad urbanística al conjunto, ya que esta calle arranca de un arco cubierto, sobre el que el palacio se comunica con el ala de la lonja.

Por lo demás estas dos alas anteriores del palacio tienen en el caso de Morata de Jalón una virtualidad que no se da en Villafranca de Ebro. Aunque el ala a nuestra izquierda está prácticamente constituida por la iglesia, que ya existía cuando se contrata el palacio en 1671, sin embargo se integra coherentemente en el conjunto palacial. Ello se debe a que el maestro Juan de Marca da un tratamiento unitario a las tres fachadas de esta plaza, tratamiento que se consigue en gran medida mediante el orden gigante de pilastras toscanas que recorre el entresuelo y la planta noble, pero sobre todo mediante el poderoso rafe o alero, que corona todo el conjunto, por lo que estas alas anteriores quedan plásticamente integradas en la composición global de la fachada del palacio. De esta manera queda

conformada la fachada palacial con dos alas laterales que avanzan flanqueando la plaza.

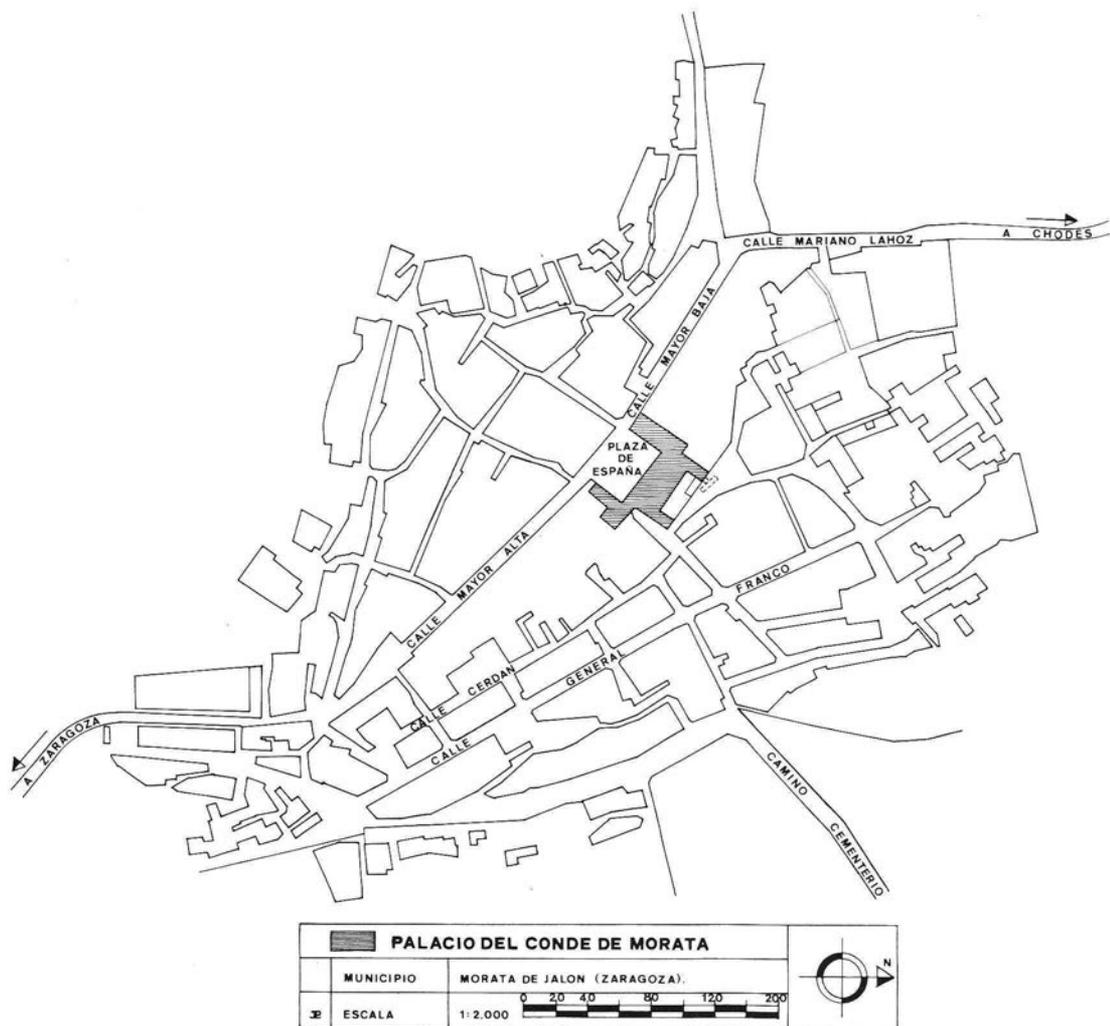
Este elemento no está plásticamente resuelto de una forma tan rotunda en el caso de Villafranca de Ebro, aunque desde el punto de vista urbanístico la solución sea la misma. En efecto, en el caso de Villafranca el ala a nuestra izquierda está constituida por una construcción palacial añadida, destinada a caballerizas y graneros, con la que la fachada anterior del palacio se dispone en ángulo, para generar la plaza, mientras que el ala de nuestra derecha se consigue ópticamente con la alineación de las casas de la época, que flanquean la mencionada calle que abre por este lado.

Evidentemente estos hallazgos urbanísticos son intencionados, y en el caso de Morata de Jalón evidenciados por el énfasis plástico del rafe o alero, al que se aludirá más adelante.

