

# TESIS DE LICENCIATURA

JOSE ANTONIO MARTINEZ PRADES

## *El castillo de Mesones de Isuela*<sup>1</sup>

Febrero de 1983 (Dr. Borrás)

El castillo de Mesones de Isuela constituye una de las construcciones más señeras de la arquitectura militar aragonesa; punto de culminación de una evolución tipológica comenzada ya en Aragón en el siglo XIII en el castillo de Sádaba (que adapta la planta «Felipe Augusto» de fisonomía regular, una verdadera revolución respecto a la tipología románica), una su magistral organización en doble patio de influencia italiana (Lagospesole, s. XIII, y Spoleto, s. XIV) con su estilo gótico, próximo a la línea artística regional y aminorado éste por el carácter militar de la fortaleza.

Esta construcción ha sido estudiada gliptográficamente, habiéndose recopilado y catalogado sus signos lapidarios mediante el empleo de una ficha basada en la acordada en la reunión preparatoria del III Coloquio Internacional de Gliptografía. De entre el material obtenido se observaron 127 signos de canteros distintos, correspondiendo 8 de éstos a las denominadas marcas rectoras, es decir, aquellas que con una alta frecuencia de repetición aparecen distribuidas por toda la construcción, lo que denota la participación de una serie de canteros en todas las partes del edificio, afirmando de este modo su unidad constructiva.

Si examinamos ahora los documentos de Serrano Sanz procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza y referentes a la entrega de dinero por Lope Fernández de Luna para realizar obras en el castillo en 1379, y el nombramiento de Lope Fernández como capitán de la frontera de Calatayud en 1370, y lo complementamos con la referida unidad constructiva que excluye la posibilidad de la referencia en la documentación de Serrano Sanz a la remodelación de un castillo anterior, concluimos en que, con toda probabilidad, la fortaleza fue construida en la década de 1370. Por otro lado, no cabe olvidar sus relaciones estilísticas y a nivel de marcas de

---

<sup>1</sup> Se encuentra publicado en la Colección «Monumentos de Aragón» n.º 9, de la Institución «Fernando el Católico» (C.S.I.C.). Zaragoza, 1983.

cantero con el castillo de Mora de Rubielos (comenzado a partir de 1370) y donde 22 de sus 36 marcas de cantero se corresponden con las de Mesones; y aun con el de Valderrobres, cuya etapa correspondiente a García Fernández de Heredia se comienza en 1390, y donde también 12 de sus 17 signos coinciden con Mesones.

Otro de los puntos que merecen la atención en el estudio de la presente fortaleza se sitúa en la techumbre mudéjar de limas moamares y su decoración en pintura gótica que existe en el interior de la torre Noreste y sobre la cual se han venido emitiendo controvertidas opiniones. Sin embargo, y ateniéndonos a la documentación de Serrano Sanz, la aparición en 1379 como alcaide del castillo de Loppe Sánchez de Sevilla, maestro azulejero, que trabajó en La Seo con Garci Sánchez de Sevilla, a la vez que Juan y Nicolás de Bruselas lo hacían como pintores, nos hace suponer la posibilidad de que todos ellos hubieran podido participar también en la realización de la techumbre y pinturas de Mesones, sobre todo si consideramos las relaciones de dicha techumbre con la de la Parroquieta de La Seo, fruto de un mismo mecenazgo y únicas, por otro lado, en Aragón en lo que respecta a su especie.

Un último aspecto a considerar lo constituye la ampliación barroca de la capilla, realizada, según un documento de la Iglesia Parroquial de Mesones, en 1680 por Manuel Gascón y Alvarez y decorada con yeserías mudéjares por su sobrino Juan Antonio Alvarez, y cuyas formas reproducen ciertos motivos de las existentes en la Iglesia Parroquial de Brea, sensiblemente anteriores (1676-1677).

A modo de recapitulación digamos que arquitectónicamente el castillo de Mesones puede considerarse como receptor de unas influencias estructurales foráneas, representadas en las fortalezas europeas y castellanas de la época y que habían tenido ya algún antecedente en Aragón, aspecto que no le impide insertarse dentro del ámbito regional en lo que se refiere a estilo y funcionalidad, como prueban sus relaciones con algunos otros castillos coetáneos de la región. Por último y según se desprende del estudio de los signos lapidarios, el castillo se levantó de una sola vez, en una etapa que, según éstos, no puede tener amplias cesuras cronológicas y que por la documentación expuesta parece situarse en la década de 1370, durante el episcopado del arzobispo Don Lope Fernández de Luna y con una función de castillo-residencia, como lo prueba su original disposición en dos patios y la distribución en torno a éstos de las dependencias residenciales y de servicios respectivamente.

# *La iglesia parroquial de San Gil de Zaragoza*

Febrero de 1983 (Dr. Torralba)

## **Introducción**

La falta de un estudio total, serio y científico, así como la importancia del monumento a estudiar y la necesidad de un análisis en el que se relacionen momentos y causas históricas con la obra artística que se estudia fueron los motivos principales de la realización de esta tesis. Estudio que se realiza basándose en fuentes documentales y bibliográficas, así como en el análisis del monumento in situ.

## **Aspectos históricos**

Se analizan los diversos aspectos históricos que afectan a la parroquia y al templo, así como la incidencia que éstos tienen en él. Comenzando el estudio con la Reconquista de Zaragoza y primera edificación del templo románico, posterior creación como parroquia y derribo del templo para construir el edificio mudéjar; pasando al siglo XVII con la apertura de la calle nueva de San Gil que provocaría años más tarde la reforma barroca. Ya en el siglo XIX se llevaría una consolidación del templo.

## **Estudio artístico**

### LA IGLESIA ROMÁNICA

Construido a mediados del siglo XII, era de pequeñas dimensiones, de una nave y ábside circular, cubierto con bóveda de cañón un poco apuntada y arcos fajones doblados. Teniendo al exterior contrafuertes y en el tímpano de entrada crismón. No teniendo torre campanario.

## LA IGLESIA MUDEJAR

Edificado años antes de 1358, fecha en la que ya se habla de la torre de San Gil. Construido en ladrillo corresponde por sus características estructurales a las llamadas iglesias-fortaleza con planta rectangular.

Entre los retablos que se estudian en este apartado merece destacarse el de Nuestra Señora, obra de Gabriel Yoli (1525), o el aún conservado de San Cristóbal, manierista de finales del siglo XVI. De todos ellos, hay que destacar el retablo mayor, romanista, con traza de Raimundo Senz y ejecución de Juan Bautista Lufrio en 1628. Otra obra de escultura sería la sillería realizada en 1668 por Jaime Ayet y Francisco Pérez Artigas.

Apartado importante es el de la orfebrería con importantes piezas de las que hoy día nos ha llegado la cruz procesional, obra de Juan de Ansa hacia 1558.

## LA REFORMA BARROCA

Por motivaciones urbanísticas, entre otras razones, en los años 1719 a 1725 se derribaron los testeros de la iglesia y algunas paredes más, construyéndose poligonales y cambiándose la orientación del templo así como las bóvedas y decoración interna. Esta reforma fue realizada por los maestros Manuel Sanclemente y Blas Ximénez.

Obra posterior fue la sacristía realizada en los años 1776-1779 bajo la dirección de Julián Yarza y Joaquín Gracián. Fechas más tarde se decoraría con lienzos de Manuel Bayeu y frescos de su hermano Ramón.

Entre los retablos que se realizan en esta época habrá que destacar el de San Nicolás, obra de José Ramírez y que está ligado con las magníficas esculturas de santos penitentes que decoran la nave de la iglesia, obra del mismo artista de 1745.

## LA IGLESIA EN LOS SIGLOS XIX Y XX

Además de las obras de consolidación del templo, adquieren la mayor importancia las piezas que vinieron a formar parte del patrimonio parroquial en 1902, tras el cierre de la iglesia de San Andrés. Destacando de ellas la colección de lienzos sobre la vida de San Vicente, obra de Jusepe Martínez, o lienzo de la aparición de la Virgen del Portillo, obra de Pablo Rabiella y Díez de Aux. Son también importantes la cabeza de San Andrés, del platero Francisco Tapias (1516), y la cruz procesional, de Jerónimo de la Mata, de 1551.

## Apéndice documental

Se compone de 199 documentos que van desde el año 1506 a 1921 pertenecientes a los archivos parroquiales de San Gil y San Andrés, así como al histórico notarial.

# *La arquitectura y otras manifestaciones artísticas de la Exposición Hispano-Francesa en 1908<sup>1</sup>*

Febrero de 1983 (Dr. Torralba)

Quizá uno de los temas más complejos y menos estudiados del arte aragonés sea el de la arquitectura de principios del siglo XXI. Las razones de su dificultad estriban tanto en aspectos intrínsecos: falta de perspectiva histórica, multiplicidad de corrientes, interrelación con la ideología social de un momento de tránsito, etc., como extrínsecos: desprecio ante unos movimientos plásticos considerados más modas pasajeras que estilos artísticos, desapariciones motivadas por causas especulativas, etc.

Los autores que, encabezados por Federico Torralba, han abordado en mayor o menor profundidad su estudio, coincidían unánimemente en considerar a los edificios levantados con motivo de la Exposición Hispano-Francesa como un hito dentro de la evolución de nuestro panorama constructivo contemporáneo en el fenómeno de superación de los historicismos que había de derivar en el nacimiento de nuestra arquitectura moderna.

Se imponía, pues, para enfrentarse con posterioridad a la investigación de las construcciones aragonesas de este período, la necesidad de afrontar una revisión crítica del certamen en su vertiente arquitectónica. En principio, el objetivo del trabajo se centraba en los edificios levantados con carácter provisional puesto que, en líneas generales, eran los más innovadores; sin embargo, al ir profundizando en el tema se vio la necesidad de incluir también los que habían de subsistir tras la clausura del certamen, pues esto había de proporcionar una visión más exacta del verdadero sentido constructivo de la Exposición. En esta misma línea, aunque de una forma marginal, fue preciso llevar a cabo una somera revisión del papel urbanizador del evento, la organización del Centenario de los Sitios, los monumentos levantados en la ciudad con tal motivo, los festejos celebrados en aquellos meses, las exposiciones de arte contemporáneo, religioso y retrospectivo, las biografías de quienes hicieron posible el certamen, etc.

---

<sup>1</sup> Ha sido publicada por la Institución «Fernando el Católico», colección Temas Aragoneses, n.º 53. Zaragoza, 1984.

La recopilación de las fuentes documentales se hizo, preferentemente, a través de la prensa local, la bibliografía editada con motivo de la Exposición, los testimonios de quienes colaboraron en la organización y las conversaciones con los descendientes de los arquitectos. Además fue preciso localizar el máximo de información gráfica posible, tanto fotografías como dibujos o planos, al objeto de dotar al estudio del mayor soporte visual posible. Con estas premisas, el estudio formal de los edificios (proceso constructivo, costes, contratistas, descripción, materiales, etc.) constituye el núcleo básico de la tesis sobre el que se fundamentan una serie de reflexiones tendentes a abordar el problema arquitectónico del período desde múltiples perspectivas: revisión de la crítica a que ha estado sometido a lo largo del siglo, acercamiento pretendidamente más estético que erudito al mismo, sus bases ideológicas, huellas dejadas en la geografía urbana de Zaragoza, relaciones con la arquitectura de otras regiones, personalidad de los autores... y todo ello con un afán crítico, y en cierta forma polemista, con la pretensión de abrir vías de investigación y motivar futuros acercamientos al tema.

El estudio individualizado de los edificios se basa en extensas reseñas de su levantamiento y amplias descripciones que, si bien en los casos de los inmuebles que perviven en la actualidad sólo persiguen dejar constancia de su estado originario frente a las múltiples reformas ulteriores, en los derribados con posterioridad a la clausura de la Exposición se trata de lograr reconstruir con toda fidelidad sus características con propósito testimonial.

Mención aparte merecen los arquitectos y sus colaboradores. Nunca hasta la Exposición Hispano-Francesa se había dado en Zaragoza un acontecimiento en el que participaran de manera conjunta tal número de arquitectos. Entre los zaragozanos destaca la labor de Ricardo Magdalena, quien en plena madurez de su obra dejó constancia de su arte más rico e imaginativo; junto a él cabe citar al sorprendente y enigmático Félix Navarro; al casi desconocido Julio Bravo, y los jóvenes Luis de Lafiguera y José de Yarza. Entre los afincados fuera de Aragón sobresale la valentía y modernidad del catalán José María Pericás frente a la mediocridad más absoluta del arquitecto del Ministerio de Fomento, Carlos Gato, y el representante francés, Eugene Charles de Montarnal. Con ellos trabajan Dionisio Lasuén, Carlos Palao, José y Manuel Martínez de Ubago, Agustín Querol, Mariano Benlliure y los hermanos Oslé, con los resultados lógicos en artistas de tan heterogénea calidad.

Como consecuencia última del estudio cabe señalar la enorme trascendencia que dentro de todos los campos de las bellas artes aragonesas tuvo la Exposición, sobre todo entre los más jóvenes que o bien tuvieron ocasión de darse a conocer, o al menos admirar las obras expuestas, lo que motivó una profunda influencia a nivel estético en el transcurso de las dos primeras décadas del siglo XX.

## *Estudio histórico-documental de la desaparecida iglesia de San Andrés Apóstol, de Zaragoza*

Febrero de 1983 (Dr. Borrás)

La pequeña iglesia de San Andrés se hallaba situada en el n.º 4 de la calle del mismo nombre; que se extiende desde la calle de San Jorge a la plaza de José Sinués. Fue capilla inmemorial de La Seo, y conservó su carácter de parroquia no bautismal hasta ser demolida en marzo de 1930 debido a su estado ruinoso. Fue una de las seis parroquias menores de la ciudad junto con San Lorenzo, San Juan el Viejo, San Pedro, San Nicolás y San Miguel de los Navarros. Desde tiempos remotos la calle de San Andrés perteneció de lleno a la Judería. Se encontraba dentro del muro que aislaba el barrio judío del resto de la ciudad; se comunicaba con las calles de San Gil por el postigo de la judería, y con el Coso por el trenque de San Andrés, llamado también «Del Tesorero y Gil de Luna».

Son escasos los datos que nos aportan las historiografías sobre monumentos de la ciudad: Es mencionada por JOSE M.<sup>a</sup> QUADRADO en su libro sobre «Aragón», de la colección «España sus monumentos y su arte, su naturaleza y su historia». La totalidad de los datos nos los aporta LA SALA VALDES en su obra «Estudios histórico-artísticos de Zaragoza». Está incluida dentro de la lista de monumentos desaparecidos que hace GAYA NUNO. Como únicos documentos visuales: hay un dibujo de su fachada realizado a plumilla por AMBROS en «El Noticiero» y una fotografía conservada en el Archivo de la Casa de Ganaderos.

La primera noticia que se tiene de la parroquia data de 1163, donde se hace referencia a la existencia en ella de un capellán. A mediados del siglo XIII existiría ya la fábrica instalada en el solar de una antigua sinagoga judía, la de Benbenist. A fines del mismo siglo el párroco de San Andrés figura en la Compañía de Vicarios y Rectores; antiquísima cofradía que agrupaba a todos los párrocos de Zaragoza. En tiempos de Pedro IV está incluida dentro de la nómina de parroquias que van a recibir una dotación económica para ayudar a la guerra de Castilla. En 1391 se crea el Consejo de la ciudad y se determinó que los treinta y nueve consejeros fuesen elegidos por los respectivos capítulos parroquiales: «Tres por cada una

de las nueve parroquias «mayores» y dos por cada una de las seis «menores». A este último grupo pertenece la de San Andrés.

En el siglo XV todavía está rodeada de judíos que suscitan escandalosas manifestaciones contra el culto y vertían toda clase de basuras sobre el edificio; las autoridades se vieron en la necesidad de retranquear medianiles. Sufre los avatares de la guerra de la Independencia, durante el segundo asedio a la ciudad.

El lastimoso estado en que se encontraba su fábrica provoca el cierre como parroquia en 1896, convirtiéndose en ayuda de la parroquia de San Gil Abad. Será cerrada al culto divino durante un tiempo por no presentar la seguridad deseada en un edificio público, hasta que finalmente el 28 de febrero de 1930 se hace el «Inventario de altares y demás mobiliario», por el carpintero Jacinto Muniesa. Siendo derribada definitivamente en marzo de 1930. Todas sus pertenencias fueron llevadas a unos almacenes, de donde salieron para surtir a iglesias de la diócesis de Zaragoza: San Valero, de la ciudad; la parroquia de La Asunción, de Leciñena; la parroquia de Cariñena y por último a Juslibol. Las tablas centrales de un retablo gótico y las esculturas de otro barroco, representando a los santos titulares de la Casa de Ganaderos, San Simón y Judas Tadeo, se conservan en la Sala de Juntas de la Entidad. Toda la platería se conserva en San Gil.