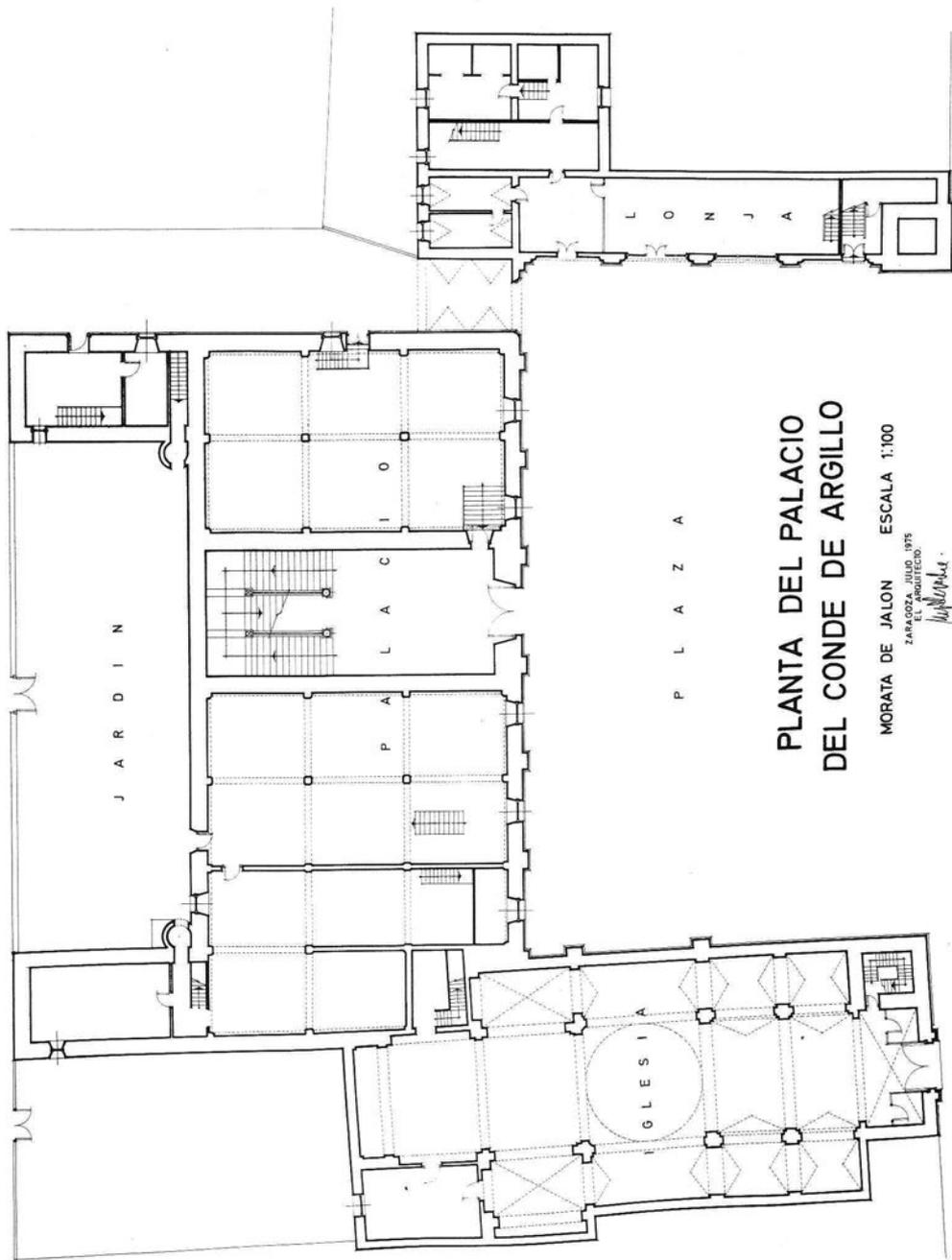
Quiero finalmente subrayar que los valores urbanísticos comentados no constituían en absoluto un objetivo secundario o accesorio sino primordial, de manera que de ningún modo puede considerarse como resultado estético casual. Esta intención patente y manifiesta de ordenar urbanísticamente los lugares de señorío alcanza su mayor énfasis en el diseño del lugar de Chodes, muy próximo a Morata de Jalón, y correspondiente a dicho señorío, cuyo urbanismo se ordena en torno a una plaza central ochavada, con arcos de acceso en tres de sus lados y la iglesia en el cuarto, creación urbanística aragonesa en la que de nuevo intervienen Francisco Sanz de Cortés, marqués de Villaverde y conde de Morata y de Atarés, como señor del lugar, y Juan de Marca, como maestro, esta vez ayudado por el tapiador, vecino de Morata, Julián de Yarza, precursor de una gran dinastía de arquitectos aragoneses. El lugar de Chodes se realiza a partir del 28 de mayo de 1676, en las fechas que se están glosando en este artículo, aunque erróneamente se haya datado en el siglo XVIII, por suponerlo más próximo al período ilustrado²².

Valorada, pues, la función urbanística, y *hastā* enfatizada, de esta nueva tipología de palacio barroco aragonés, la característica siguiente debe referirse a los cambios sustanciales en la planta del palacio, cambios que van a configurar esta nueva tipología. Por un lado desaparece el patio interior con galerías como elemento ordenador del diseño, por lo que la planta cerrada del renacimiento deja paso a la nueva planta abierta de la época barroca. Ya se ha visto la composición de la fachada anterior con sus dos alas laterales. Más definidas todavía se hallan las dos alas de la fachada posterior, que en su prolongación esta vez no crean la plaza públi-

²² Fue Julia Arroyo Párraga a quien correspondió en sus tesis de Licenciatura la exhumación documental de los datos sobre el urbanismo de Chodes, tema trascendental teniendo en cuenta que Francisco Abbad Ríos había puesto en circulación en su Catálogo monumental de la provincia de Zaragoza la cronología dieciochesca de este conjunto urbano. El tema fue expuesto en el estudio introductorio ya citado de JOSE ANTONIO ALMERIA y otros, *Las artes... op. cit.*, especialmente en las páginas 46, 52-54 y 163.



5. La recepción barroca. Morata de Jalón (Zaragoza). Plano urbano. Croquis de José Luis Pano Gracia.

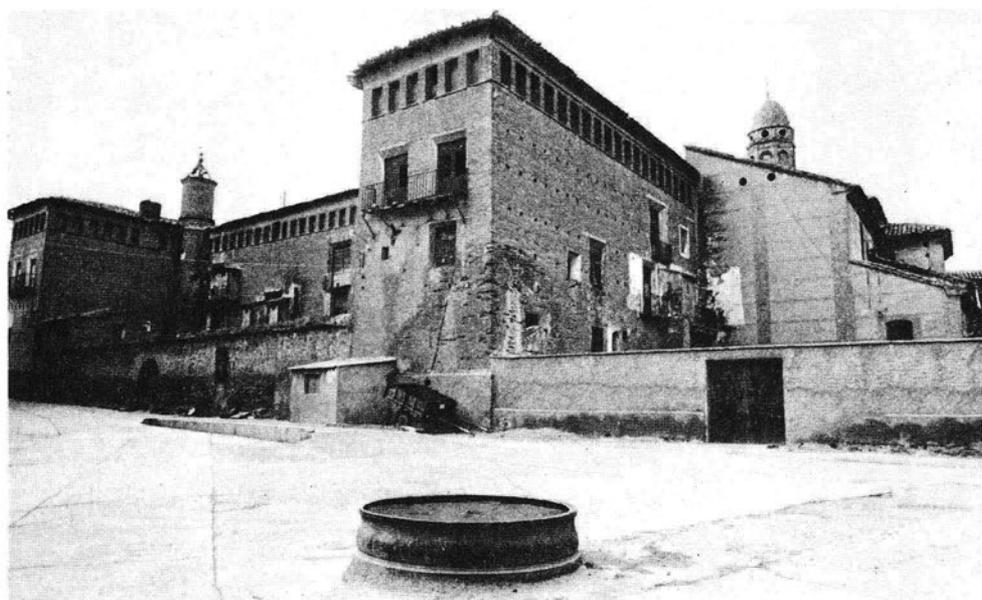


**PLANTA DEL PALACIO
DEL CONDE DE ARGILLO**

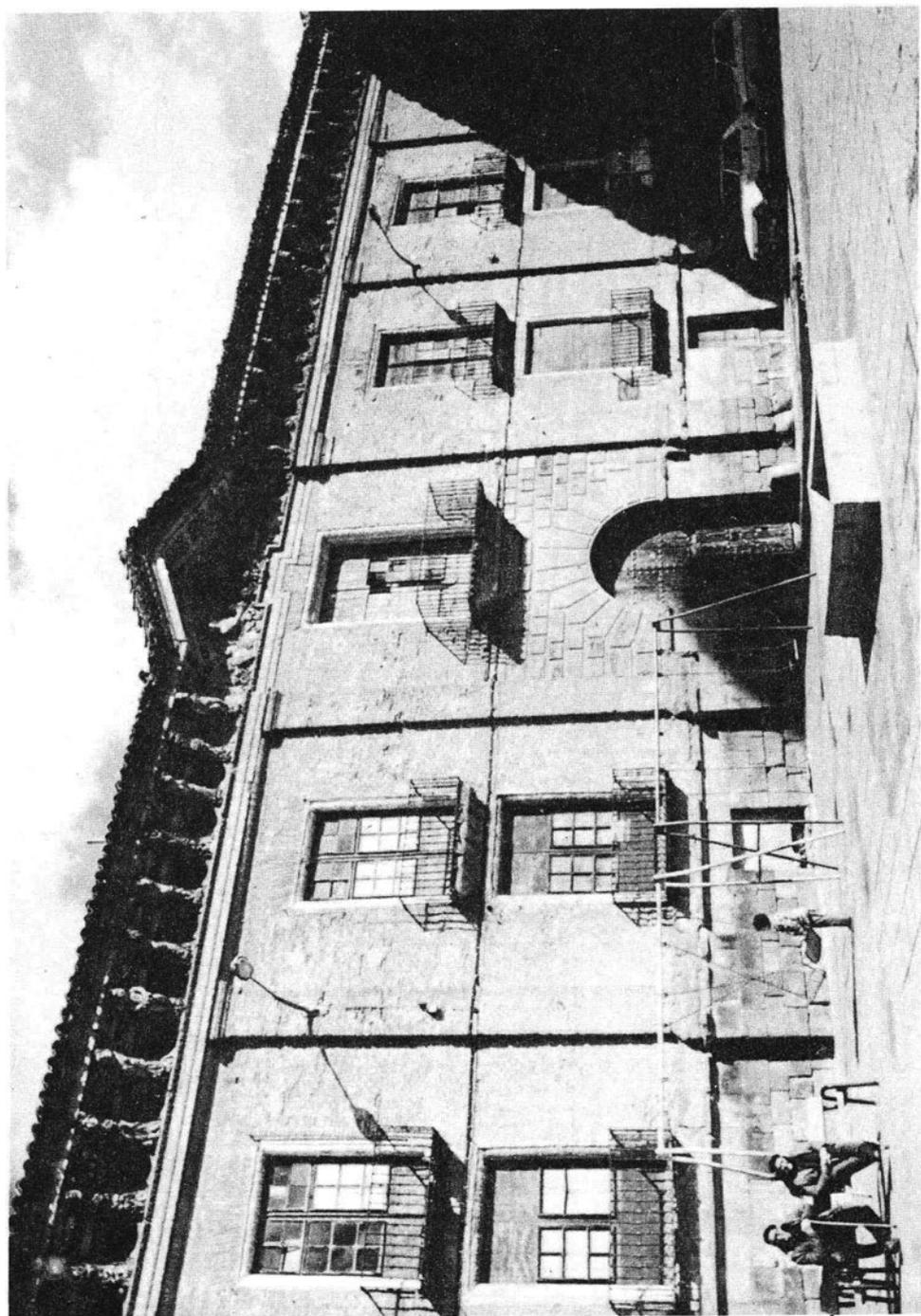
MORATA DE JALÓN ESCALA 1:100

ZARAGOZA JUNIO 1975
EL ARQUITECTO
ANGEL PEROPADRE MUNIESA