La parroquia se vio favorecida por el mecenazgo de Cofradías y Capellanías. Desde muy antiguo la Hermandad de Ganaderos colaboró positivamente en el culto y fábrica de la iglesia. Posee en ella una capilla dedicada a San Simón y Judas Tadeo, y allí celebraban sus oficios y capítulos hasta que a mitad del siglo XVI construyó su Casa Capitular frontera al templo. En la actualidad su sede se encuentra en el número 8 de la calle San Andrés. La Hermandad del Refugio, en los primeros años de su existencia, celebraba sus Juntas de hermanos en la iglesia parroquial de San Andrés. Posteriormente se estableció en el viejo edificio de Graneros, hoy Teatro Principal, pero seguía celebrando su fiesta patronal en honor de la Purísima Concepción en la capilla que tenía dedicada a ella en la citada parroquia. Las propias Hermandades se hacían cargo de la ornamentación y dotación de sus capillas. La Hermandad de la Oración Mental, vulgarmente llamada de «La Última Hora», celebraba sus oficios en este templo. Esta Institución carecía de capilla. Además de estas tres grandes Cofradías existían las Capellanías: en la capilla de Ntra. Sra. del Pilar, en la de San Bartolomé, en la de la Virgen del Remedio y por último en la capilla de San Cristóbal.

La investigación documental ha partido de la consulta de los tres Archivos que tienen una relación directa con la iglesia: Archivo Parroquial de San Gil, el de la Casa de Ganaderos y el de la Santa y Real Hermandad del Refugio.

1. Archivo Parroquial de San Gil. Una vez convertida la iglesia de San Andrés en filial de San Gil, todo su archivo pasó a engrosar el de esta última donde actualmente se conserva. Toda la colección documental está

constituida por volúmenes manuscritos. Junto a los libros de gobierno y administración de la parroquia, se encuentran tres pertenecientes a la Hermandad de la Oración Mental.

2. Archivo de la Casa de Ganaderos. En su domicilio social, calle San Andrés, n.º 8, se conserva su copioso e importante Archivo. Está constituido por 213 ligámenes y cada uno tiene un número correlativo que facilita su consulta. De todo el fondo documental sólo se han consultado los libros de Actas y Resoluciones, que suman un total de 27, ordenados cronológicamente desde el año 1473 hasta el 1899.

3. Archivo de la Santa y Real Hermandad del Refugio. Sito en la calle Crespo Agüero, n.º 5. Todos los legajos y volúmenes están agrupados por materias. La investigación se ha ceñido, como en el anterior, a los libros de Actas y Resoluciones, un total de 28.

M.<sup>a</sup> PILAR GARCÍA LASHERAS

## *Estudio histórico-artístico de la desaparecida iglesia de San Andrés Apóstol de Zaragoza*

Febrero de 1983 (Dr. Borrás)

La iglesia de San Andrés Apóstol estaba localizada en la calle zaragocana del mismo nombre, fue demolida en el año 1930 por su estado ruinoso. No conocemos la fecha de su fundación, pero la protección que gozó desde antiguo por parte de la Cofradía de los Ganaderos hace suponer una fecha temprana; esto no quiere decir que la fábrica del edificio al que nos referimos sea de la época de su fundación, sino más tardío.

El templo era de pequeñas dimensiones, tenía una sola nave en la que se disponían cuatro capillas a cada lado, testero recto al que se abrían tres capillas, y a los pies de la nave, en el lado sur, se alzaba una torre.

Según este esquema la planta respondía a unas formas sencillas arquitectónicas, cuya base constructiva sería el ladrillo, identificándose con una estructura mudéjar del siglo XIV. Estaría dentro de la tipología de iglesias mudéjares de cabecera recta, con tres capillas abiertas en ella, cubiertas con

bóveda de crucería sencilla. La única nave tendría dos tramos (?) con el mismo tipo de cubierta y separadas por otros más cortos, cubiertos a su vez con bóveda de cañón apuntada (?), que desempeñarían función de atirantamiento. Las capillas de la nave quedarían entre contrafuertes, disponiéndose dos capillas por cada tramo. La iluminación se hacía a través de estrechos vanos apuntados; la ventana más amplia era la que se abría en el coro alto, alojado a los pies de la nave. La torre carecía de decoración exterior mudéjar, y tan sólo pueden mencionarse pequeñas filas de ladrillos esquinados en la zona superior, cuerpo de campanas. Estos vanos eran apuntados.

La iglesia sufrió remodelaciones con el tiempo, podemos destacar la llevada a cabo entre 1662-1679, coincidiendo con la de casi todas las iglesias zaragozanas del momento, es entonces cuando se procede a cambiar la cubierta de algunas capillas laterales, sobre todo del lado sur, que eran las que mayor deterioro habían sufrido debido al problema existente de las filtraciones. Las cubiertas que se ponen son bóvedas de lunetos y en algunas se coloca una pequeña linterna. La nave central suponemos que también sería cubierta con bóveda de lunetos, bajo la cual se ocultaría la estructura anterior<sup>1</sup>.

Fruto de estas remodelaciones sería también la portadita de los pies que enmarcaba la puerta y encima de la cual, en una hornacina, se situaba la imagen de alabastro del santo titular.

Las advocaciones de las capillas eran las siguientes: en el testero, la central dedicada a San Andrés y las colaterales una a Ntra. Sra. del Rosario y la otra a los Santos Apóstoles San Simón y San Judas. Continuando la enumeración desde el presbiterio a los pies, lado norte: capilla de San Bartolomé, Santos Reyes, Virgen del Remedio, San Joaquín y Santa Ana. Lado sur: capilla de Ntra. Sra. del Pilar, Santo Cristo, Purísima Concepción y de San Cristóbal.

Los bienes artísticos que poseía la iglesia eran de muy variada importancia, junto a piezas de destacable valía encontramos otras muchas de escaso mérito y que en este resumen omitiremos. Una vez que se verificó el desmantelamiento de la parroquia, los ornamentos y altares sufrieron numerosas vicisitudes, resultando en muchos casos ardua la labor de identificación.

Comenzaremos esta breve reseña por el apartado escultórico, para continuar con el pictórico y finalizar con el de la orfebrería, y dentro de ellos siguiendo un orden cronológico.

*Escultura:* tenemos ejemplares del período gótico y barroco.

Al primero pertenece una bellísima imagen de la Virgen con el niño

---

<sup>1</sup> La Sala Valdés en su obra «Estudios histórico-artísticos de Zaragoza» dice que la bóveda de la nave central era de crucería estrellada profusamente decorada. Es bastante difícil comprobarlo, pero es posible que se diera una confusión debido al aspecto abigarrado que ofrecía antes de su demolición: las bóvedas estaban totalmente recubiertas de hojarasca, datadas en el s. XVIII.

en alabastro policromado; estilísticamente relacionada con la influencia flamenca, y que podemos datar en el tercer cuarto del siglo XV.

Del barroco hay que destacar varias piezas, que estructuraremos en dos apartados: s. XVII y s. XVIII.

El primero está magníficamente representado por un Cristo Crucificado de tres clavos, de muy buena factura, es una imagen procesional de gran belleza; fechada en el tercer tercio del siglo, perteneciente a la escuela sevillana, próxima al círculo del escultor Juan de Mesa, e incluso por similitud de estilo aproximable a un seguidor suyo, el artífice sevillano Sebastián Rodríguez. Esta imagen procede de la capilla del Santo Cristo, actualmente la encontramos en la capilla que la Hermandad del Refugio tiene en su sede zaragozana.

Del siglo XVIII son la mayoría de las obras que nos han quedado, fruto de la reforma que se llevó a cabo en la iglesia en el primer cuarto de este siglo; son los retablos que se tallan para las capillas del testero, en madera dorada y policromada, dentro del estilo churrigueresco.

— El Altar Mayor, bajo la advocación de San Andrés, actualmente en la iglesia parroquial de Leciñena, fue realizado por Francisco Ibáñez de Aoiz o Aoín en 1720, y dorado en 1723 por Juan Ortiz. Este retablo a pesar de estar dentro del estilo churrigueresco, la decoración vegetal en columnas salomónicas y estípites es muy abundante pero aun así no llega a desbordar las estructuras arquitectónicas del retablo y siguen manteniéndose las calles bien diferenciadas, sin llegar a la total unidad que alcanzan este tipo de retablos.

— Los colaterales estaban dedicados a Ntra. Sra. del Rosario y a los Santos Apóstoles San Simón y San Judas. Del primero tan sólo queda la mazonería, que se trasladó a la iglesia parroquial de Cariñena. Fue realizado por Manuel de La Mana en 1721. Del segundo sólo quedan las esculturas de los Santos titulares, actualmente en la Sala Capitular de la Casa de Ganaderos de esta ciudad. La mazonería ha desaparecido, pero sabemos que era igual a la del anterior. El retablo fue contratado el año 1723 con el escultor Nicolás Regla, costando 140 libras. Las esculturas denotan un estilo muy similar a las figuras del retablo mayor. El año 1724 ambos retablos fueron dorados por Joseph Royo.

— También de este siglo conservamos la talla de la Virgen de los Dolores, talla devocional en madera policromada, que estaba en la capilla del Santo Cristo a los pies de la imagen del crucificado, hoy en día en la iglesia de San Valero. Puede datarse a mitad de siglo. De discreta calidad, fue donada por María Catalán a la parroquia el año 1789.

*Pintura:* puede subdividirse en los mismos períodos que hemos visto para la escultura.

De estilo gótico nos ha llegado un retablo incompleto y la tabla central de otro. El primero es el de San Miguel y San Juan Bautista —actualmente está en la capilla del Santo Cristo de la iglesia de San Valero—, y la

tabla de los Santos San Simón y San Judas perteneciente al retablo que ocupaba la capilla del mismo nombre, antes de sustituirse por el barroco, hoy está ubicado en la Sala Capitular de la Casa de Ganaderos.

— El retablo de San Juan Bautista y San Miguel —del que sólo quedan ocho tablas— puede datarse entre el tercer y último cuarto del s. XV, dentro del estilo hispano-flamenco, en su tendencia más naturalista, según la había interpretado en Cataluña Jaime Huguet, y de la que partiría Martín de Soria; en la obra de este pintor encontramos cierto paralelismo con este retablo, pero no ha podido documentarse.

— La tabla central del retablo de San Simón y San Judas formaba parte del retablo que se trasladó a la capilla de Ntra. Sra. del Ligallo, que la cofradía de Ganaderos poseía en la iglesia de Ntra. Sra. del Portillo, hoy desaparecido. Puede clasificarse estilísticamente dentro del período de transición entre fines del s. XV y comienzos del s. XVI. Carecemos de documentación sobre el retablo, por lo que no podemos confirmar el nombre del pintor, pero por estilo puede relacionarse con el círculo de Miguel Jiménez y sus seguidores.

La pintura barroca está representada por dos lienzos del siglo XVIII (1.º tercio): Venida de la Virgen del Pilar, Aparición de Ntra. Sra. del Portillo, ambos estaban en la capilla de Ntra. Sra. del Pilar. El retrato fue contratado en 1724 y puede atribuirse a Pablo Félix Rabiella y Sánchez. Se caracteriza por una pérdida progresiva de la oscuridad para dejar paso a la riqueza cromática y el movimiento. De esta misma época data la decoración del presbiterio: bóvedas y paredes de la iglesia por el pintor Juan Zabalo, realizadas al temple. El tema eran los misterios de la vida y martirio de San Andrés.

Mención especial merece la orfebrería de la que se conservan notables piezas. Destacan del período renacentista el magnífico busto relicario de San Andrés en plata sobredorada, realizado por el platero barcelonés Francisco de Tapias en 1516. Así como la cruz procesional también en plata sobredorada, del platero bilbilitano Jerónimo de la Mata, que la realizó en 1550. Es de estilo plateresco muy bella.

Del barroco destacaremos una custodia de tipo sol, con punzón CE-SAE, de plata en su color; puede fecharse en el último cuarto del siglo XVII. Las labores son de muy cuidada elaboración. Todas estas piezas de orfebrería podemos encontrarlas en la iglesia de San Gil, donde fueron trasladadas antes de la demolición de la parroquia.

*Aportación al estudio de las iglesias  
de planta de salón en Aragón:  
la colegiata de Santa María la Mayor  
de Bolea (Huesca)*

Junio de 1983 (Dr. Borrás)

El análisis monográfico de la iglesia colegial de Santa María la Mayor de Bolea (Huesca) —pequeña localidad oscense situada a 18 kms. al NW de la capital— fue presentado como tesis de licenciatura a finales del mes de junio del año 1983, y tuvo su génesis en un trabajo de curso que, con el título: «*Introducción al estudio de la arquitectura religiosa en la villa de Bolea (Huesca)*»<sup>1</sup>, realizamos para la asignatura de *Arte Aragonés* durante el período académico 1980-81; respondiendo así a una vieja iniciativa del Dr. Gonzalo Máximo Borrás orientada a que sus alumnos, a la par que se iban formando en las disciplinas teóricas inherentes a la especialidad de Historia del Arte, dieran también sus primeros pasos en el campo práctico de la investigación artística.

Ya en nuestro caso concreto y por lo que se refiere a la ELECCION DEL TEMA, si bien es verdad que en un primer momento influyeron en nosotros los lazos afectivos que nos unían con la población de Bolea y con el Arte que ésta encierra, muy pronto serían los consejos del Dr. Borrás los que en realidad nos impulsaron a seleccionar la parroquial de Santa María la Mayor (1535-1556) como objetivo primordial de nuestro examen, y, fundamentalmente, por dos razones básicas: la primera, por tratarse de una parcela completamente virgen dentro del panorama arquitectónico aragonés; y la segunda —y aún más importante—, por ser la colegiata de Bolea uno de los ejemplos más señeros de iglesia con planta de salón —o *hallenkirche*— erigida en tierras de la provincia de Huesca, pudiéndonos servir, por este motivo, de primera toma de contacto con esta tipología de edificaciones religiosas tan abundantes por Aragón y cristalizar, *a posteriori*, en una tesis doctoral que comprendiera el análisis íntegro de todas ellas.

---

<sup>1</sup> JOSÉ LUIS PANO GRACIA y M.<sup>a</sup> ISABEL SEPÚLVEDA SAURAS: *Introducción al estudio de la arquitectura religiosa en la villa de Bolea (Huesca)*, trabajo mecanografiado, curso académico 1980-81, inédito.

Una vez, pues, que estuvo decidido el tema, para su desarrollo científico se aplicó rigurosamente una METODOLOGIA DE TRABAJO que supuso, por nuestra parte, la prosecución de los siguientes pasos previos:

1.º — Lectura y estudio de un buen número de publicaciones que, directa o indirectamente, versaban sobre Bolea, o, en su defecto, sobre las características generales de la arquitectura aragonesa e hispánica del siglo XVI. Tras esta lectura, los autores y obras que tenían una trascendencia digna de mención se registraron en unas fichas bibliográficas que hicieron posible, por un lado, la puesta a punto de un «Estado de la cuestión» (donde además fueron incluidas y revisadas las fuentes historiográficas anteriores al siglo XX, que son de consulta imprescindible a la hora de elaborar cualquier trabajo que trate sobre Arte Aragonés), y por otro, la recopilación final en un apéndice bibliográfico (dividido en áreas específicas, o sea: artículos, catálogos, comunicaciones, guías artísticas, etc.) que facilita se al lector su rápida consulta y localización.

2.º — Ordenación, transcripción y fichaje (*in regesta e in extensum*) del abundantísimo material manuscrito que se encuentra depositado en los dos archivos existentes en la villa: el Parroquial, sito en la Casa Abadía, y el Municipal, muy mermado tras la Guerra Civil, instalado en las dependencias de la Casa Consistorial. Prospecciones documentales que serían posteriormente completadas cuando revisamos los libros que, por su mayor antigüedad, habían sido trasladados —para su custodia— desde Bolea hasta el Archivo de la Diócesis de Huesca; a todo esto, debemos sumar las catas practicadas en el Archivo Histórico y de Protocolos de la misma ciudad y, en concreto, de las actas notariales que cubren el período cronológico en que se construye el templo que estamos glosando. Lógicamente, gracias a estos menesteres pudimos confeccionar el anexo documental y los extractos entrecomillados que salpican las páginas de nuestra tesina.

3.º — Inicio y realización del trabajo de campo propiamente dicho, en el curso del cual se procedió a la medición escrupulosa de todo el perímetro eclesiástico y a la ejecución, huyendo de falsas idealizaciones y regularizaciones, de las planimetrías que acompañan el texto mecanografiado (plantas, secciones, alzados y planos urbanísticos del entorno que rodea la colegial). Acto seguido, y ciñéndonos a las pautas metodológicas que son habituales en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, efectuamos, *in situ*, la catalogación minuciosa de los elementos arquitectónicos y artísticos que componen Santa María la Mayor, catalogación ésta que materializaríamos después en los capítulos de «Descripciones artísticas» y de «Otras observaciones», ambos ilustrados con una copiosa colección de diapositivas y fotografías.

4.º — Y por último, acometimos la tarea de organizar y sistematizar los datos e informaciones que habían sido obtenidos en las fases precedentes, y que, con las valoraciones estilísticas personales, iban a conferir y dar forma definitiva al trabajo presentado.

En cuanto a la manera de organizar la materia que integra el CORPUS TEORICO de la investigación, hay que decir que está estructurada en siete capítulos, con sus correspondientes apartados y subapartados, y más de ciento veinte notas a pie de página, del modo que a continuación se especifica:

Primeramente, hicimos una sencilla «Introducción geográfica e histórica» de la villa de Bolea, que se concibió más con el propósito de arropar la monografía artística dentro de unas coordenadas espacio-temporales, que con el afán de recoger todos y cada uno de los complejos acontecimientos históricos que desde tiempos anteriores a la dominación musulmana protagonizó esta comunidad del somontano oscense. Centrándose nuestra labor, tanto en seleccionar las opiniones de los distintos especialistas —dícese ANTONIO DURAN GUDIOL, FEDERICO BALAGUER, VICENTE ARNAL CAVERO etc.— que han abordado cualquier faceta de su intrincado pasado, como en sacar a la luz pública la documentación histórica que personalmente habíamos exhumado de los archivos locales (en especial, una serie de epístolas relacionadas con los avatares políticos acaecidos bajo los reinados de Felipe II y Felipe IV).