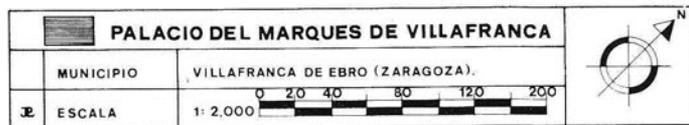
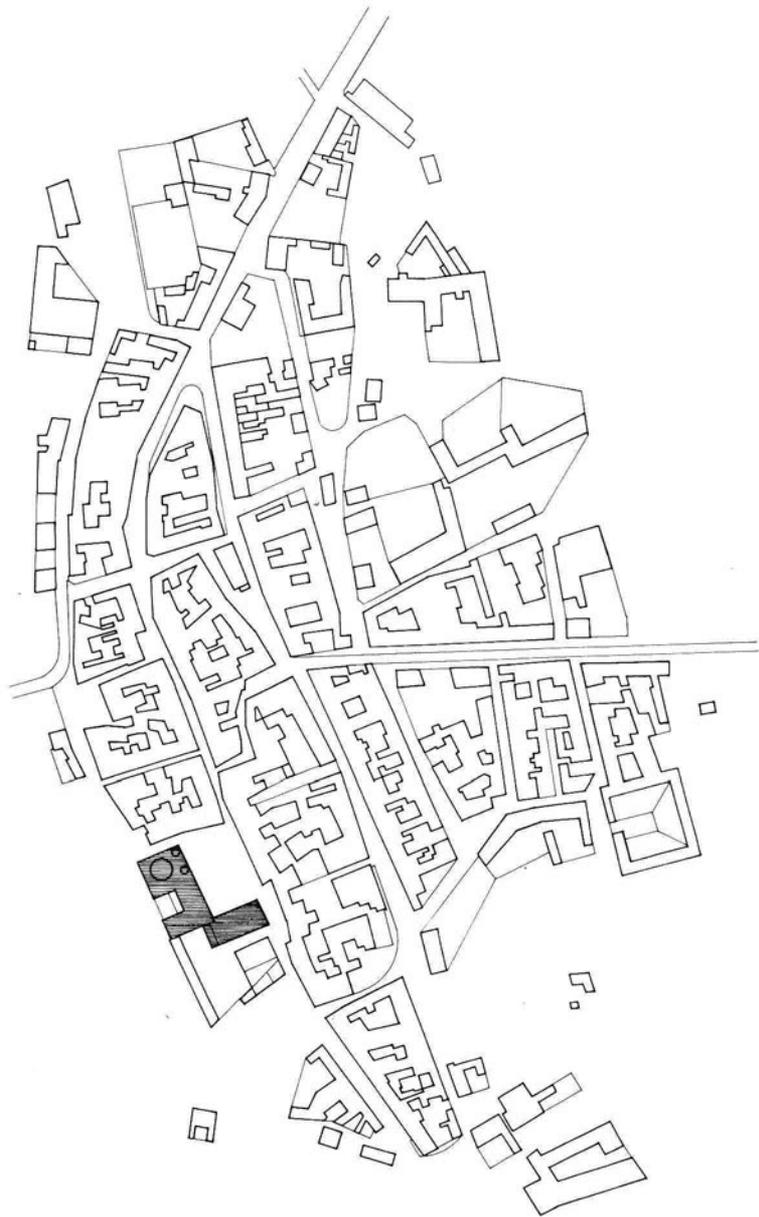
6. Palacio de Morata de Jalón (Zaragoza). Planta según Angel Peropadre Muniesa (1975).



7 y 8. Palacio de Mora de Jalón (Zaragoza). Fachadas anterior y posterior. Fotografías del Archivo de los Servicios Provinciales de Cultura de la D.G.A.



9. Palacio de Morata de Jalón. Fachada anterior. (Foto Jarke)



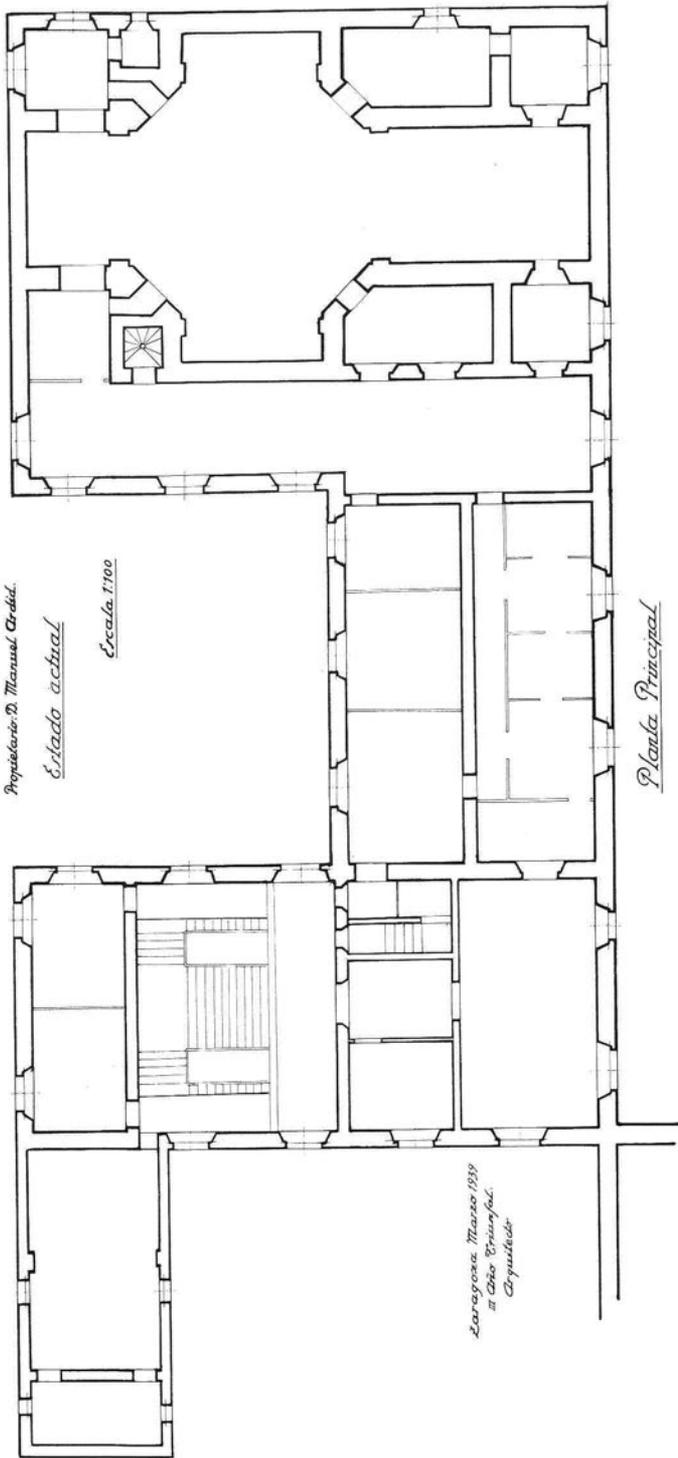
10. Villafranca de Ebro (Zaragoza). Plano urbano. Croquis de José Luis Pano Gracia.

PALACIO DE VILLAFRANCA DE EBRO

Proyectado D. Manuel Gudiá.