En un segundo capítulo, denominado: «Antecedentes arquitectónicos», hemos tratado de profundizar en la etiología de los precedentes formales y estilísticos de la colegial, amén de relacionarla con el grueso de las *hallenkirchen* que proliferan en la región aragonesa, esbozando de todas ellas un escueto comentario artístico y catalogándolas, según el soporte que utilizan, en tres grandes grupos: iglesias de planta de salón que apean sobre pilares fasciculados o de tradición gótica, ídem pero que descansan sobre pilares cilíndricos, y las de un semblante más renacentista, que son aquellas que ostentan columnas anilladas.\*

El tercer bloque de contenidos, relativo al «Autor, cronología y etapas constructivas» del monumento, sigue configurándose hoy en día como uno de los puntos más problemáticos y de difícil respuesta que nos ha deparado la parroquial de Santa María la Mayor; ya que en ninguno de los legajos y protocolos que se guardan en los archivos consultados se hace alusión alguna al nombre del arquitecto o maestro de obras responsable de su fábrica, y mucho menos a sus fechas de factura, medios de financiación, papel que desempeñó el municipio, etc.; de ahí que tengamos que conformarnos con las noticias que a este respecto proporcionan las fuentes historiográficas escritas en el siglo XVIII<sup>2</sup>, al ser las únicas que nos hablan de

---

<sup>2</sup> JUSEPE MARTINEZ: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura...*, Madrid, publicado por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, imprenta de Manuel Tello, 1866, p. 205.

(Hemos hablado deliberadamente de fuentes historiográficas escritas en el siglo XVIII porque, aun cuando la obra del pintor zaragozano fue publicada en el siglo XIX, la noticia relativa al maestro Barazábal la proporcionó don Francisco Rocha, director de arquitectura de la Real Academia de San Luis, en Zaragoza, el día 4 de octubre de 1795; siendo incluida, va en el siglo XIX, en uno de los apéndices del tratado de pintura, por la pluma del deán don Juan Antonio Hernández de Larrea.)

un tal Baltasar Barazábal, maestro de obras oriundo de la provincia de Vizcaya, que, en compañía de su hijo, llamado también Baltasar, dirige los trabajos entre los años de 1535 a 1556. Más suerte tuvimos, en cambio, al estudiar la portada meridional del templo, magnífica obra manierista de la que afortunadamente se conservan sus capitulaciones en el Archivo Municipal de Bolea<sup>3</sup>, por haber sido precisamente el propio concejo boleano quien, a principios del siglo XVII (1601-1602), encarga la labra de la susodicha portada al artífice vizcaíno Domingo de Villabona.

Un cuarto epígrafe lo constituyen las amplias, casi exhaustivas, «Descripciones artísticas» del edificio, las cuales abarcan múltiples aspectos del mismo, a saber: advocación, planta, sección, alzado (muros y materiales, volúmenes, arcos, soportes, portada, vanos y cubiertas), coro (órgano y pila bautismal), sacristía, torre y campanas, decoración monumental, estado de conservación y necesidad de restauración. Descripciones éstas complementadas, además, con un quinto bloque de contenidos —el de «Otras observaciones»— que reúne connotaciones muy variadas de Santa María la Mayor, tales como: cripta, solerías, púlpito, capillas y retablos, techumbres y marcas de cantería.

Con la inclusión en un sexto capítulo de la «Vida religiosa», pusimos de manifiesto la estrecha vinculación que por espacio de cinco siglos mantuvo el Priorato de Bolea con el monasterio agustiniano de Montearagón, hasta que, en 1571, pasó a depender directamente del Obispado de Huesca. Tampoco podíamos pasar por alto la composición, estatutos y funciones del Capítulo eclesiástico que regentó el acontecer cotidiano de la parroquia hasta bien entrado el siglo XIX; así como el gran número de capellanías y cofradías instauradas en la villa por la devota feligresía local, examinando, igualmente, las repercusiones que estas congregaciones religiosas desempeñaron en la dotación y pago de altares, capillas y retablos.

Finalmente, el trabajo de redacción culminó con un séptimo apartado dedicado a «Estilo y valoración», en el que ofrecíamos nuestra propia interpretación de las características espaciales, formales y evolutivas del edificio, y los consabidos anexos de documentación, proyecciones planimétricas y fotografía, más un aparato crítico —creemos que bastante riguroso—, una bibliografía comentada y unos índices, siempre útiles, de lugares y personas.

Quedan ahora por reseñar, ya en último término, algunas de esas CONCLUSIONES o valoraciones personales que, a nuestro juicio, detentan una mayor relevancia.

a) La colegiata de Bolea es una muestra perfecta de la simbiosis que se produce, a lo largo del siglo XVI, entre ciertos elementos estructurales que están todavía anclados en la tradición del mundo gótico (es el caso de

---

<sup>3</sup> Archivo Municipal de Bolea: *Libro del año 1602*, signatura n.º 3, protocolos del año 1602 correspondientes al notario de Bolea, Domingo Belenguer, fols. 6 rº-6 vº y 387 rº-395 vº.

las bóvedas de crucería estrellada, los pilares fasciculados y los arcos apuntados), y aquellos otros, de una línea eminentemente vanguardista (como pueden ser los volúmenes netos y puros, la unidad espacial interior, la diaphanidad lumínica o la decoración monumental), que son ya consustanciales a la nueva estética del período renacentista.

b) Asimismo, es importante subrayar aquí una serie de peculiaridades que proporcionan al conjunto parroquial la esencia de su personalidad: desde sus originales solerías (con más de cien enterramientos perfectamente documentados), pasando por los inveterados vestigios de su maltrecha torre y de su cripta románica, hasta llegar a la explosiva variedad de sus soportes (presentando incluso en la zona de acceso al coro dos columnas anilladas, en una provincia, la de Huesca, donde no es común ni frecuente hallarlas) y de sus abovedamientos (con catorce modelos diferentes de bóvedas de crucería estrellada); y que, globalmente, confieren a la colegial una riqueza de matices y rasgos distintivos que apenas es superada por ninguna otra de las *hallenkirchen* aragonesas.

c) Por lo que respecta a la historia y etapas constructivas del monumento, hoy por hoy, solamente estamos en condiciones de poder afirmar que:

— Con anterioridad al templo contemporáneo hubo, en el mismo solar que ahora ocupa Santa María, una edificación de época altomedieval de la que aún se conservan: la cripta románica, de hacia mediados del siglo XII, ubicada bajo la capilla mayor; y, presumiblemente, el cuerpo inferior de la torre campanario.

— La única referencia fiable de que se dispone en la actualidad para atribuir a los Barazábal la paternidad artística de la *hallenkirche* que se levanta en Bolea durante la primera mitad del siglo XVI (1535-1556) es, a todas luces, la que viene suministrada por los eruditos aragoneses del siglo XVIII —recuérdese lo ya indicado en los párrafos iniciales—.

— Con posterioridad a 1532<sup>4</sup>, fecha en que el visitador de Montearagón don Pedro Gómez concede a la familia Diest el derecho de construirse una capilla y un carnerario dentro del recinto sagrado, dos de sus miembros, Juan y Pedro Diest, costean la fabricación para su uso exclusivo —y de sus descendientes— de la capilla del apóstol Santiago (emplazada junto al presbiterio, en el lado de la Epístola), ornamentándola con una espléndida decoración renacentista, a base de grutescos y candelieri, que contrasta notablemente con la austeridad del resto del edificio.

— A principios del siglo XVII se habilita la capilla central del flanco sur, tras su previa demolición, para lonja y entrada principal a la iglesia, esculpiendo su fachada el cantero vasco Domingo de Villabona (1601-1602) por un coste que superó los 31.900 sueldos jaqueses.

---

<sup>4</sup> Archivo Parroquial de Bolea: «Guía de sepulturas de la iglesia parroquial de la villa de Bolea» insertada en: *Libro de capellanías y sepulturas*, sign. A-2, fols. 10 vº y 11 rº.

— A partir del año 1689<sup>5</sup>, comienzan a ser frecuentes las alusiones documentales que, para demérito de toda la comunidad, denuncian el pésimo estado de conservación que exhibía la parroquial ante los ojos de vecinos y extraños, deficiencias éstas de infraestructura que, al parecer, el templo venía arrastrando desde los tiempos mismos de su construcción, como consecuencia lógica de la inestabilidad del terreno donde éste se asienta; llegándose a una situación según los textos tan comprometida que, a mediados del siglo XIX, la Junta de Fábrica y Propios de la villa de Bolea —con el *placet* del Obispado oscense— piensa incluso en derribar la colegiata para erigir, en su lugar, una nueva edificación de corte academicista que fue diseñada en 1859<sup>6</sup> por el entonces arquitecto de la provincia de Huesca don José Secall, y cuyo proyecto, afortunadamente, nunca se llevó a la práctica.

d) Y como conclusión final, permítasenos matizar dos cuestiones: primera, que la tesis de licenciatura que acabamos de exponer no constituye, en absoluto, un tema cerrado y agotado, es más, muchos de sus aspectos han sido ya revisados y completados para un libro de conjunto, provisionalmente titulado: *Arquitectura religiosa de la villa de Bolea (Huesca)*, que esperamos sea publicado en breve; y segunda, que Santa María la Mayor forma parte, como ya se ha dicho, de una tesis doctoral que está en proceso de elaboración, y por lo tanto sujeta a las modificaciones que de ella se dimanen.

---

<sup>5</sup> A.P.B.: *Libro de mandatos*, signt. V-2, fols. 59 r<sup>o</sup> y 59 v<sup>o</sup>.

<sup>6</sup> A.P.B.: Carpeta «Inventarios siglos XIX-XX», signt. X-2, carta suelta con fecha de 27 de junio de 1859, firmada por don Bruno Navasa, cura párroco de Bolea, fol. 1 r<sup>o</sup>.

# *La techumbre de la casa de Gabriel Sánchez. Aportación al estudio de la carpintería zaragozana de la primera mitad del siglo XVI*

Junio de 1983 (Dra. Alvaro)

El trabajo comprende el estudio de la techumbre hallada al efectuar el derribo de una casa en la calle Forment, n.º 9, esquina con Santiago, propiedad del Ayuntamiento de Zaragoza y que ahora se encuentra desmontada y almacenada en el Palacio de la Aljafería, en unas condiciones lamentables de humedad, corrientes de aire, suciedad, etc.

Esta techumbre de madera ha sido el punto de arranque para iniciar un trabajo de carácter monográfico, realizado en base a continuar más tarde con un estudio más prolongado y sistemático de la carpintería zaragozana.

El OBJETIVO que se pretende con este estudio es, sobre todo, tratar de rescatar del olvido este artesonado y contribuir a que se monte de nuevo en un marco adecuado.

A este objetivo tiende:

- El bucear en su historia para recuperar su identidad.
- Estudiarlo a fondo para conocerlo mejor y facilitar su posible montaje.
- Llamar la atención sobre su valor artístico y su unidad estilística con otras obras de carpintería de la época y con otras artes.

El METODO DE TRABAJO seguido se ha desarrollado en cuatro aspectos:

1. Trabajo Bibliográfico, tanto en lo que se refiere a revisar la bibliografía específica de la carpintería, la de carácter histórico y artístico, como la que se refiere a materiales y técnicas de restauración de las obras de arte.

2. Trabajo de Archivo, llevada a cabo en el
- Archivo Municipal de Zaragoza, de donde proceden los datos relativos al hallazgo de la techumbre, al proceso de desmontaje y colocación en la Aljafería, valoración por la Dirección Gral. de Bellas Artes y su adjudicación final al Ayuntamiento de Zaragoza.

- Registro de la Propiedad de Zaragoza, donde se hallan veintisiete asientos referentes a los propietarios de la finca desde 1874 hasta su derribo en 1971.
- Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, de donde se extrajeron datos para la fechación aproximada del alfarje, así como para el estudio de la fustería zaragozana de la época, sin que su consulta haya sido exhaustiva sobre el tema, apoyándonos también en los documentos publicados por Abizanda Broto y en datos proporcionados por P. Gay Molins y C. Gómez Urdáñez, procedentes de sus Tesis.

3. Labor de Campo, realizada en el Palacio de la Aljafería, donde se encuentran almacenadas las diferentes piezas de la techumbre. Esta labor ha consistido en la toma de medidas de los elementos materiales de que disponemos para su estudio, para conocer el montaje y estructura y realización de fotografías y dibujos, completándose con la revisión directa de otras techumbres.

#### 4. Estudio Artístico.

En primer lugar se ha llevado a cabo un detallado estudio de los materiales. Los trabajos de análisis microscópicos y la prueba del oro se han realizado en el Laboratorio del Departamento de Biología de la Facultad de Ciencias. Se ha procedido luego al estudio de su montaje y decoración para llegar a una clasificación tipológica de la techumbre.

La decoración ha sido analizada teniendo en cuenta los materiales, las técnicas empleadas y el estudio formal de sus elementos.

El trabajo ha sido realizado en base a una serie de datos aparecidos en documentos de la época, apoyándonos en los estudios realizados anteriormente, tanto para Aragón como para otras regiones de España, y sobre todo partiendo de los propios materiales.

Los datos obtenidos se HAN ESTRUCTURADO en tres partes:

#### 1. ESTUDIO HISTORICO, reconstruyendo la historia de la techumbre, dividiéndola en dos momentos:

- El hallazgo, desde su aparición en el derribo seguido de un largo proceso burocrático y laboral, hasta su almacenaje en la Aljafería, prestando atención a la valoración y adjudicación final al Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, que es su actual propietario.
- El otro momento arrañca de la creación de la techumbre y su ubicación original en la Casa de Gabriel Sánchez, haciéndose un seguimiento a través de los distintos propietarios de la Casa, para acabar con el testimonio de las fuentes literarias que nos ayudan a recrear el Palacio desaparecido.

2. EL ESTUDIO ARTISTICO de la techumbre constituye el cuerpo de este trabajo. Se ha procedido a un análisis detallado de los materiales, aprovechando el hecho de que al estar desmontada posibilita estudiar mejor su estructura, montaje y elementos decorativos, pinturas, talla, técni-

cas, etc., en unas condiciones a las que pocas veces se tiene acceso en este tipo de obras.

Una vez estudiada la armadura de madera en sí, se ha pasado a contemplar lo que nos dicen de ella las diversas fuentes literarias y a reseñar los elementos que, según dichas fuentes, han desaparecido definitivamente.

Respecto a su autoría se ha sugerido la posibilidad de que fueran unos fusteros determinados los que la realizasen, pero se ha preferido marcar más el acento en la fustería de la época y en las condiciones establecidas en los contratos de este tipo de obras.

Por último se establece una clasificación cronológica en base a unas fechas límites dentro de un margen de 20 años.

3. La tercera parte está constituida por un estudio general de la evolución de las techumbres para pasar luego a ver la relación de ésta con otras cubiertas de madera, especialmente con la del Salón del Trono del Palacio de la Aljafería.

El trabajo se completa con un apéndice documental, con una relación de fusteros de la época y con un glosario de términos específicos más usuales dentro de la carpintería de lo blanco, para facilitar la comprensión técnica del texto.

LAS CONCLUSIONES a las que se ha llegado con este trabajo son:

1. La techumbre desmontada y almacenada en la Aljafería, procedente del derribo del n.º 9 de la calle Forment, es la que cubría la sala principal de la casa del Tesorero del rey Fernando el Católico, Gabriel Sánchez, también conocida como de Torrellas o Palacio del Comercio.

2. Estructuralmente se trata de un alfarje muy evolucionado, con las vigas cara vista, característico de la transición del siglo XV a XVI.

3. Por su decoración es un artesonado, bastante arcaico, con elementos góticos, renacentistas y mudéjares.

4. Cronológicamente, tanto por la documentación y las fuentes literarias que sobre él existen como por su estilo artístico, hay que situarlo después de 1492 y antes de 1515.

5. Hay una gran similitud, formal y estructural con el Salón del Trono de la Aljafería, llegando el mimetismo hasta el punto de que las medidas en ambas salas son iguales.

6. Respecto a la autoría no ha podido establecerse nada, pero se encarga a los carpinteros Francisco Coca y Gregorio Rodríguez que hagan unos artesonados tomando como modelo, entre otros, los de la Casa de Gabriel Sánchez, por lo que podría haber que fuesen los mismos artesanos. Otra posibilidad, dada la gran semejanza de estilo que hay con los del P.º de la Aljafería, es que trabajaran los mismos fusteros en las dos obras.

7. Junto con el citado Salón del Trono supone un avance estructural y estilístico hacia los artesonados típicos de los palacios renacentistas aragoneses.