Estado actual

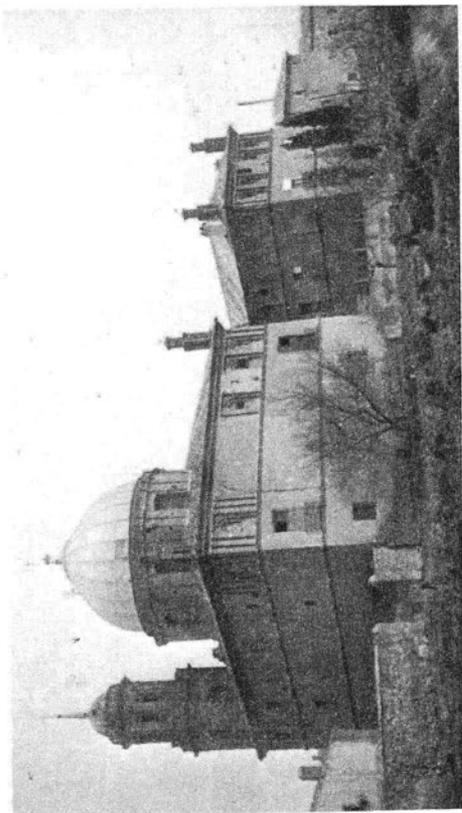
Escala 1:100



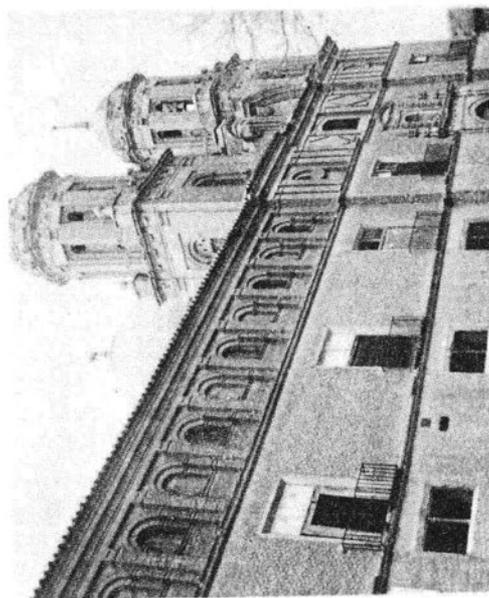
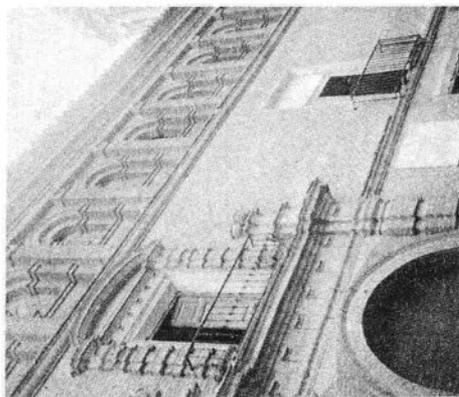
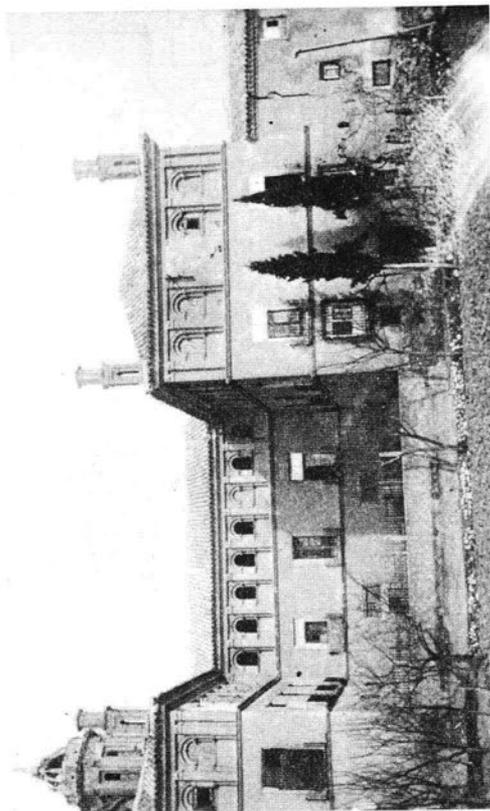
*Zaragoza, Marzo 1939
al Obis Brunyola,
Cayulide.*

Planta Principal

11. Palacio de Villafranca de Ebro (Zaragoza). Plano según Miguel Angel Navarro Pérez (1939).



12 a 15. Palacio de Villafranca de Ebro (Zaragoza). Fotografías de 1939. Archivo Arq. Navarro Trallero.



ca sino que enmarcan el jardín íntimo y privado, que todavía en el caso de Villafranca de Ebro encuentra su prolongación en la propia naturaleza.

Toda esta parte posterior del palacio se halla extraordinariamente valorada y tratada arquitectónicamente como si se hubiese producido una inversión jerárquica. En efecto, en el caso de Morata de Jalón no sólo las dos alas terminan en su planta noble en un doble vano con balcón corrido, en cada lado, sino que el salón principal no se dispone en la fachada anterior sino en esta posterior que da al jardín, lo que contribuye, sin duda, a la diversificación de valores.

Otro cambio importante en la planta que afecta tanto a Morata de Jalón como a Villafranca de Ebro es la sustitución de la escalera de tipo claustral, de tres tramos, por la escalera de tipo imperial, que en este caso, al carecer de patio interior abierto, va precedida de un gran zaguán.

Especialmente notable es la solución de la caja de escaleras del palacio de Morata de Jalón. Al fondo del zaguán, tres arcos de medio punto sobre columnas de orden toscano distribuyen la anchura en tres tramos iguales; de los dos arcos laterales arrancan los dos tramos de escalera que ascienden hacia el rellano, donde se reúnen para en un giro de 180° convertirse en un único tramo que asciende hasta el segundo rellano o descanso. Por otro lado, del arco central del zaguán desciende un tramo hacia los sótanos y el jardín. Además el primer rellano, a cuya altura, a izquierda y derecha, se accede a las habitaciones del entresuelo destinadas a los servicios del palacio, abre en el frente a un balcón que da a la fachada posterior, y desde el cual se podía descender originalmente hasta el jardín por dos tramos de escaleras, uno a cada lado. El segundo rellano, donde termina la escalera, recibe igual tratamiento que el ya descrito en el arranque, a base de tres arcos de medio punto sobre columnas de orden toscano, de los que el central recibe el tramo de escalera y los laterales van dotados de antepecho. Desde este segundo rellano se accede a las habitaciones de la planta noble.

Además de este eje principal de escaleras, en el palacio de Morata de Jalón existen dos escaleras de caracol, alojadas en los ángulos de la fachada posterior al jardín, con las cajas cilíndricas trasdosadas. Sirven para una comunicación rápida y descentralizada entre las diferentes plantas: sótanos, que es la planta a nivel de jardín, entresuelos, planta noble y desvanes.

Así pues, el palacio barroco se caracteriza por su planta abierta, con alas anteriores y posteriores frente a la planta cerrada del palacio renacentista. Por otro lado el abandono del patio interior de columnas, con galerías y con su caja de escaleras claustral y su sustitución por la gran caja de escaleras imperial determinan la nueva fórmula para organizar los ámbitos de habitación.

Junto a estas características de composición espacial que, sumadas a los valores urbanísticos ya comentados, constituyen lo esencial de la nueva tipología hay que añadir otros cambios en los elementos puramente forma-

les, que como sucede siempre con el mundo de las formas son los más aparentes.

En el caso del palacio de Morata de Jalón destacan los elementos formales utilizados en la composición unitaria de la fachada principal de la plaza. En efecto, todo el alzado de esta fachada está tratado unitariamente; hay un gran basamento de piedra sillar, material adecuado para la parte baja más expuesta al deterioro y la erosión, siendo todo el resto de ladrillo, aparejado a tizón. En esta zona del basamento resaltan ligeramente los podios sobre los que cargan las pilastras de orden toscano, orden que calificamos de «gigante» al ocupar dos plantas, la de entresuelo dedicada a los servicios y la planta noble o principal del palacio, diferenciada esta última porque además va dotada de balcones. En la zona del basamento se hallan los vanos de iluminación de los sótanos, apreciándose un desnivel en declive hacia la parte posterior del palacio donde se encuentra el jardín. Culmina la unidad de la fachada con el magnífico entablamento-galería-rafe, que constituye el elemento formal más notable del palacio, y que sin lugar a dudas debe reputarse como una creación de Juan de Marca, ya que en el contrato se indica que será como el de las casas que tiene el maestro de obras en Zaragoza.