# *Aportación al estudio de las torres y atalayas de la provincia de Soria en los siglos X y XI*

Junio de 1983 (Dr. Borrás)

Los objetivos fijados en la realización de este trabajo han sido la investigación y análisis de las torres y atalayas que se encuentran en el NE. de la provincia de Soria, más concretamente en la zona conocida como Tierra de Agreda y Campo de Gómara, como parte importante de un abultado grupo de construcciones fortificadas que integraban la Marca Media musulmana en torno a los siglos X y XI.

Su estudio tuvo que enfrentarse al problema de la ausencia de constancia documental referida a tales edificaciones, por lo que se ha desarrollado en base a un minucioso análisis de sus restos, siempre en relación con su contexto histórico y geográfico. Por tanto, uno de los caminos a seguir consistía en realizar una pormenorizada valoración de su marco físico: emplazamiento, vías de acceso y comunicación, condiciones de habitabilidad, etc., con lo cual se puso de manifiesto la extraordinaria importancia táctica y estratégica que a nivel local y regional encierran estas torres. Se hallan ubicadas en una zona clave para garantizar el control de la confluencia de los valles del Duero, Ebro y Tajo, paso obligado entre el centro de la península y las cuencas del Duero y Ebro. Semejante importancia estratégica queda constatada por la existencia de dos importantes calzadas romanas que enlazaban Caesaraugusta con Asturica Augusta y Emerita Augusta, esta última siguiendo los cursos fluviales del Henares y Jalón. Precisamente entre ambas calzadas romanas se encuentran un gran número de estas torres, emplazándose a menudo en las márgenes de los afluentes del Jalón, corroborando así la importancia de los valles de los ríos como destacadas vías de comunicación.

Otro apartado importante de este estudio lo constituyen una serie de consideraciones previas que analizan el proceso histórico de la zona, englobando los sucesos de mayor relieve acaecidos en ella, para poder acceder a un cercano conocimiento del ambiente en el que transcurrió la vida de sus pobladores. Así, mientras el siglo X fue época de evidente dominación musulmana, coincidiendo con la etapa del Califato cordobés, por su parte el

siglo XI es testigo del dominio cristiano de esta zona, hasta el punto de llegar a dirigir en determinados momentos la política interior de sus vecinos Reinos de Taifas, al tiempo que comenzaba una incipiente repoblación cristiana de la altimeseta soriana. En este sentido ha sido de enorme ayuda el análisis de la toponimia de lugar como impronta del establecimiento de ambas culturas en esos momentos históricos. Se completa este apartado con el estudio de los sistemas de vigilancia y defensa que desarrollaron sus escasos pobladores con el fin de garantizar la seguridad de cosechas, ganados y viviendas.

El análisis formal de las torres ha tenido en cuenta tanto aspectos generales como particulares. Por una parte, se han establecido relaciones y correspondencias en base a determinadas afinidades que presentan estas construcciones: ubicación, tipología, aparejo, procedimientos constructivos, elementos estructurales, distribución interior, funcionalidad, etc. Por otra, se incluye un catálogo integrado por fichas monográficas que presentan las particularidades específicas de las siguientes torres: Aldeapozo, Bliccos, Campicerrado, Castellanos, Castil de Tierra, Hinojosa del Campo, Jaray, Masegoso, Matabreras, Montenegro de Agreda, Noviercas, La Pica, Tor-desalas, Torre Algarbe, Torrejalba, Trévago y Villanueva de Zamajón.

Con base en todo lo anterior se ha llegado a unas reflexiones que pretenden poner luz en el conocimiento de su forma, función y significado.

Posiblemente fueron levantadas entre la primera mitad del siglo X y los inicios del siglo XI, siendo reconstruidas algunas de ellas en la segunda mitad del siglo XI, a raíz de la expedición de Fernando I por tierras sorianas en 1059, como lo sugiere el cambio de aparejo que presentan.

En cuanto a su funcionalidad, es de presumir que tuvieron diversos usos: vigilancia y control del territorio, convirtiéndose en puntos de etapa dependientes de centros fortificados más importantes tales como Agreda, Almazán, Peñalcázar o Medinaceli. También servirían como lugares de refugio y defensa provisional para las gentes de los alrededores y de sus ganados, sin perjuicio de que se utilizaran como almacenes para las cosechas de estos pobladores o como depósitos de aprovisionamiento de los ejércitos en época de aceifas.

Sin duda, responden más a una línea de actuación califal que taifal, puesto que forman parte fundamental de una planificación estratégica de gran envergadura promovida por el potente Estado califal cordobés, en su idea de mantener bajo control la Marca Media.

Así pues, las torres de la Tierra de Agreda y del Campo de Gómara forman un grupo compacto de torres-refugio, con planta más o menos cuadrilonga, situadas en zonas llanas o, con mucho, sobre pequeñas lomas, originando núcleos rurales muy dispersos a los que protegían y de los que se abastecían. Podían comunicarse con el actual Oeste aragonés y, por supuesto, con la parte Sureste de la provincia de Soria, conexión que se llevaba a efecto a través de torres aisladas situadas en zonas montañosas emi-

nementemente estratégicas, convertidas en auténticas atalayas de planta circular, posiblemente heredadas de época emiral, cuya función era la de enlazar las torres prismáticas con los grandes reductos defensivos de Almazán y Medinaceli, por un lado, y con los pasos naturales que conforman los valles de los afluentes del Jalón, por otro.

Su estudio queda abierto a futuras excavaciones arqueológicas que aporten datos más precisos para un mejor conocimiento de tan importantes construcciones.

JESUS MIGUEL RUBIO SAMPER

*Estudio histórico-artístico de la iglesia  
parroquial de Brea de Aragón  
(Zaragoza)*

Junio de 1983 (Dr. Borrás)

La construcción de la iglesia se financia por los cabildos del Pilar a través de su procurador Bartolomé de la Corte (encargado de la cobranza de rentas del Señorío de Brea), quien desde febrero de 1554 a noviembre de 1555 hace entrega de 13.173 sueldos y 4 dineros para las obras de la iglesia a Adán Tiendo, Justicia de Brea, comisionado por el Cabildo para llevar las cuentas e inspeccionar la fábrica de la iglesia. En su realización intervinieron los canteros vascos Juan de Gorostiza, Juan Pérez y Domingo de Lizarza (Liarza, Yarza)<sup>1</sup> junto a peones, herreros y carpinteros de Brea e Illueca, en gran parte de origen morisco.

La obra de la iglesia es de mampostería irregular empleándose la piedra sillar para refuerzo de pilares, contrafuertes, esquinamientos de los muros y para hacer las amplias arcadas de la nave y los vanos de iluminación. En planta el modelo adoptado es el de nave única con altas y estrechas capillas entre contrafuertes comunicadas entre sí, claramente derivado

---

<sup>1</sup> Domingo de Lizarza se marcha en Julio, antes de concluir el trabajo de los canteros, lo más probable es que le ofrecieran un trabajo en mejores condiciones y aceptase, pudiendo incluso establecerse en algún lugar de la comarca y dar origen a la familia de los Yarza, famosos arquitectos del siglo XVIII.

del gótico levantino y del estilo Reyes Católicos, que tendrá una gran repercusión en cuanto a su utilización por varias iglesias de la cuenca del Jalón (Torrijo de la Cañada, Monterde, Aranda de Moncayo, etc.). Sin embargo a pesar de su estructura abiertamente gótica los arcos son de medio punto (excepto los apuntados de las capillas laterales del primer tramo y los rebajados del coro y portada), signo inequívoco de la influencia renacentista. En el exterior, contiguo al lado norte de la iglesia y con acceso directo desde ésta a través de una gran puerta en arco de medio punto se ubicaría el cementerio.

En estos dos años la iglesia recibió un gran impulso constructivo a pesar del cual quedarán por hacerse las bóvedas (sólo se aboveda el granero bajo, colocándose las cimbras de crucería en madera para la nave y capillas laterales) y el cuerpo de la torre donde debían alojarse las campanas. Esta última que en su origen era de planta cuadrangular con los tramos de escalera fijados a los muros y el espacio interior entre tramos vacío, se reforma en 1571, obrándose mediante la mano de obra mudéjar el machón central, hueco y los dos cuerpos superiores en el último de los cuales se sitúa el campanario, todo ello en ladrillo. La sacristía ubicada entre los contrafuertes sufrirá también varias reformas y ampliaciones. En primer lugar la colocación del retablo mayor en 1604 ciega su entrada original a través del presbiterio, obligando con ello a abrir uno de los contrafuertes para facilitar su acceso, que será ahora desde el exterior de la iglesia. La primera ampliación puede datar de esta fecha o bien de 1632 y consiste en un espacio rectangular cubierto con bóveda de arista cuya entrada es también desde el exterior de la iglesia. Con la segunda ampliación, posterior a 1659, la sacristía vuelve a tener su acceso desde el interior de la iglesia, concretamente desde la capilla del Carmen, redecorada ese mismo año. En la actualidad esa segunda ampliación presenta una cubierta plana sobre moldura y veneras en los ángulos.

Entre 1676 y 1677, prácticamente al mismo tiempo que la iglesia de Nuestra Señora del Pilar conquistaba la categoría de catedral y unía su cabildo al de La Seo, Juan de Marca realizará el abovedado de la iglesia. Las obras fueron financiadas por los Cabildos del Pilar (cuyo escudo figura en la bóveda que cubre el altar mayor), aunque también recibieron donativos de las cofradías de Santa Ana y Nuestra Señora del Rosario una vez concluidas las obras. Lo más importante en estas bóvedas de cañón con lunetos es su decoración de yeserías, en la que Juan de Marca tomando como base fundamentalmente el lazo de cuatro octogonal, de clara raigambre árabe y mudéjar, introduce un variado muestreo de motivos que conforman una programación unitaria completísima. Estos diseños aparecen también en algunas de sus obras, como, por ejemplo, las reformas barrocas que lleva a cabo en la iglesia parroquial de Illueca y en la de San Miguel de los Navarros en Zaragoza, llegando a convertirse en la firma y principal aportación de Juan de Marca en el campo de la decoración.

Por lo que respecta a la técnica Juan de Marca seguirá la tradición mudéjar en lo que atañe a la talla, modelos simplistas y utilización de trepas, asumiendo las innovaciones del siglo XVII en cuanto al uso de apliques para decorar los espacios dejados por los lazos. La función de las yeserías es la de colaborar a configurar los ejes de composición que aparecen aquí perfectamente jerarquizados, dándose un eje principal formado por las yeserías de la nave que van aumentando de relieve a medida que se avanza por los sucesivos tramos hasta llegar al altar mayor, y dos ejes secundarios originados por las yeserías de las capillas laterales que alcanzan menor relieve. Desde el momento en que el espectador entra en la iglesia se fija su punto de atención en las bóvedas, donde el color y relieve de las yeserías junto a la luz rasante que incide sobre ellas provoca una dinámica espacial o ambiental desmaterializadora con fuertes contrastes de luces y sombras, cambiante al pasar las horas del día y según se avanza por la nave. Estas yeserías son, pues, el elemento más activo y vivo de toda la iglesia.

En 1746 se realiza por autor desconocido la capilla de la Virgen del Rosario, última reforma importante de la iglesia, verdadero ejemplo de exuberante rococó con una iconografía tendente a exaltar la imagen o personalidad de María. El programa comienza en la portada con la representación de Santo Domingo, San Antonio de Padua y San Juanito niño, santos éstos especialmente vinculados a la Virgen. El espacio interior cuadrado cubierto con cúpula es un claro símbolo del Cosmos o bóveda Celeste que expresa la elevación del alma a Dios, en él se desarrolla una perfecta jerarquización iconográfica en tres planos. El primer plano lo componen los Padres de la Iglesia de Occidente que aparecen decorando las pechinas. La cúpula sería el segundo plano donde se representa la glorificación de María Inmaculada mediante una serie de putis músicos y emblemas simbólicos de clara raíz mariana (la Torre, la Luna, la Flor, etc.), coronándose con la leyenda Ave María. El tercer y último plano se culmina con la presencia en el cupulín que cubre la linterna (y por lo tanto en el centro de la capilla, dominándolo todo) del Espíritu Santo, principio iluminador de la Gracia Divina y símbolo de suprema sabiduría. El programa finaliza con la realización de un pequeño retablo en cuyo centro se sitúa la Virgen entre San Joaquín y Santa Ana y en el ático San José con el Niño.

# *Catalogación histórico-crítica de los grabados japoneses del Museo de Arte de Cataluña*

Junio de 1983 (Dr. Torralba)

La Tesina presenta dos objetivos principales, como son el de la catalogación y el estudio de los grabados japoneses en madera de la época de Edo, que se conservan en la Sección de Grabados del Museo de Arte de Cataluña, emplazamiento al que fueron trasladados desde el Museo de Arte Moderno, también en Barcelona. Conforme se iba avanzando en la elaboración de la Tesina, se consideró oportuno incluir también otros grabados contemporáneos y dibujos, que se conservan en dicha sección y forman un «corpus» de grabado japonés, aunque no perteneciesen al mismo período cronológico.

Esta inclusión de grabados contemporáneos obligó a estructurar la Tesina en dos bloques perfectamente diferenciados. El bloque más importante, numéricamente, lo constituyen los grabados ukiyo-e (estampas de la vida fluctuante), para el que se ha optado por agruparlos cronológicamente, que permite una mayor coherencia para su estudio. Precedida de una introducción histórica y técnica del ukiyo-e, se ha catalogado la obra de los artistas que trabajaron en Edo (Tokyo): K. Shunshô, K. Utamaro, K. Hokusai, K. Eizan, K. Eisen, A. Hiroshige, U. Kunitsuna, U. Kunisada, S. Hiroshige II, U. Yoshiiku, U. Yoshitaki, T. Kunichika, Ts. Yoshitoshi, U. Yoshitora, M. Chikashige, W. Nobukazu, T. Beisaku y Kaikoku, abarcando una cronología comprendida entre la segunda mitad del siglo XVIII y fines del siglo XIX, ya en la época Meiji. Se han catalogado por separado los grabados de los artistas que trabajan en Osaka, pues la temática más difundida en esta ciudad difiere de la de Edo. H. Sadanobu I y H. Munehiro son los artistas representados. Aquellos grabados y dibujos para los que no se ha podido establecer su autoría, se han catalogado independientemente, igual que se ha hecho con los libros. Se ha seguido la misma metodología para la catalogación de las estampas con autoría, las anónimas, los dibujos y los libros, que ha consistido en una introducción biográfica del artista, y un estudio de las características técnicas de la obra, por medio de una ficha en la que se incluían los datos siguientes: nú-

mero de orden, número de referencia del Museo, procedencia, serie o título, plancha, firma del autor, fecha, editor, grabador, censor, dimensiones y tipo de papel; para, a continuación, realizar el estudio independientemente de cada uno de los 85 grabados catalogados en este primer bloque.

Como colofón a este bloque dedicado a la catalogación de los grabados ukiyo-e, se realizaron una serie de estudios centrados en las firmas de los artistas y los sellos de los editores, grabadores y censores, reproduciéndolos gráficamente, para una mejor localización y estudio.

El segundo bloque se centra en el estudio y catalogación de los grabados contemporáneos, colección que se ha formado por las donaciones de los propios artistas. Por una parte está la donación proveniente de la exposición de grabados japoneses modernos, celebrada en Barcelona en 1959, con obra donada por: T. Kitagawa, K. Ebihara, Sh. Izumi, K. Ei, Sh. Munakata, H. Kawanishi, Y. Hamaguchi e Y. Mori. Esta colección se vio incrementada con la donación de los artistas del Club des Amis de l'Europe et des Arts, K. Ito, H. Shigemura y H. Abo, y con las donaciones particulares de Sh. Takazawa y T. Inagaki. Para su estudio se han seguido criterios muy similares a los empleados en el bloque del ukiyo-e.

Otros apartados que se han considerado de necesaria inclusión son: un glosario de términos japoneses, en el que no se incluyen los que han sido explicados en el texto y unos índices de artistas, editores, censores, grabadores, de títulos y onomástico, además de la correspondiente bibliografía y conclusiones.

La Tesina ha aportado el estudio de un material inédito, y no falto de interés, que abre la puerta a profundizar en el estudio de la vinculación de los artistas catalanes de fin de siglo con el arte oriental, y más concretamente japonés, ya que son ellos quienes forman estas colecciones; particularmente importante es el caso de Apelles Mestres para la introducción del ukiyo-e.

# *El cartel de fiestas del Pilar en Zaragoza*

Septiembre de 1983<sup>1</sup> (Dr. García Guatas)

La aparición y evolución del cartel en Aragón estuvo unida al desarrollo que la industria litográfica alcanzó en la región a finales del siglo XIX con la fundación en 1870 de la casa litográfica de Eduardo Portabella donde se reprodujeron los primeros carteles de importancia en la ciudad de Zaragoza, adquiriendo pronto fama a nivel nacional y contribuyendo a ello, sin duda alguna, las asiduas colaboraciones de Marcelino de Unceta con esta industria.

Los carteles que tuvieron pronto gran relevancia en Aragón fueron los que se editaban con motivo de las fiestas del Pilar, de los que el de 1882 es el más antiguo que conocemos, pero fue a partir de 1900 cuando, mediante la convocatoria a concurso para la elección del cartel anunciador de las fiestas, éste se convirtió en una «atracción» más que con los años llegaría a ser tan importante como cualquier otro festejo de los más tradicionales. Precisamente debido al sistema de elección mediante concurso y a su propio contenido no se puede hablar de grandes innovaciones artísticas en la evolución estilística del cartel de fiestas del Pilar, pero podemos decir que a través de los mismos se refleja el discurrir de la vida de la ciudad y de sus gustos artísticos.