Desde el punto de vista de la composición general de la fachada cumple la función de entablamento que corona el orden gigante de pilastras toscanas, dotado de arquitrabe, de singular friso con un orden especial ya visto en el patio del palacio de Argillo en Zaragoza, en el que los atlantes o cariátides separan espacios que aquí van huecos, y de cornisa. Funcionalmente se trata de una galería abierta, que aquí en este caso no es de arcos sino de óculos, que ocupan el lugar correspondiente a las metopas, ya aludido, y que sirven para airear toda la planta superior de desvanes bajo el tejado. Y por último su situación y tratamiento plástico le hace asumir el papel de rafe o alero, de gran tradición en la arquitectura aragonesa, aquí sumamente hipertrofiado, y además resuelto con un material que no es el habitual, ya que se trata de yeso tallado en lugar de madera. Es tal vez lo más destacable esta unidad aparentemente tan sencilla en la que se han integrado las diferentes funciones de entablamento-galería-rafe.

En esta fachada se destaca un eje central de simetría a base de una portada, en la que se enfatiza la utilización de la piedra sillar, utilizando el paramento almohadillado en el arco de medio punto, eje central que culmina en el tratamiento especial del alero en piñón. Lo curioso es que aunque este eje de simetría es el centro del palacio desde el punto de vista urbanístico de la fachada, es decir, contemplado desde la plaza, y la puerta abre al zaguán y a la caja de escaleras imperial, sin embargo no se trata del centro real del cuerpo principal del palacio, que queda desplazado más hacia la izquierda como puede apreciarse contemplando el palacio desde la fachada posterior.

Si se ha insistido en estos aspectos formales, ya que aquí solamente se quiere aludir a la recepción de la nueva tipología palacial, y no se trata de

un estudio monográfico de estos palacios, es justamente para insistir y reforzar la idea central de este comentario. O sea, que la tipología barroca de palacio se introduce en Aragón de una manera rotunda y sin titubeos, ya que el lenguaje plástico que encarna esa tipología es nítidamente barroco asimismo.

Otro aspecto importante a tener en cuenta en la arquitectura palacial del período barroco, y que en estas consideraciones generales tampoco podemos omitir, es el de la relación que se establece entre el palacio y la iglesia, que merece siempre una consideración especial en la arquitectura española a partir de la obra de El Escorial. No vamos a entrar aquí en el tema más complejo, felizmente tratado por CHUECA GOITIA, del palacio en relación con el convento²³; baste con señalar que en Aragón la incidencia de la idea de El Escorial está muy clara en el caso de Epila, donde los condes de Aranda emulan en el año 1621 el espíritu de El Escorial, al fundar junto a su palacio un convento de religiosas descalzas de la Inmaculada Concepción, cuya iglesia sirviera de panteón para los condes²⁴. Se trata ahora de detectar una relación bastante más simple: la que se establece entre el palacio y la iglesia del lugar. En esta relación pueden diferenciarse matices muy sugestivos, ya que van desde la iglesia que es una auténtica capilla aristocrática del palacio, a la que tiene acceso la población del lugar de señorío, hasta la iglesia que es más parroquia del lugar que capilla del palacio, aunque no falte la vinculación palatina, y en especial la vinculación física por medio de las tribunas para los nobles, que en ocasiones se abren a la iglesia desde el palacio mismo.

Comenzando por el primer supuesto merece considerarse la iglesia del palacio de Villafranca de Ebro, que está tratada como una dependencia del conjunto palacial, puesto que no sólo se halla integrada en el bloque del palacio, adosada lateralmente al mismo, sino que con las lógicas excepciones de la portada y los volúmenes externos de las dos torres y de la cúpula, la iglesia recibe el mismo tratamiento que el palacio en su disposición en tres plantas, para de este modo romper lo menos posible la unidad del conjunto. Es decir, que la iglesia está diseñada claramente como capilla palacial.

La planta de la iglesia de Villafranca de Ebro puede ser definida como centrada, ya que la cúpula de planta circular domina todo el conjunto. En realidad es una planta de cruz griega inscrita en un cuadrado, a la

²³ Cfr. FERNANDO CHUECA GOITIA, *Casas reales en monasterios y conventos españoles*. Bilbao, Xarait, 1982. Fue el discurso de ingreso de su autor en la Real Academia de la Historia, pronunciado el 13 de noviembre de 1966.

²⁴ Se trata de don Antonio Ximénez de Urrea y doña Luisa de Padilla y Manrique, condes de Aranda, quienes el 28 de septiembre de 1621 fundaron junto a su palacio de Epila, como panteón, el convento de religiosas descalzas de la Inmaculada Concepción, cuya iglesia fue dedicada el 24 de septiembre de 1628 y consagrada el 21 de octubre de 1629. Es el caso más directamente relacionable con la obra y el espíritu escorialense. De ello me ocupé en un artículo titulado *Apuntes sobre la vida y obra del pintor aragonés Juan Galbán (1596-1658)*, en «S.A.A.», XIX-XX-XXI (1974), pp. 47-59.

que se ha añadido un tramo a los pies, con función de atrio en bajo y coro en alto, entre las dos torres de planta cuadrada que flanquean la fachada. Es una versión reducida de la planta de la iglesia de San Lorenzo del Escorial. A ambos lados del tramo de la nave van capillas y a ambos lados del tramo de presbiterio dependencias sobre todas las cuales se disponen las tribunas para uso palatino.