A pesar de que ya en 1902 el crítico de arte Valenzuela la Rosa había definido en la *Revista de Aragón* lo que debía ser un cartel, los artistas, en un principio, elaboraban obras en las que las influencias academicistas junto con la pintura costumbrista era lo que predominaba; pero a partir de 1904 comenzaron a introducirse en estos carteles nuevos elementos en los que se advierte la influencia del Modernismo aunque la temática, en general, continuó siendo de concepción regionalista, y el «baturrismo» parece que era la condición indispensable para ser el elegido en el concurso de carteles de fiestas del Pilar; tras una época de decadencia, hacia 1930 se produjo una renovación: nuevos temas o reinterpretación de los ya clásicos que junto con la simplificación geométrica y el decorativismo son las notas más destacadas que reflejan su relación con el estilo Art Déco. En la década de los cuarenta se introdujo la influencia de los reclamos cinematográ-

---

<sup>1</sup> Esta tesis de licenciatura fue publicada en octubre de 1983 por el Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza en colaboración con la C.A.Z.A.R.

ficos en imágenes en las que el folklore, un tanto adulterado e idealizado y como representante de la tradición, era el auténtico protagonista que, junto con el tema de la Virgen del Pilar y la Hispanidad, se repetían sin fuerza expresiva ni sentido publicitario, produciéndose una degradación progresiva del cartel de fiestas del Pilar. A partir de 1955 se operó un cambio iconográfico importante en alguno de los carteles presentados a concurso que se relaciona con la pintura no figurativa; pero junto a estos carteles innovadores aparecieron otros más afines al dudoso gusto artístico de los distintos jurados, ya que normalmente fueron los elegidos como carteles oficiales, caracterizados por una tendencia ingenua y decorativa que dio como resultado un tipo de figuras relacionadas con el cómic; éste junto con las postales e ilustraciones literarias constituyeron algunas de las fuentes de inspiración de los artistas de esa época.

En los años sesenta se introdujo una nueva técnica: la fotografía, que tendría una gran trascendencia ya que constituye el origen de algunos movimientos pictóricos que se han acoplado recientemente al cartel de fiestas del Pilar desde 1979, como son el pop art y el hiperrealismo. El expresionismo y la abstracción son otras tendencias que se advierten en los carteles presentados a concurso en los últimos tiempos en los que se tiende a conseguir un cartel más popular.

Lamentablemente, de las obras documentadas en esta tesis de licenciatura han desaparecido prácticamente todos los bocetos y ejemplares de carteles debido, sin duda, a la falta de interés o desidia por este género artístico; sin embargo la polémica que se levanta en torno a la elección del cartel de fiestas es en estos últimos años mayor, lo que demuestra que el cartel interesa. Por otra parte parece ser que el Ayuntamiento de Zaragoza tiene la intención de restaurar algunos bocetos recientemente hallados. Esperemos que el público pueda disfrutar en breve viendo una muestra de esta parte del patrimonio municipal, posiblemente la más popular y también la más olvidada.

## *Aportación al estudio del surrealismo en Aragón: Alfonso Buñuel y sus «collages»*

Septiembre de 1983 (Dr. Torralba)

La urgente necesidad de elaborar monografías que permitan una justa valoración de las aportaciones de cada artista a la configuración de nuestra reciente cultura visual, constituye la justificación y el sentido originarios de este trabajo que, concebido como tesis de licenciatura, tenía por objeto determinar el papel protagonizado por Alfonso Buñuel Portolés (Zaragoza, 1915-1961), hermano menor del cineasta Luis Buñuel, en el conocimiento, implantación, difusión y desarrollo del *collage* y del surrealismo en España y, claro está, en Aragón.

Tal proyecto encontró, no obstante, algunas dificultades añadidas a las habituales en los trabajos de esta naturaleza: por un lado, la escasez numérica de la obra realizada y la mayor brevedad de la conservada que, si bien sólo parcialmente conocida, impedía que su catalogación y estudio pudieran constituir, por sí solos, la aportación fundamental del trabajo; a lo que vendría a sumarse, por otro, la casi total inexistencia de restos tangibles —cartas, artículos u otros escritos, exposiciones, etc.— susceptibles de esgrimirse como muestras inequívocas de lo que Buñuel pudo haber representado en aquel contexto, lo cual impedía conformar un «corpus» de materiales lo suficientemente amplio y sólido como para que su presentación y análisis pudieran convertirse en su objetivo primordial.

Convenía anticipar estas consideraciones porque apuntan los motivos que explican la propia concepción y la orientación de este estudio, obligando a proporcionarle un carácter más de ensayo que informativo y determinando, lógicamente, el método empleado para recopilar la imprescindible información.

Por lo que se refiere a esta última, se compone casi exclusivamente de testimonios de familiares y amigos recogidos mediante correspondencia y entrevistas personales, lo cual, al margen de otras dificultades, conlleva el peligro consiguiente a la lógica falta de precisión de las evocaciones de acontecimientos a veces muy alejados en el tiempo, siendo preciso someterlas a una sistemática confrontación encaminada a discernir la leyenda de

la realidad, la narración de lo personalmente vivido de las informaciones procedentes de segundas o terceras personas.

Por lo que respecta a la exposición, el trabajo se sistematiza en varios capítulos.

Tras el obligado «estado de la cuestión», que recoge la procedencia de las noticias biográficas y sobre la obra de Alfonso Buñuel publicadas hasta el momento, el segundo traza una semblanza de este hombre, semblanza necesariamente incompleta pero imprescindible, ya que en él vida y obra conforman una indisoluble unidad, un cúmulo tan complejo de correspondencias que su personalidad artística y la orientación de sus muchas actividades relacionadas con lo artístico-cultural no pueden entenderse sino a través de su condición familiar, de sus amistades, de su particular psicología y, en suma, de su personalidad humana.

Los dos siguientes capítulos incluyen los aspectos más relacionados con lo específicamente artístico. El primero, con el título *Alfonso Buñuel y el «collage»*, plantea algunos problemas existentes en torno al significado de dicho término que, desde su acuñación, ha ido ampliando su contenido hasta el extremo de utilizarse hoy día para aludir a diferentes realidades que, en ocasiones, muy poco tienen que ver entre sí. Y a partir de aquí, junto a la cronología de su producción cuyo inicio puede llevarse hasta 1933, trata diversas cuestiones relacionadas con el aspecto técnico de su obra como el procedimiento específico que emplea, la valoración de los materiales que utiliza, el alcance verdaderamente revolucionario de su propuesta desde el punto de vista técnico, etc., de lo que se infiere su directa vinculación al procedimiento del *collage* de ilustraciones tal como lo practicó Max Ernst para la confección de sus grandes novelas-*collage* y al que tan enorme impulso proporcionó.

Y partiendo del supuesto de que no es posible hablar con propiedad de surrealismo sin tener en cuenta las propuestas teórico-prácticas del grupo francés, el cuarto apartado, titulado *Alfonso Buñuel y el surrealismo*, analiza varios aspectos de su vida y de su obra directa o indirectamente relacionados con dichas propuestas; aspectos tales como el humor, el juego, la política o la imagen surrealista que constituye, esta última, la clave esencial de sus obras y, en general, de su propuesta lingüística, estrechamente relacionada con la definición ernstiana del *collage* deudora, a su vez, del concepto surrealista de la imagen, y que tiene en la técnica del *collage* de recortes un inmejorable instrumento para su transcripción visual.

En él se incluye, además, una exégesis temática de los doce *collages* insertos en el catálogo, separando así las vertientes técnica y «argumental», y reservando ésta para el presente capítulo, puesto que muchos de los temas que parecen nutrirlos entran de lleno en las preocupaciones habituales del surrealismo: sexo, religión, muerte, polémica contra los «valores» establecidos, etc. Y es que, a pesar de su aparente incongruencia y poder desorientador, no constituyen imágenes gratuitas, resultado de aproximaciones aza-

rosas de los elementos que las componen, o simplemente provocadoras, sino que en ellas quedan claramente patentes muchas de esas preocupaciones.

No obstante, en ellos emergen al tiempo muchos de los componentes vitales de Buñuel, cosa nada extraña si tenemos en cuenta que encontraría en el surrealismo no sólo unas soluciones expresivas, sino también una «moral» muy cercana a la suya propia. Y a pesar de esto, tampoco pretende ser éste un estudio «psicológico» deducido de su obra y de su comportamiento, sino que en todo momento se intenta insertar todo ello en un panorama más amplio —lo que es, en definitiva, el objetivo fundamental de la Historia del Arte—, situándolo en el contexto artístico hispano y, en particular, del surrealismo en Aragón para, en última instancia y teniendo en cuenta el ámbito de referencia más adecuado en cada caso, determinar el significado específico de su propuesta plástica y de lo que cabe denominar su actitud vital.

Por último, junto a los apartados de notas, catálogo, bibliografía y apéndice documental, el trabajo se completa con las conclusiones generales sobre lo que una y otra han podido representar. Conclusiones entre las que cabe destacar la asunción por su parte de un papel de primer orden por lo que respecta a la importación, difusión y desarrollo, tanto en España como en Aragón, de aquel *collage* de ascendencia ernstiana, captando en su integridad el alcance revulsivo y las enormes posibilidades que encierra, y siendo uno de los que más tempranamente y quien con mayor ortodoxia, coherencia y calidad lo transpone al contexto hispano. Pero por encima de su obra, que se interna en terrenos apenas explorados en España, su verdadera importancia radica en haber asumido y cumplido a la perfección la tarea de cauce de comunicación de toda una serie de presupuestos artísticos, ideas e influencias entre el ámbito europeo, el aragonés y el español, entre diferentes grupos vanguardistas ya en el específicamente hispano, y entre los años de la República y los de posguerra; aportación ésta tan decisiva como destacable si tenemos en cuenta la necesidad que hoy tiene planteada como objetivo prioritario la historiografía artística española, de desvelar el complejo de relaciones existentes entre estos tres niveles.

Con todo ello no se pretende, en definitiva, que hayan quedado desvelados por completo todos los entresijos del tema propuesto, en particular si tenemos presente la escasez y naturaleza de la documentación con que se ha podido contar, así como el mencionado carácter ensayístico del trabajo que hace que parte de su contenido constituya materia opinable y, por tanto, quede abierto a otras posibles interpretaciones. Pero tampoco cabe duda alguna de que nada podrá modificar la evidencia de que, por su obra y por sus contactos con el mundo artístico, no puede hacerse la historia del surrealismo en Aragón, y aun en España, sin contar con la figura de Alfonso Buñuel.

## *El grabado zaragozano actual y el significado de Maite Ubide (1965-1983)*

Septiembre de 1983 (Dr. Torralba)

El trabajo presentado con el título «El grabado zaragozano actual y el significado de Maite Ubide» comprende dos apartados fundamentales.

De un lado, el panorama del grabado actual en Zaragoza. En él se centra el estado de la cuestión dentro de la corriente artística de los años 70, años de patente florecimiento de las corrientes artísticas, en las que, por supuesto, se incluye el grabado. La actitud de los artistas ante este medio de expresión artística, así como el origen y procedencia de los estímulos creativos ante el grabado se desarrollan en un primer apartado que hace hincapié en el lanzamiento de una serie de artistas que encuentran en el grabado una faceta más de su actividad creadora, siendo por otra parte escasos los verdaderamente profesionales. Se analiza así, dentro de una gran pluralidad, a los artistas grabadores que emergen de los grupos, a aquellos que luchan en solitario y a los artistas que saliendo de las fronteras de su región emigran para ampliar sus conocimientos y dar carácter internacional a su obra. Como regla general de exposición, en este apartado se orienta el estudio e interés hacia las aportaciones individuales concedidas al grabado dentro de una actividad creadora general de cada artista.

Ahora bien, el trabajo de estos artistas que graban obedece a una serie de circunstancias sociales, económicas, de comercialización, de investigación técnica, interiorización de su creación e, incluso, de la difusión de su obra; y, en Zaragoza, alguno de estos aspectos toman su peculiaridad.

La definición del grabado zaragozano actual se recoge tras una serie de investigaciones sobre la presencia social del arte del grabado, las posibilidades de su democratización, la comercialización del mismo y, por último, el fenómeno de elitización del grabado que en Zaragoza llega a ser nota destacada y peculiar por una serie de razones:

1. — El hecho de que el grabado sea utilizado por la mayoría de los artistas como medio de interiorización en el proceso de su creación artística.

2. — El hecho de que no se tenga muy en cuenta, por parte del propio artista, la peculiaridad de la multiplicación de la obra grabada como medio de divulgación de la obra «única» y «original».

3. — El hecho de la carencia de un apoyo y enseñanza a nivel oficial que limita su extensión.

Y es por ello que en el segundo apartado nos detenemos en la importante labor profesional que ha realizado Maite Ubide con su taller de grabado en la ciudad, por otra parte el único existente en ella al menos desde 1965, fecha que tomamos como referencia y punto de partida de nuestro trabajo.

El estudio de su biografía y trayectoria artística recoge la actividad desplegada por la grabadora en Caracas desde 1961, allí creará el «Círculo Pez Dorado», centro de reunión de personajes tan destacados como: Uslar Pietri, Rómulo Gallegos, Herrera Campin, Salvador Consalvi, Isaac Chocrón, Inocencio Palacios y el propio Gabriel García Márquez; su formación en las escuelas de grabado de Holanda y Yugoslavia y las sucesivas alternativas ofrecidas en Zaragoza a los artistas que, por uno u otro motivo, se han acercado a ella para aprender una nueva forma de expresión desconocida y descubierta con su contacto. Asimismo nos detenemos en el estudio de su obra, amplia y enriquecedora. La gran diversidad técnica de la obra de Maite Ubide hace preciso que en el mismo estudio se elabore un apartado específico sobre técnicas de grabado y estampación realizado en base a una experimentación personal de los elementos técnicos del grabado.

Un tomo II de Catálogo recoge, empleando los clásicos procedimientos de división, clasificación, etc., la obra de la grabadora incluyendo la aportación gráfica de suma importancia para apreciar mínimamente los resultados progresivos que el conocimiento, trabajo de una serie de técnicas y la creación artística pueden llegar a lograr.

Por último quiero señalar las finalidades perseguidas en este trabajo:

a) Originalidad en la investigación. Por tratarse de un tema poco conocido y estudiado es de primera mano y personal. La susceptibilidad de su ampliación es evidente y deja caminos abiertos para su profundización.

b) Concrección al medio social zaragozano. Ello posibilita el contacto directo con los protagonistas de su obra, entrevistas personales y observación directa de su obra, sentido verdadero de la investigación.

Así Ciencia y Sociedad entendemos no pueden separarse en un trabajo de investigación, y esa precisa unión es la que se ha buscado tomando como pretexto justificado una parcela del fenómeno artístico, el grabado en Zaragoza.

# *Introducción al estudio de la arquitectura cisterciense en Aragón: el Monasterio de Cambrón*

Junio de 1984 (Dr. Borrás)

Dos objetivos centran el interés de la mencionada Tesis, de un lado la introducción al estudio general de la arquitectura cisterciense en Aragón, reivindicando su valor y su cuantía como una de las expresiones de estilo arquitectónico más representativas de nuestra región; de otro lado, el análisis más exhaustivo y en profundidad del Monasterio cisterciense femenino de Ntra. Sra. de Cambrón, en las proximidades de Sádaba (Zaragoza).

Si el primer apartado habrá de esperar futuros trabajos que completen lo que aquí se ha tratado meramente como fase de iniciación, el segundo pretende en cambio dar cumplida cuenta de la importancia e interés de aquel cenobio femenino, otrora de los más relevantes de Aragón y hoy olvidado de nuestra historiografía y habilitado en la actualidad como pardiña y granero.

Fechaable entre el último decenio del s. XII y primero del s. XIII, parece probado que para 1210-1212 se encuentran instaladas las monjas en aquel Monasterio, después de haberse trasladado desde el de Iguacel en el que iniciaron su andadura monástica.

Cambrón así se halla dentro de una clara tradición románica, pero que en esta época y en esta comarca presenta muchos aspectos de indudable influencia cisterciense, que dan a la obra un aire avanzado y vanguardista: columnas pareadas adosadas al pilar; bóvedas de cañón apuntado sobre fajones igualmente apuntados también; arcos apuntados doblados sobre dobles columnas adosadas de tradición hispano-languedociana, en el acceso a las capillas laterales; vanos con derrame interno escalonado, y muy especialmente, una decoración abundante en capiteles e impostas de tipo vegetal de labra sencilla y sutil, del más puro sentido estético cisterciense.

Con todo, tampoco podemos incluir este Monasterio entre los más grandilocuentes de los levantados, inclusive en nuestra región, por los cistercienses, muy por el contrario Cambrón se imbrica de tal modo en la tra-

dición arquitectónica típicamente rural de la comarca, que llega a crear una tipología de planta de monasterio cister, única y singular, de pequeñas dimensiones y más próxima otras pequeñas obras de transición en la misma zona como San Juan de Uncastillo, el Monasterio del Bayo o la Iglesia de Puylampa, que a las grandes construcciones monumentales conocidas de todos.

Una segunda época no menos afortunada que la anterior supuso para este Monasterio el arzobispado de D. Hernando de Aragón durante el s. XVI, conocido mecenas del Císter, que restauró y remozó concienzudamente este cenobio por el que sin duda sintió devoción especial. Al margen de la obra de amurallamiento y mejora de las dependencias monásticas, su labor se centró en una amplia difusión ornamental de los edificios, que encontró especial relieve en la decoración de los interiores de la iglesia. Aparecen allí elementos tardo góticos y otros puramente renacentistas de gran interés y cierta espectacularidad, complementado todo con una decoración de pintura mural a lo largo de las paredes de la nave que suponen uno de los motivos más sobresalientes y a la par más problemático del conjunto. Muy deterioradas, sirven aún para identificar la serie cronológica de los abaciados de Veruela, dentro del estilo y las maneras que mejor identifican a uno de los pintores principales en Aragón para esta época (¿Cosida?), pero que no obstante no se ha podido comprobar definitivamente que respondiera a su autoría.

El estudio finalmente se ve completado con un análisis gliptográfico del monumento y aportaciones gráficas y de tipo documental, añadiendo estas últimas datos históricos de cierto interés sobre las donaciones de Pedro II al dicho Monasterio. Con todo, este trabajo de investigación se justificaría a sí mismo y hallaría plenamente su razón de ser, si su difusión sirviera al menos y en la medida de lo posible para evitar su ruina y pérdida definitiva, hoy inminente.

# *Arquitectura civil zaragozana en la época Neoclásica*

Septiembre de 1984 (Dr. Borrás)

## **Pórtico**

La génesis del tema surgió en colaboración con el director del mismo, doctor don Gonzalo M. Borrás, constatando que a los perfiles propios y problemas de sistematización que presenta la arquitectura neoclásica en España, se añadía en Aragón la ausencia de estudios concretos de investigación sobre la época —arquitectura en torno a la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del XIX—, lo que presuponía la importancia de abordar este estudio, para valorarlo correctamente dentro del panorama artístico aragonés; a la vez que coincidía con mi interés personal por el tema.

Definido así el marco general de investigación, es evidente que el trabajo que aquí se glosa constituye una primera fase de desarrollo. Se pretendía presentar los límites alcanzados, sentando las bases y líneas futuras del estudio que constituye nuestro empeño actual.

Se delimitó, pues, como objetivo inmediato de memoria de licenciatura, el análisis de una serie de monumentos y edificios conservados en la ciudad de Zaragoza, a través de los cuales podía uno adentrarse en los presupuestos que caracterizaron la época que los erigió. Ello implicaba conjugar, metodológicamente hablando, por una parte, el trabajo de campo detallado y directo sobre cada obra elegida, y por otra, una labor de exhumación documental en los diversos archivos zaragozanos consultados (Archivos de la Audiencia Territorial, Canal Imperial, Diocesano del Arzobispado, Diputación, Histórico Provincial y Municipal de Zaragoza).

## **Sumario**

El resumen de la información recogida se organiza en cuatro grandes bloques:

— *Situación general de la arquitectura zaragozana (1750-1808)*.

Se ha intentado, dentro de lo que es una breve síntesis histórica, ver

cómo queda reflejada en la producción arquitectónica la acción reformadora del espíritu ilustrado, frente a la pasividad del cuerpo social.

— *Análisis de la arquitectura civil conservada.*

Dentro de una panorámica urbana general, hemos presentado monográficamente el estado de la cuestión de las distintas obras estudiadas (Puerta del Carmen, Fuente de los Incredulos, Casa del Canal, Casa Lázán-Palafox, Palacio Sobradíel y Palacio Arzobispal). Procurando, al mismo tiempo, hacer una necesaria crítica de autenticidad lo más rigurosa posible.

— *Índice biográfico de artífices.*

Recoge los perfiles de un centenar de nuevas biografías —de maestros de obras y arquitectos—, con más de quinientas referencias documentales inéditas, que vienen a llenar un amplio vacío historiográfico.

A los escasos nombres conocidos hasta el presente (Yarza, Sanz, del Caso...) se suma una pléyade de figuras que hicieron posible la arquitectura de su momento y cuyo estudio abre numerosas expectativas y cuestiona tópicos.

— *Apéndice.*

Consta de una selección de documentos —presentados *in regesta* o *in extensum*— que abarca el período cronológico de 1749 a 1808. Más un anexo gráfico que incluye una recopilación de planos urbanos, reproducciones planimétricas, dibujos y fotografías.

## Conclusiones

Pueden sintetizarse los siguientes apuntes de reflexión, susceptibles de ampliación y cambio conforme avance la investigación:

1. Las estructuras gremiales de organización laboral y enseñanza profesional, en el campo de la construcción, persisten largo tiempo en una paulatina decadencia (sólo en 1806 puede darse por desaparecido el gremio de albañiles de Zaragoza).

2. En consecuencia con lo expuesto en el punto anterior, se produce una lenta asimilación, no exenta de contradicciones, de las normas estéticas impulsadas desde la Academia. Cuyos primeros resultados deberán empezar a rastrearse en las décadas iniciales del siglo XIX.

3. Los documentos recogen una dialéctica frente al barroco que pretendía restablecer «la buena arquitectura» o «el nuevo estilo» y generó una reacción de tipo clasicista, que a menudo no logra una plena adecuación formal con el lenguaje neoclásico.

4. Fue muy importante el valor modélico e innovador que las obras del Canal Imperial de Aragón tuvieron en la reforma de la arquitectura zaragozana.

5. Dentro de la nómina de artífices que hemos documentado se pueden establecer cuatro grupos sucesivos y bien definidos:

— Una *generación barroca* totalmente imbricada en las formas artísticas del barroco regional.

— La *generación de transición* que inicia la ruptura con los esquemas gremiales y una evolución clasicista (incluye a los tradicionalmente considerados continuadores de Ventura Rodríguez).

— Una brève *generación neoclásica*, formada en las Escuelas de Dibujo y Matemáticas organizadas por la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

— Y finalmente una *generación académica*, de arquitectos salidos de las aulas de la Academia de San Luis, que trabajaran ya durante el siglo XIX.

Confirmar, por último, que el análisis de la producción arquitectónica, de la época en cuestión, es difícil encajarlo dentro de los criterios habituales de estilo y cronología, resultando imprescindibles nuevos métodos de clasificación, en la línea de las pautas seguidas por importantes investigaciones realizadas en otras regiones españolas.

ANA M. GALILEA ANTON

## *Aportación al estudio de la pintura gótica sobre tabla y sarga en La Rioja con una mención especial a las obras conservadas en el Museo de Logroño*

Septiembre de 1984 (Dra. Lacarra)

Este trabajo pretende ofrecer una muestra de las obras conservadas en La Rioja que, en el terreno de la pintura, se llevaron a cabo durante el período gótico, analizando primeramente, y con más profundidad, las ubicadas en el Museo de La Rioja, en Logroño, material que luego fue ampliado al incluir otras pinturas del mismo estilo, realizadas sobre tabla, que se encuentran en distintos edificios, civiles o religiosos, de algunas lo-

calidades de la geografía riojana y que, según los casos, se deben a la mano de anónimos artistas locales o a la de maestros activos en talleres ultrapirenaicos, preferentemente de la Europa Septentrional.

Se recogieron unos veinticinco ejemplos, con una cronología comprendida entre el siglo XIV y el primer cuarto del siglo XVI, clasificados en los períodos en que se divide la pintura gótica peninsular, con predominio, en cuanto a número de obras, de la etapa hispanoseptentrional, correspondiente al último momento del estilo.

El método ha consistido en una recogida de materiales in situ, examinando posteriormente lo relativo a la iconografía, estilo y demás aspectos que individualizan la obra, estableciendo las comparaciones necesarias con otras pinturas, para lo cual se ha consultado la bibliografía específica. También se han revisado, dentro de la región, diversos Archivos Parroquiales, y el Archivo Capitular de la Catedral de Calahorra, y fuera de ella, los fondos de la sección de Clero del Archivo Histórico Nacional que se referían a edificios religiosos de La Rioja.

Al elaborar el texto se han tenido en cuenta dos enfoques diferentes: histórico y artístico. El primero de ellos pretendía ofrecer el panorama geográfico, político y socioeconómico de la época en La Rioja, y el segundo conocer lo relacionado con la pintura gótica de esta región, precediendo al catálogo propiamente dicho unas breves referencias sobre el ambiente reinante en los talleres de producción pictórica y las técnicas más usuales según el soporte empleado por el artista.

Como resultado de las investigaciones llevadas a cabo se puede llegar a las siguientes conclusiones:

— Del siglo XIV sólo se conocen dos obras, «San Blas» y el «Retablo de la vida de San Millán». Este último se custodia en el Museo de La Rioja y en él es evidente la interrelación existente entre las distintas manifestaciones artísticas, con influjos de la miniatura, de la eboraria y de los frontales.

— Después de ellas hay un período de casi un siglo de duración, entre mediados del siglo XIV y mediados del siglo XV, del cual no han llegado ejemplos de pintura gótica realizados sobre tabla.

— Los retablos conservados son de la segunda mitad del siglo XV o posteriores, como el de la parroquial de Santa María de Torremaña, cuyo autor conocía la obra grabada de Martín Schongauer, y la pictórica de algunos maestros flamencos y otros castellanos, concretamente los de la escuela burgalesa coetánea.

— De fines de la Edad Media hay en La Rioja un buen número de obras importadas de Flandes, como algunos trípticos o el «Retablo de la vida de Santa Ana», sarga con grupos compositivos en algunas escenas que se asemejan a otros procedentes del campo del grabado, y cuyo estilo pictórico es similar al de las obras salidas del taller del maestro flamenco Justo de Gante.

— En las obras del primer cuarto del siglo XVI hay ya algunos elementos renacentistas de influencia italiana, pero a pesar de ello siguen con-

servando un fuerte carácter gótico, de sabor hispanoseptentrional, como puede verse en el retablo de Nuestra Señora de la Asunción de Cenzano, o en el de la capilla de San Juan de la catedral calceatense.

— Tradicionalmente se han venido citando nombres de pintores, activos en La Rioja, durante los siglos XV y XVI, tales como Menant, Galuchor, Martínez de Lubiano, Miguel Sánchez..., conocidos a través de fuentes documentales que los citan como testigos de operaciones económicas o trabajando en obras de pintura que han desaparecido, pero, lamentablemente, en ningún caso se ha podido relacionar al autor de las obras que integran este catálogo con la personalidad de los artistas mencionados en los documentos consultados.

M.<sup>a</sup> INMACULADA GIL ASENJO

ANA GIL MENDIZABAL

M.<sup>a</sup> DEL CARMEN GRANADOS BLASCO

GUILLERMINA JODRA ARILLA

NURIA LATORRE GRACIA

LOURDES MONEVA RAMÍREZ

M.<sup>a</sup> DEL MAR RODRIGUEZ BELTRÁN

## *Las artes en Zaragoza en el segundo tercio del siglo XVII (1634-1654)*

Septiembre de 1984 (Dr. Borrás)

### **Actividad gremial**

En primer lugar vamos a dar una breve visión sobre la actividad gremial en Zaragoza en el período objeto de nuestro estudio, comprendido entre los años 1634-1654.

Según la documentación consultada en los Protocolos Notariales, las cofradías constatadas son las de albañiles, carpinteros y plateros.

Según una cancelación de treudo, efectuada el 14 de mayo de 1645 ante el notario Diego Francisco Moles, en el año 1551 estaban agrupados dentro de una misma cofradía, fundada en la iglesia de San Francisco, en la capilla de la Transfiguración de Nuestro Señor Jesucristo, los oficios de fusteros, albañiles, cuberos y torneros; éstos últimos se separaron alrededor

de 1619. Este mismo año, al existir diferencias entre carpinteros y albañiles, los primeros presentaron querrela ante los jurados de Zaragoza, solicitando la separación para formar su propia cofradía. Se dividieron los bienes comunes: los albañiles eligieron la capilla y los carpinteros diversos censales, fijando la sede de su cofradía en la capilla de San José del Real Monasterio de Santa Engracia, junto con los oficios de ensambladores, entalladores y escultores. De la cofradía de San Lucas de pintores, no hemos recogido ningún documento, aunque sabemos que en esta época estaban englobados en la misma pintores y doradores.

Respecto de la cofradía de San Eloy del arte de plateros, instituida en la iglesia del Carmen de Zaragoza, podemos afirmar que su actividad era la más destacada dentro de la vida gremial del segundo tercio del siglo XVII.

## Arquitectura religiosa

Este período se caracteriza por un afán renovador que conduce por un lado a la construcción de capillas dentro de iglesias ya existentes y por otro a la reforma total de iglesias conventuales y de los propios conventos.

La mayor actividad arquitectónica se desarrolla en los conventos que en esta época se amplían o reforman totalmente cambiando en algún caso su emplazamiento, mientras que en las iglesias parroquiales sólo se producen algunas reformas, bien levantándose capillas o bien arreglando algunas partes deterioradas.

El tipo de planta de las iglesias presenta una disposición axial con una nave, capillas entre los contrafuertes, tribunas sobre ellas, crucero, testero recto y coro en alto a los pies. A esta tipología responden las iglesias de los conventos de San Pedro Mártir en Borja, de Agustinos Descalzos, Nuestra Señora del Carmen, San Lázaro y San Ildefonso en Zaragoza. En cuanto al sistema de cubierta se generaliza el uso de la bóveda de cañón con lunetos para la nave, las capillas y tribunas se cubren bien con este sistema, bien con bóveda de arista, como sucede en los conventos de San Pedro Mártir y en el de Agustinos Descalzos. En todas ellas se erige sobre el espacio central del crucero una gran cúpula sobre pechinas.

En cuanto a las capillas levantadas dentro de iglesias ya existentes debemos señalar que tienen planta cuadrada, y se cubren con cúpula sobre pechinas rematada por una linterna; éste es el caso de las capillas de Santa Elena y Santas Justa y Rufina en la Seo zaragozana, de la capilla realizada en la iglesia de Alcubierre o en la de Urrea del Jalón. Sus portadas presentan pocas variantes, en ellas se disponen columnas o pilastras, arco de medio punto y un frontispicio o remate.

Los materiales usados en la decoración son el propio ladrillo, el yeso, los azulejos y en algunos casos la piedra en sus variantes de alabastro, jaspe y «piedra negra de Calatorao».

Entre las obras documentadas cabe destacar las siguientes:

*Alcubierre:* Iglesia Parroquial.

El 27 de noviembre de 1638 doña Mariana de Iriarte y Larramendi contrata al arquitecto Domingo Rancón para que realice una capilla dentro de la iglesia.

*Borja:* Convento de San Pedro Mártir.

El arquitecto zaragozano Clemente Ruiz es quien llevará a cabo la obra por encargo de fray Pedro de Urrea y Borja, prior del convento de Santo Domingo, y fray Alonso Villalpando, prior del convento de San Ildefonso. El acuerdo se firmó el 13 de enero de 1640.

*La Fresneda:* Convento de Nuestra Señora de Gracia.

El 12 de febrero de 1636 y el 28 de mayo de 1637 se acometieron las obras de mejora en este convento ejecutadas por Pablo Hernández.

*María:* Iglesia parroquial.

En 1646 se realizaron reformas que afectaron al tejado, bóveda, campanario y escalera del coro. Los artífices fueron Juan Domínguez y Juan García.

*Monegrillo:* Iglesia parroquial.

El 4 de julio de 1643 el albañil Diego Vélez de Palacio recibió 64.000 sueldos por la fábrica de la cabecera de la iglesia.

*Pleitas:* Iglesia parroquial.

El 25 de febrero de 1651, don Francisco Pérez de Oliván contrata al arquitecto Bernabé de Arévalo para que efectúe algunos reparos en el exterior e interior de la iglesia.

*Urrea de Jalón:* Iglesia Parroquial de San Salvador.

En 1644 Pablo Hernández levanta una capilla en la iglesia por encargo del licenciado Francisco García.

### *Zaragoza*

El arquitecto Diego Borbón por encargo de los albaceas testamentarios de don Francisco Liñán, realiza algunas modificaciones en la capilla de Santa Elena o del Carmen el 8 de agosto de 1636.

En 1641, el 8 de abril comienzan las obras en la capilla de Santas Justa y Rufina. En esta obra intervienen el cantero Martín de Azpiliqueta, el arquitecto Jerónimo de Lerma, el carpintero Sebastián de Ruesta y el trazador Alonso Carbonell.

*Colegio de San Juan Bautista.*

Este colegio fue fundado el 24 de mayo de 1634. En 1635 se encontraba trabajando en él Juan de Larralde.

*Colegio de la Santísima Trinidad.*

El 22 de marzo de 1634 Medel de León emprende la obra derribando la iglesia vieja, el refectorio y la cocina para edificar en su lugar la porte-

ría, sala capivular y demás dependencias. En 1643, el 23 de marzo, contratan al tejero Mateo Faret; ese mismo año, Jusepe Pamplona construye una alberca dentro del convento.

*Colegio de Santo Tomás de Villanueva y San Jorge.*

Este colegio fue fundado el 18 de junio de 1635 por don Juan Muñoz de Pamplona, albacea de don Martín de Funes y Copones.