La fábrica de las dos torres flanqueando la fachada, en línea con la del palacio, y la de la cúpula sobre el crucero, en todo lo que sobresale por encima de la línea de tejados fue realizada en una segunda etapa, ya que se aprecian diferencias de materiales y aparejo. Aunque la cúpula ha quedado baja, al carecer de tambor en su realización definitiva, sin embargo, debido al escaso desarrollo de la nave, la cúpula avanza hacia la fachada, entre las dos torres, en una disposición más barroca que la de su precedente escurialense.

Al estar dotada de tribunas, dispuesta en planta central y plenamente integrada en los volúmenes del palacio, esta iglesia de Villafranca de Ebro puede ser considerada como una capilla palatina, abierta a los habitantes del lugar. En otros casos, como puede ser el de Morata de Jalón, la iglesia tiene más carácter de parroquial, aunque dotada de tribunas para el acomodo del señor del lugar. De cualquier forma, en el caso de Villafranca de Ebro los volúmenes exteriores del palacio se hallan plenamente dominados e informados por el perfil religioso de las dos torres y la cúpula, aspecto que indudablemente conforma y configura una imagen del palacio barroco con connotaciones religiosas. También en este sentido, las dos torres sobre las alas delanteras del palacio de Morata de Jalón tienen idéntica connotación.

Esta estrecha relación entre iglesia y palacio en la tipología barroca aragonesa debe ser anotada como característica, aunque ofrezca múltiples variantes y matices.

Conclusiones

En conclusión, en el breve período de tiempo que transcurre entre la edificación del palacio de Argillo en la ciudad de Zaragoza (1659-1661), que puede considerarse como un epígono de la tipología renacentista, y la edificación del palacio condal en Morata de Jalón (1671), se ha producido la recepción aragonesa de la nueva tipología barroca del palacio. Frente a la disposición tradicional renacentista del palacio, organizado en torno al patio heredero del cortile italiano, de volumetría exterior cerrada, la nueva tipología del palacio barroco configura una planta abierta, con alas anteriores y posteriores, condicionando con el diseño palacial tanto el urbanismo del lugar como la enfatización del jardín. De nuevo al lado de ecos italianos algunos elementos autóctonos, como puedan ser la utilización de la escalera imperial o la integración de la volumetría de las torres y la cúpula

en el conjunto palatino, dan una poderosa personalidad a esta tipología arquitectónica.

El gran cúmulo de noticias documentales aportadas en los últimos años por las nuevas generaciones de investigadores en arte aragonés permite iniciar ya estudios interpretativos más globalizadores de la realidad aragonesa del seiscientos. Algunos de los tópicos historiográficos sobre el reinado de Carlos II (1665-1700) deberán ser revisados en lo que a Aragón concierne precisamente a partir de las referencias artísticas.

Desde mis estudios históricos sobre la guerra de Sucesión en Zaragoza²⁵ he mantenido la hipótesis de trabajo de que bastantes hechos artísticos están desmintiendo la tradicional visión historiográfica sobre la postración y decadencia aragonesa de este reinado. Algunas empresas artísticas iniciadas en este momento no deben ser consideradas aisladamente y de modo anecdótico; la colocación de la primera piedra para las nuevas fábricas del Pilar y de la torre de La Seo en Zaragoza, que data de 1681, no constituye un hecho aislado, sino el paradigma de la renovación arquitectónica religiosa llevada a cabo en Aragón durante este reinado de Carlos II²⁶.

A completar el panorama de esplendor artístico durante este reinado de Carlos II quieren contribuir las reflexiones aportadas en este trabajo, sólo posibles a la nueva luz de las noticias documentales exhumadas por las recientes tesis de licenciatura realizadas bajo mi dirección.

Por ello se ha querido llamar la atención sobre la primera década del reinado de Carlos II (1665-1675), época en la que en Aragón tiene lugar la introducción de importantes tipologías barrocas, como la del baldaquino, entre otras. En este contexto hay que considerar la recepción de la tipología barroca del palacio, fenómeno que tiene lugar en un marco rural frente al marco urbano del palacio renacentista, y al que contribuye de manera decisiva el mecenazgo de la nueva nobleza en ascensión, como puede ser el caso analizado de los marqueses de Villaverde y de Villafranca de Ebro. En esta década, sobre la que se ha centrado el presente trabajo únicamente en la consideración de algunos ejemplos de arquitectura civil, se producen suficientes cambios tipológicos y formales para poder hablar de la irrupción artística del estilo barroco. Estilo —el barroco— y época —la del reinado de Carlos II— llenos de tópicos historiográficos que deben desterrarse para sustituirlos por su adecuada justipreciación. Justipreciación que debe tener en cuenta hechos artísticos como el urbanismo del lugar de Chodes (1676), considerado hasta las recientes investigaciones como un logro del período de la Ilustración.

²⁵ Cfr. GONZALO M. BORRAS GUALIS, *La guerra de Sucesión en Zaragoza*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1973.

²⁶ En la voz *barroco*, bajo el epígrafe *arquitectura barroca*, en la «Gran Enciclopedia Aragonesa», vol. II, Zaragoza, Unali, 1980, he desarrollado más extensamente esta cuestión. Dado el enorme interés del tema se están elaborando varias tesis doctorales y de licenciatura sobre la arquitectura aragonesa de este momento.