*Convento de Agustinos Descalzos.*

En la fábrica de este convento intervinieron: Hernando Barraquet, tapiador en 1634; Diego Hurtado comienza la iglesia en 1634 pero el contrato se cancela el 20 de abril de 1641; el 22 de julio de ese mismo año continúan la obra Jusepe Granada y Domingo Zapata; al morir este último queda cancelada la concordia el 14 de agosto de 1644. La obra la termina Clemente Ruiz quien es contratado el 18 de agosto de 1644, ayudado por los tapiadores Bernardo y Juan Costa.

*Convento de San Agustín de la Regular Observancia*

La reforma de este convento se acometió en dos fases, la primera se comienza el 1 de mayo de 1644, fecha en la que son contratados los arquitectos Juan López y Francisco Lázaro, éstos realizan la parte del crucero y del presbiterio. El resto de la iglesia lo lleva a cabo Jusepe Pamplona, contratado el 16 de noviembre de 1644.

*Convento de Capuchinas.*

El 15 de mayo de 1652 Jusepe Capaces emprende la renovación del convento.

*Convento de San José de Dominicás.*

El 3 de mayo de 1648 le encargan al arquitecto bilbilitano Alonso Pamplona la ejecución de la capilla funeraria del fundador del convento, don José de Palafox.

*Convento de Nuestra Señora del Carmen.*

La iglesia de este convento la comienzan el 4 de agosto de 1654, fecha en la que son contratados Carlos y Felipe Busiñac y Borbón.

*Convento de San Francisco.*

El 8 de octubre de 1636 Juan de Santos y Diego Hurtado realizan una capilla en la iglesia del convento. El arquitecto Pablo Hernández reformó en fecha anterior a 1644 la capilla de la Misericordia.

*Convento de San Ildefonso.*

En 1644 contratan al tejero Juan Chinique; en 1645 a los también tejeros Mateo Faret y Bernardo Gárate; en 1651 a Juan de Chavarría. En 1651 Juan de Hibert comenzó a levantar las tapias de la iglesia. El 28 de octubre de 1654 el capítulo contrata a Pablo de Goya para que lleve a cabo la iglesia, pero esta obra no llegó a realizarse.

*Convento de Santa Fe.*

El 15 de marzo de 1635 contratan a Domingo Zapata para que levante en el crucero de la iglesia una cúpula sobre pechinas.

*Convento de Santa Inés.*

Para continuar la obra comenzada por Francisco de Aguinaga, el gobernador de Aragón contrata el 17 de enero de 1649 a Pablo Fernández, Jerónimo Gastón menor, Gaspar de Bastarrica, Bonifacio Esteban y Juan de Mondragón.

*Convento de San Lamberto.*

La ampliación de este convento la realiza Medel de León, quien es contratado el 13 de febrero de 1634.

*Iglesia de San Felipe.*

El 5 de julio de 1635 el capítulo contrata a Medel de León para que levante un coro en el mismo lugar en que se encontraba el antiguo. El yeso necesario lo proporciona el aljecero Domingo de Bara.

*Iglesia de San Pablo.*

El arquitecto Juan López junto con el carpintero Sebastián de Ruesta son contratados el 31 de mayo de 1635 para realizar un nuevo chapitel para la torre.

*Iglesia de Santa María Magdalena.*

El 15 de diciembre de 1647 el capítulo contrata a Francisco Fernández para que realice una cisterna debajo del coro.

## **Arquitectura civil**

Pasando a la arquitectura civil, debemos señalar que, dada la abundancia de noticias referentes a la reforma de casas, las hemos agrupado por parroquias para una mayor claridad. Las parroquias que registran una mayor actividad constructiva, dado el número de datos, son las de San Pablo y del Pilar.

Llama la atención la existencia de un número elevado de albañiles que se dedican a esta actividad, que sólo unos pocos combinan con encargos de mayor envergadura.

En la documentación analizada no existe ninguna noticia sobre la edificación o reforma de edificios civiles públicos, de administración o gobernación. Esto tal vez tenga relación con el poco desarrollo de este tipo de arquitectura gubernativa, dada la crisis española y el desconcierto de la administración en esta época. Tampoco se hace mención a edificios destinados a diversiones públicas como teatros, plazas de toros, o a otros de carácter provisional como tribunas, tablados, etc., ni a monumentos conmemorativos.

Asimismo no hay apenas documentación sobre los palacios y residencias de la nobleza, ya que en esta época sólo se reforman los palacios del marqués de Torres, el del conde de San Clemente y el del conde de Sástago.

Los encargantes de las obras pertenecen a una clase media o de baja nobleza: infanzones, pertenecientes a profesiones liberales, labradores y mercaderes.

Gran parte de las obras concertadas en este período son reformas o reparaciones de casas ya existentes. En otras ocasiones se trata de edificar una vivienda nueva, pero siempre sobre el solar de la antigua, que se habrá derribado previamente. Por tanto no se produce una expansión del núcleo urbano, que no varía apenas en su morfología, perdurando básicamente el mismo plano de la ciudad. Sin embargo, hay reformas urbanísticas importantes como las llevadas a cabo en el callizo de Aznar, en la calle de la Victoria y en la plaza de las Tenerías, donde se construyeron hileras de 4 ó 5 casas.

También es muy frecuente un dato que juzgamos importante: el que aparezca en el contrato de la obra una cláusula en la que se especifica que la nueva casa ha de ser igual a la del vecino, ha de tener la misma altura o el mismo rafe...

Así pues, aunque la ciudad conserve su fisonomía de callejuelas irregulares y quebradas, vemos ya un sentido urbanístico, un preocuparse del conjunto, no de la construcción aislada, que va desterrando el concepto medieval e islámico de ciudad, yendo hacia una racionalización de las mismas que cristalizará en el siglo siguiente.

La tipología de vivienda que se construye en estos años es de edificación unifamiliar, con una altura de uno o dos pisos y la buhardilla o mirador que se trasluce al exterior (en la fachada) por una galería de vanos, rematándose dicha fachada por el rafe o alero. Por debajo del nivel del suelo solía haber una bodega y a menudo existía corral o caballeriza. El material con que realizan estas casas es mayoritariamente el ladrillo, lavándose las paredes con aljez.

## **Escultura**

La escultura se nos presenta con un carácter marcadamente religioso, siendo la iglesia, nobleza y las cofradías los grandes clientes de la misma.

Su máximo exponente es el retablo, del que vamos a encontrar dos tipos: el llamado contrarreformista, heredero de la centuria anterior y el prechurrigueresco, con la innovación de la columna salomónica.

La tendencia general es de un progresivo recargamiento en la decoración, pasando de la sobriedad de líneas del primer tipo de retablo, cuyo soporte característico es la columna entorchada, a una mayor profusión de elementos decorativos en el mencionado retablo prechurrigueresco, como

son vides, hojas, pájaros..., que en ocasiones enmascaran la estructura general del mismo.

Son bastantes los retablos documentados de uno y otro estilo, aunque en muchos casos han desaparecido.

Pasando a la producción artística vamos a destacar en primer lugar algún ejemplo de retablo contrarreformista:

— El 17 de septiembre de 1634 la cofradía de San Homobono del oficio de sastres encargó a los ensambladores JUAN DE HUIZI y COSME PEREZ el retablo para la capilla que dicha cofradía poseía en la iglesia de San Felipe de Zaragoza.

— El 6 de agosto de 1645 la cofradía de San Onofre del oficio de zurzadores firmó una capitulación con MIGUEL REMON acerca del retablo que éste debía hacer para la capilla de San Bernabé y San Onofre en la iglesia de Santa Catalina.

— Bastante más tardío pero respondiendo a esta tipología es el retablo para la capilla de Santa Ana en la Iglesia de San Miguel de los Navarros, obra del escultor MIGUEL JALÓN, contratado por el infanzón Agustín de Salazar el 7 de junio de 1652.

En cuanto al retablo prechurrigueresco podemos decir que su aparición en Aragón es temprana, pues tenemos noticia de que el 9 de marzo de 1637 los ejecutores del testamento de Francisco Liñan contrataron con RAMON SENZ y BERNARDO CONIL, escultor y ensamblador, un retablo para la capilla de Santa Elena de La Seo zaragozana, que sigue las normas de dicho estilo; hay que decir con respecto a este retablo que la fecha de su realización puede retrasarse, ya que otro documento del 19 de agosto de 1641 nos aporta datos sobre otro contrato, realizado entre las personas mencionadas anteriormente. Además, una noticia señalada por Vicente González en su artículo «Adiciones al estudio del arte aragonés del siglo XVII», habla sobre la polémica que surgió a raíz del contrato de 1637, según la cual seguía vigente una capitulación con Simón de Campfort para hacer dicho retablo y por ello no se podía encomendar su realización a ningún otro artista; suponemos por ello que ninguna de las dos primeras capitulaciones se llevó a efecto, dejando pasar un período de tiempo para solucionar estos problemas, transcurrido el cual se firmaría la capitulación de 1641.

Han sido constatados también encargos de retablos para otras localidades; unas veces los artistas contratados eran llevados de Zaragoza y otras se acudía a artistas locales, como es el caso de MIGUEL PINA, mazonero vecino de Moyuela, quien trabajó en el retablo mayor de la iglesia parroquial de dicho lugar, según se deduce de un albarán otorgado a favor del arzobispo de Zaragoza, don Pedro Añáolaza, el 30 de marzo de 1642. El mismo día el mencionado arzobispo le encargó los dos retablos colaterales. El 13 de marzo de 1647 el entonces arzobispo Juan Cebrián concertó con el mismo artista 5 retablos para la iglesia de Perales.

El escultor BERNARDO BELILLA, vecino de Calatayud, realizó el retablo mayor para la ermita de la Virgen de la Sierra en Villarroya de la Sierra por encargo de Miguel Antonio Francés de Urrutigoiti, hecho el 17 de octubre de 1648; responde al tipo prechurrigueresco, con columnas salomónicas y decoración a base de uvas, pajarillos, hojas de parra, etc.

Es curioso observar cómo en algunas capitulaciones se pone como modelos retablos de iglesias zaragozanas; así, cuando el 20 de noviembre de 1635 se contrata a GABRIEL COLL MONLEÓN para hacer el retablo de la iglesia parroquial de la Asunción de Pedrola, se indica que ha de realizarse según el modelo del retablo de Santa Teresa del colegio de la Santísima Trinidad de Zaragoza.

Dos de los artistas más destacados del momento trabajan en el retablo de la capilla que el obispo de Tarazona, don Baltasar de Arroyti, poseía en la catedral de Teruel. Dicho obispo contrató a MIGUEL REMÓN, ensamblador, el 7 de enero de 1642, contratando éste a su vez al escultor FRANCISCO FRANCO el 4 de enero de 1643 para que realizase las esculturas y tallas del retablo, de estilo prechurrigueresco.

Otras manifestaciones escultóricas, cuantitativamente menos relevantes, son los monumentos funerarios, peanas para sustentar imágenes, cajas de órganos, capelardentes, sagrarios... Respecto a los monumentos funerarios cabe resaltar el sepulcro de Juan Cebrián, arzobispo de Zaragoza, que FRANCISCO FRANCO realizó junto con el albañil JUSEPE CAPACES para el convento de las capuchinas de Zaragoza, por encargo hecho el 10 de julio de 1649.

En relación a los capelardentes, decir que para el que se hizo en 1644 para las exequias de la emperatriz, en la catedral de La Seo, fue contratado VALERO MIRABAL el 13 de junio de 1646.

Dos son las peanas constatadas, ambas para la Virgen del Rosario: una de Aguarón, realizada por DOMINGO ESTUETE, el cual hizo también la imagen de la Virgen, y la segunda de Pozuelo, encargada a TOMÁS LAGUNAS el 8 de octubre de 1638.

Tenemos noticia tan sólo de una caja de órgano que JUSEPE ALONSO y JUAN ABARCA construyeron para el órgano del convento de San Lamberto, el año 1650.

Es importante destacar el sagrario del retablo mayor de la iglesia de San Gil, obra de JUAN BAUTISTA LUFRIO y RAMÓN SENZ, quienes recibieron el encargo de los procuradores del capítulo de la parroquia el 10 de julio de 1635.

Respecto a los materiales utilizados, la madera ocupa el lugar preferente; su utilización, junto con las técnicas aplicadas de policromía, dorado, encarnado y estofado, contribuye a lograr el realismo buscado por la estética barroca. El mármol, alabastro y la piedra son materiales escasamente trabajados en este período y parecen destinados principalmente a obras de escultura funeraria, como es el caso del sepulcro de Juan Cebrián, al que ya hemos hecho referencia.

Aparte de las obras propiamente artísticas, es importante resaltar otras obras de carpintería como reparos en casas, puertas, ventanas, muebles, molduras, etc., sin olvidar arreglos de azudes y molinos, montajes de monumentos de Semana Santa y la conservación de puentes, actividades de las que también se ocupaban los carpinteros.

## Pintura

La pintura aragonesa del siglo XVII se ha visto eclipsada por las grandes figuras pertenecientes a otras escuelas españolas. Ultimamente se observa una mayor tendencia por parte de los investigadores a sacar a la luz estudios más profundos sobre este tema. El desarrollo de la actividad pictórica va ligado a la construcción y renovación de numerosas iglesias parroquiales y conventuales y de su consiguiente equipamiento artístico-religioso.

La iglesia y la nobleza serán la principal clientela de los pintores.

Las técnicas predominantes son el fresco, temple y óleo sobre lienzo.

Los inventarios, donaciones, testamentos y capitulaciones matrimoniales, aunque no aportan datos sobre la autoría de las obras, sirven para rastrear los temas desarrollados, entre los que cabe destacar: los cuadros religiosos con escenas marianas, pasajes de la vida de Cristo... y hagiográficos, entre los que ocupan un lugar destacado los santos aragoneses como San Pedro Arbués y San Lorenzo. El segundo lugar numéricamente lo ocupan los cuadros de tema histórico, en los que se representan emperadores y reyes. Un género pictórico muy del gusto de los hogares zaragozanos eran las naturalezas muertas o bodegones, con las variantes de fruteros y flores. Otros temas encontrados en menor proporción son: paisajes, cuadros mitológicos, de aves, retratos, menológicos, artes liberales, temas de navegación y mapas.

Las noticias sobre obras ejecutadas por los maestros pintores que se han podido documentar en el Archivo de Protocolos son escasas y en su mayoría desaparecidas.

Los pintores contratados con un mayor número de encargos son:

JUAN GALBAN, a quien se contrató el 30 de marzo de 1636 para la realización de una serie de cuadros para el retablo de la iglesia del convento de Santa Teresa de Zaragoza.

PEDRO URZANQUI ejecutó según capitulación del 6 de abril de 1636 los cuadros para el retablo que Juan Francisco Ferrando realizó para el convento de Santa Fe. En 1640 a este mismo pintor se le encargan los lienzos y dorado del retablo de la iglesia de Moyuela.

ANDRÉS URZANQUI firma con Francisco García el 4 de diciembre de 1644 una capitulación para pintar un cuadro del retablo de la iglesia parroquial de Urrea de Jalón.

FRANCISCO LUPICINI, quien es contratado el 27 de enero de 1638 por los albaceas testamentarios de Francisco Liñan para que lleve a cabo los cuadros correspondientes a la capilla de Santa Elena de La Seo de Zaragoza.

JUAN GARCIA DE LA CUEVA pintó un cuadro de Jerusalén al óleo para el retablo de la iglesia del convento de Santa Inés de Zaragoza, según consta en contrato realizado el 11 de abril de 1650.

Tal vez la figura más conocida de la pintura aragonesa de este período es JUSEPE MARTINEZ. El 3 de febrero de 1653 la cofradía de San José de carpinteros le encarga varios cuadros para la capilla que tenía en la iglesia del convento de Santa Engracia.

Una actividad ligada a la pintura es el dorado de retablos, peanas y marcos de cuadros, dándose el caso de que muchos pintores desempeñaban a su vez tareas de dorado.

Entre las obras realizadas en este período destacan:

— El retablo del monasterio de Santa Teresa de carmelitas descalzas de Zaragoza, cuyo dorado fue encargado al pintor JUAN GALBAN el 30 de Marzo de 1636.

— El 6 de abril de 1636, PEDRO DE URZANQUI se obliga a dorar, colorear y estofar el retablo que para el convento de Santa Fe de Zaragoza realizó el ensamblador Francisco Ferrando.

— El 4 de junio de 1638 los albaceas de mosén Domingo López de Bayetola encargaron a MIGUEL y PEDRO ALTARRIBA, pintores y doradores, dorar la peana para la imagen de San Pablo, realizada por el escultor Ramón Senz y destinada para la iglesia de San Pablo de Zaragoza.

— El 14 de abril de 1640, PEDRO DE URZANQUI es contratado para estofar, dorar y pintar el retablo de la iglesia de Moyuela.

— El 10 de junio de 1643, PASCUAL DE LABATU y MIGUEL LOPEZ reciben el encargo para dorar, estofar y encarnar el retablo que bajo la invocación de Nuestra Señora del Rosario realizó el escultor Ramón Senz para Juan Triviño.

Atendiendo a la cantidad de encargos, JUAN DE ORCOYEN se presenta como uno de los artistas más destacados en esta actividad:

— El 16 de julio de 1646 los regidores del hospital de Nuestra Señora de Gracia contratan al pintor y dorador JUAN ORCOYEN para dorar, encarnar y estofar el retablo de Santa Elena, que JUAN GALBAN dejó comenzado. El 27 de diciembre de 1647, el mismo artista se compromete a realizar el dorado del cuerpo principal del retablo mayor de la iglesia de San Gil de Zaragoza. El 4 de diciembre de 1649 se le encargó por el rector de la Universidad, don Miguel Antonio Francés de Urrutigoiti, dorar un retablo para la misma.

— El 11 de abril de 1650 a JUAN GARCIA DE LA CUEVA, pintor y dorador, se le encargó realizar el dorado y estofado del retablo de la iglesia del convento de Santa Inés de Zaragoza.

— El 19 de marzo de 1653, JUAN FRANCISCO DE PROA, pintor y dorador, es contratado para dorar 6 marcos para unos cuadros encargados por la cofradía del oficio de carpinteros de Zaragoza, para la iglesia del convento de Santa Engracia.

## Artes decorativas

### *Platería*

Para la platería, la llegada del siglo XVII no representa un cambio sustancial respecto a la centuria precedente.

Para tener una clara visión de la producción artística de los artífices plateros, hemos atendido a tres frentes:

1. — Los tesoros parroquiales de las iglesias, puesto que el clero era un excelente cliente. Estos tesoros se verán engrandecidos mediante las donaciones de los particulares.

2. — En segundo lugar queremos citar ese gran muestrario compuesto por piezas y objetos domésticos de adorno o lujo de los particulares o sus casas.

Estos dos puntos citados presentan el inconveniente de que nos aportan pocos datos sobre las piezas, siendo casi imposible afirmar si son obra de talleres zaragozanos, si son de reciente hechura o cuáles son sus características formales.

3. — En tercer lugar, queremos ocuparnos de las piezas de orfebrería que hemos podido documentar. Su número es muy reducido, sobre todo teniendo en cuenta el gran número de plateros constatados, aunque no así su variedad. Entre las más interesantes podemos citar el brazo de plata de San Blas, perteneciente a la iglesia de San Pablo de Zaragoza, contratado con el platero AGUSTIN VALLES el día 22 de septiembre del año 1648.

El trono o basamento para la Virgen del Portillo de Zaragoza, realizado por JUSEPE MURO por encargo hecho el 4 de septiembre de 1647, o el dosel de plata como el que hace PABLO VIÑALES para la iglesia de Nuestra Señora del Pilar, según capitulación firmada el 20 de julio del año 1634.

En general no se acometieron grandes obras, sino que la mayoría son de uso litúrgico. Dentro de este amplio catálogo podemos citar los contratos siguientes para la ciudad de Zaragoza:

— El 3 de enero de 1642, PEDRO FRANCISCO DEL CASTILLO se compromete a fabricar dos ciriales de plata para el convento de Nuestra Señora de la Victoria.

— El 29 de agosto de 1647, MIGUEL DE LIZARBE recibe 130 libras por la plata empleada en la hechura de una lámpara para la capilla de San Sebastián, situada en el convento del Carmen.

— Así como la lámpara realizada para la capilla de la Virgen del Pilar por el platero PASCUAL BONETE.

También hemos podido documentar piezas para iglesias de otras localidades: como los cálices realizados por JERÓNIMO DE GRACIA y JUAN FRANCISCO PALLAS para las iglesias de Almudévar y Alberite respectivamente, una cruz de plata encargada por los Jurados de Moyuela para dicho lugar a los plateros AGUSTIN y JUSEPE VALLÉS, o una lámpara para el convento de San Salvador de Fraga, obra de PASCUAL BONETE.

Tal vez el apartado más interesante sea el de la escultura en plata, representada por 2 piezas: el busto de San Pablo, perteneciente al tesoro parroquial de la iglesia de San Pablo y conservado actualmente; se encargó al platero MIGUEL CUBELS el 15 de septiembre del año 1636. También es importante hacer mención del encargo del grupo de San Joaquín y la Virgen niña al mismo platero, el día 6 de julio de 1652, y aunque no podemos descartar que este artista la comenzara, se conoce con posterioridad otro contrato en el que nos indica que el auténtico artífice habría sido FERMIN GARRO. Estas dos piezas fueron objeto de sendas comunicaciones, presentadas al III Coloquio de Arte Aragonés, celebrado en Huesca en diciembre de 1983.

Los encargantes de todas las obras mencionadas se deben a las familias notables de la ciudad, que junto con el clero constituirán la principal clientela de los plateros.

Respecto a los materiales, el más usado es la plata, bien en su color o sobredorada, aunque también se encuentran piezas de bronce y oro, utilizándose como motivos ornamentales los esmaltes y las piedras engarzadas.

Los documentos notariales poco nos aportan sobre el estilo, técnica o decoración de las obras realizadas.

En los contratos de las piezas, generalmente se hace referencia a modelos ya establecidos o a bocetos previamente facilitados al artista, lo que supone la omisión de gran número de datos. Era corriente que pintores o escultores entregaran los modelos a los orfebres, quienes muchas veces quedarían relegados a una tarea meramente técnica.

Las piezas, una vez finalizadas y como garantía de su buena terminación, debían ser revisadas por peritos, nombrados por ambas partes, que tasaban la obra.

Por último, mencionar que para un mejor conocimiento del contenido de la botiga o tienda del platero, su taller y todos sus útiles o herramientas, son una buena fuente de datos los inventarios de casas, en los que se nos van describiendo aposento tras aposento y todo lo en ellos contenido, como es el realizado en la vivienda del ya mencionado Miguel Cubeles.

Completa el capítulo de las artes decorativas los apartados dedicados a la rejería y artes del metal, artes textiles, alfarería, vidriería y organería, de los que vamos a dar una breve referencia:

### *Rejería y artes del metal*

Dos han sido las manifestaciones que hemos recogido respecto a las artes del metal: la fundición de campanas y la fábrica de rejas para cerrar capillas.

No son muchas las noticias que nos aportan las fuentes consultadas y, aunque el número de artesanos documentados es abundante, las obras constatadas son pocas.

El buidador PEDRO DE TAPIA se nos presenta como uno de los artistas más destacados, ya que de los tres encargos constatados para hacer rejas, dos recaen sobre él.

El 18 de diciembre de 1643 firmó una capitulación con el ensamblador Sebastián de Ruesta para hacer el rejado de la capilla de Virto de Vera en La Seo zaragozana. La segunda obra es la reja de la capilla de Santa Elena, también en La Seo, que los albaceas testamentarios de Francisco Liñan le encargaron el día 9 de abril de 1646.

La tercera obra aludida es la del rejado de la capilla que Don Pedro Villanueva poseía en La Seo de Jaca, obra realizada por el buidador CRISTOBAL ORQUET, por encargo de aquél, hecho el 13 de octubre de 1643.

Es escasa la actividad registrada en lo que a la fundición de campanas se refiere, siendo tan sólo dos los ejemplos:

Uno data del 26 de octubre de 1640; se trata de una obligación por la que el campanero JAIME COSURA se compromete a fundir de nuevo la campana Vicenta de La Seo de Zaragoza, que ya había sido fundida en 1636 y que se había abierto antes de haber transcurrido el período de 4 años en que la había asegurado. El segundo documento es un albarán con fecha 12 de enero de 1634, otorgado por el maestro de hacer campanas y buidador JAIME VILLAPLANA a favor de fray Policarpo Castelli por una campana que había hecho para el castillo de la villa de Mallén.

### *Artes textiles*

La industria textil en Aragón durante el siglo XVII se encontraba en grave crisis, por lo que se debieron de tomar medidas proteccionistas para potenciar la producción interior y hacer frente a la competencia extranjera, sobre todo de Francia e Italia, de donde se importaban tejidos de lujo (brocados, tapices, bordados, etc...). La documentación notarial es muy parca en lo que a la actividad y producción de bordadores y tapiceros se refiere.

Tan sólo podemos dejar constancia del encargo de un estandarte de damasco blanco e hilo de oro de Milán, con una imagen de Nuestra Señora del Rosario en una parte y San Miguel en la otra que Tomás Abenoza, vecino de Castellflorit, hizo al bordador MELCHOR DE CLAROS el 12 de septiembre de 1639.

Aparecen además diversos albaranes otorgados por los bordadores JUAN ARNAL USÓN, CARLOS MONTEFUSCO..., en concepto de diversas piezas realizadas, como albas, paños, banderas, etc.

Una segunda fuente de datos sobre las artes del tejido son los inventarios de las iglesias y de particulares, pero que tan sólo sirven para conocer las piezas textiles que poseían, no aportándonos nada sobre la actividad textil en Aragón, puesto que desconocemos cuándo y dónde se hicieron.

### *Alfarería*

En Alfarería la primera nota a destacar es su localización geográfica, ya que no va a ser Zaragoza el centro artístico, sino que se reparte por toda la provincia, en localidades como Muel, Mozota, Botorrita, Villanueva del Huerva, etc..., como demuestra el hecho de que muchos de los alfareros aparecen como vecinos de dichos lugares y otros de Zaragoza, como es el caso de la familia Forzan. Tampoco los protocolos notariales son muy generosos en este caso y en ellos no aparece ningún dato relativo a la producción, sistema de trabajo, organización gremial, etc., no pudiendo, pues, aportar nada a lo ya conocido, a no ser los datos biográficos de los artistas documentados.

### *Vidriería*

La escasez de noticias es, una vez más, la primera nota a destacar, circunstancia que se ve agravada porque lo que de esta parecela artística en Aragón y en el siglo XVII concretamente se conoce es muy poco.

Los documentos notariales guardan absoluto silencio sobre la actividad artística, pese a haber sido constatados un total de 57 vidrieros, dos de los cuales aparecen como «maestro de hacer vidrieras». Creemos importante resaltar un dato significativo, y es la gran cantidad de artistas de origen francés, debido sin duda a que la inmigración gala en este período es importante y a la relevancia que el arte de la vidriera tenía en Francia.

### *Organería*

Terminamos con una breve referencia a la organería, campo no demasiado conocido en lo que a Aragón se refiere hasta hace poco tiempo, pero que parece tomar cierto auge por los estudios que últimamente se vienen realizando.

Nuestra pequeña aportación es el encargo para la iglesia de Monreal (Navarra) al maestro JOSÉ NAVARRO DE SESMA, perteneciente seguramente a la prestigiosa familia de maestros de hacer órganos, los Sesma, cuyos miembros van a recibir importantes encargos y van a constituir uno de los pilares de la organería en Aragón a lo largo del siglo.

# *Las artes en Calahorra durante la segunda mitad del siglo XVII (1650-1702), según los Protocolos Notariales*

Septiembre de 1984 (Dr. Esteban)

El objetivo perseguido a la hora de elaborar esta tesis de licenciatura fue el extraer de los Protocolos Notariales la máxima documentación sobre las artes y los oficios en Calahorra durante la segunda mitad del siglo XVII, cuyo estudio nos permitiría conocer el mundo artístico y artesanal de esta ciudad.

Comenzamos el trabajo situando Calahorra en el entorno social, cultural, económico y político de la época, para con posterioridad estudiar profundamente la organización social y laboral a partir de los contratos de aprendizaje, escala social, cartas de examen, contratos de obras, procedencia de los artífices y sus relaciones familiares.

Seguidamente procedimos a estudiar cada una de las manifestaciones artísticas, prestando especial atención a las técnicas, materiales y precios, siempre que ello fuera posible, y aportando el catálogo de las obras documentadas y las biografías de los artistas que en ellas trabajaron, así como el estado de la cuestión en que se encuentran los estudios sobre el Barroco riojano.

## **1. — Arquitectura**

Las obras de mayor interés que se van a emprender en esta época, tanto en arquitectura religiosa como en arquitectura civil, están ligadas al nombre de los Raón, familia de origen lorenés, compuesta por dos hermanos, Juan y Santiago, y por el hijo de este último, José, cuya obra documentamos a partir de los últimos años del siglo.

Estos hermanos trabajaron en toda la provincia, así como en Navarra y el País Vasco.

A partir de 1664, fecha en que Santiago se afincará en Calahorra, se realizarán las siguientes obras:

— En 1664 Santiago y Juan continuarán la obra de la iglesia de Santiago de Calahorra, comenzada en 1631 por Juan de Urruela, siguiendo la traza que en esa fecha había realizado el Prior de los Carmelitas Descalzos de Pamplona. Esta va a ser la única obra de nueva planta que se va a construir durante el período de tiempo estudiado, siendo además poco significativa sobre el nuevo lenguaje constructivo de los hermanos Raón, ya que si bien las formas corresponden al lenguaje barroco, no sucede lo mismo con la concepción espacial, al continuar una obra ya comenzada.

— La obra de mayor interés, por lo que supone de ruptura con la concepción anterior, será la portada de la catedral de San Salvador, comenzada en 1680 por Juan y Santiago de Raón, presentando una estructura saliente en forma de retablo, dividida en tres pisos y tres calles, y rematada con un gran frontón triangular, todo ello siguiendo los nuevos modelos introducidos por los hermanos Raón.

— La tercera gran obra religiosa que se va a emprender será la ampliación de la cabecera de la iglesia de San Andrés, nuevamente ligada a un miembro de la familia Raón, esta vez a José, quien en 1702, junto con Juan Martínez, propuso, como solución para detener la inminente ruina de la iglesia, realizar un trasaltar con cinco capillas, cuyos cimientos, paredes y arcos reforzarían la estructura del edificio.

La iglesia primitiva presentaba tres naves de dos tramos, crucero con capillas laterales y cabecera. Tras la reforma de José de Raón, se amplían dos tramos a las tres naves, en los que se aprovechó la antigua cabecera como parte central del primer tramo nuevo. El segundo tramo de nueva construcción se plantea a modo de crucero, con capillas en los laterales, y se abre una cabecera con tres capillas.

Además de lo ya citado, documentamos trabajando a Santiago de Raón en las siguientes obras: fachada de la iglesia parroquial de San Adrián, torre de la iglesia de San Esteban de Murillo de Río Leza, y en el convento de Concepcionistas Recoletas de la ciudad de Estella; y a Juan de Raón en la reforma de la capilla mayor de la iglesia de la Santa Cruz de Nájera y dando traza a la iglesia del convento de Nuestra Señora de la Concepción de Segura (Guipúzcoa).

También la arquitectura civil y la ingeniería van a ir unidas a la misma familia:

— En 1672 se contrató con Santiago de Raón y Domingo de Usabiega, hijo, la construcción del Patio de Comedias, con estructura de planta de cuadrado ochavado y tres alturas.

— Nuevamente con Santiago de Raón se contrató en 1673 la reparación del puente sobre el río Cidacos, siguiendo la traza de su hermano y de Martín de Iturmendi.

## 2. — Escultura

La demanda de obra se dirige hacia la realización de retablos y silleras de coro, siendo escasa la escultura exenta o la esculpida en piedra. Tan sólo documentamos dos obras en este último material, realizadas por Juan de Amezqueta para las portadas laterales de la iglesia de Santiago.

Si bien hemos dicho que la mayor parte de la demanda va dirigida a los retablos, sin embargo nos resulta casi imposible establecer una tipología fiable, ya que si a la escasa documentación encontrada sumamos la casi total desaparición de las obras, queda palpable la gran dificultad de esta labor. De cualquier forma, basándonos en los datos que poseemos, podemos establecer que durante los primeros años de esta segunda mitad del siglo XVII se encontraba muy enraizada la tradición del romanismo tardío, siendo claro ejemplo de ello el retablo mayor del convento de San Francisco, realizado por Martín de Amezqueta en 1654.

Hasta la última década del siglo XVII no documentamos retablos que responden a la tipología propia del barroco, como serán los realizados por José de Ortega, para la capilla de Nuestra Señora de la Concepción, sita en el convento de San Francisco de Calahorra; para la ermita de Nuestra Señora del Monte en Cervera o para la iglesia parroquial de Rincón de Olivedo.

Otros escultores que trabajaron en estas fechas fueron Sebastián de Portu, Sebastián de Ribero y José y Baltasar de Tuar.

## 3. — Pintura

En pintura como en escultura los datos son escasos, constatando tan sólo la presencia de doradores, como José Jiménez Sarabia, Celedón Pérez del Castillo y su hijo Valeriano o Pedro Lázaro Ruiz, siendo Juan de Eibar el único pintor, y del cual no hemos localizado ninguna de sus obras.

Sin embargo es de gran importancia el contenido pictórico de los inventarios particulares, obras que hemos estudiado agrupándolas por temas. Estos inventarios no sólo aportan interesantes datos en temas pictóricos, sino también en artes textiles, joyería, libros, etc., todos ellos datos importantísimos para futuros estudios.

## 4. — Artes decorativas

Son escasos los artífices que ejercían el oficio de platero y escasas las obras contratadas. Únicamente cabe señalar una urna de plata realizada para la Catedral por Diego de Piñahermosa, en 1681.

Nuevamente serán los inventarios, muy particularmente los de iglesias, los que aporten los datos de mayor interés sobre el tema.

El arte de la rejería va a perder el auge que tuvo en otras épocas, siendo significativo que ninguno de los artistas que aquí trabajaron fueron riojanos, proviniendo todos ellos del País Vasco.

Las rejas se vuelven más sobrias, perdiendo la riqueza decorativa de la centuria anterior.

Por último incluimos las biografías de los artesanos que ejercieron su oficio durante esta época —alpargateros, zapateros, sastres, curtidores, etc.— considerando que con su exclusión quedaría incompleto el estudio del panorama social y laboral de Calahorra durante la segunda mitad del siglo XVII.