

# TESIS LICENCIATURA

ANGEL HERNANSANZ MERLO  
M<sup>a</sup> LUISA MIÑANA RODRIGO  
FERNANDO SARRIA ABADIA  
RAQUEL SERRANO GRACIA  
ROSALIA CALVO ESTEBAN

## *Aportaciones a la escultura aragonesa del siglo XVI: El Retablo Mayor de Tauste; Portada y Retablo de la Capilla de San Miguel en la Catedral de Jaca; Retablo Mayor de Aniñon; Retablo Mayor de San Juan de Vallupié; Retablo de la Concepción en la Capilla Conchillos de la Catedral de Tarazona*

Junio de 1985 (Dra. Alvaro)

La labor hasta ahora realizada por este equipo de investigación en torno al tema de la escultura aragonesa del siglo XVI, -y más concretamente en su primera mitad-, ha dado como resultado cinco tesis de licenciatura, a las que acompañan una introducción general y un apéndice documental, comunes a todas

ellas. Es preciso indicar que, una vez seleccionadas (con el asesoramiento del Dr. Borrás y la Dra. Alvaro) las obras que serían objeto de estudio monográfico, nos dimos rápidamente cuenta de que la investigación requería un planteamiento más amplio y general, y que ni el trabajo de campo ni el de archivo podrían limitarse a las cinco obras en cuestión. Y ello por dos razones principales: primera, porque la problemática inherente a dichas obras (que no es otra que aquella que atañe a toda la escultura aragonesa del periodo), exigía para intentar su resolución la consideración y estudio de otras obras; segunda, porque, si nuestro objetivo era fundamentalmente procurar crear las bases de futuras investigaciones –que ahora ya hemos comenzado–, era preciso abordar la tarea de sistematizar aunque fuera mínima e incompletamente, algunos de los aspectos principales y al tiempo más problemáticos de la escultura aragonesa en la primera mitad del siglo XVI.

Así pues, el trabajo de campo se extendió, además de las obras particularmente estudiadas, a otras cerca de setenta más, dentro y fuera del territorio aragonés. Paralelamente se consultaron varios archivos aragoneses, tanto civiles como eclesiásticos, sin olvidar el análisis y revisión de la bibliografía existente sobre el tema.

## **1.- Introducción general**

Se pretende en ella únicamente una aproximación, siempre según datos hasta ahora conocidos, a las diversas cuestiones que rodean la producción escultórica aragonesa durante el periodo indicado. Su contenido puede resumirse en los siguientes puntos:

*A) Los artistas y sus talleres.*– Se analiza aquí la procedencia de los artistas afincados en Aragón; diversas consideraciones sociales, como la organización gremial; estructura y configuración del taller; la evolución del volumen de encargos, etc.

Lo más significativo, dentro de este apartado, es la constatación de la pertinaz pervivencia del orden gremial, reflejada en todos los ámbitos que integran el proceso creador. Sin embargo, junto a esta norma general, aparecen circunstancias que aisladamente demuestran el surgimiento en el artista de la conciencia del valor de su trabajo.

Hay que comentar también el elevado número de artistas foráneos que llegan a Aragón (Forment, Joli, Moreto, etc); junto a los cuales se encuentran otros muchos que, por lo menos, realizan en Aragón su aprendizaje del oficio (por ejemplo, en 1532 ingresa en el taller de Forment el hijo de Felipe Bigarni, Gregorio).

*B) Encargantes.*– Este epígrafe incluye el estudio del volumen de inversiones efectuadas en obras de escultura, y su distribución según los grupos del cuerpo social; formas de financiación; motivos que impulsan a los comitentes a encargar obras de arte, etc.

Se perfilan como inversores más importantes: 1º) Los parroquianos, por un lado, y por otro un conjunto social heterogéneo que coincide en la subvención, por el sistema de colecta pública, de algunas de las obras más importantes del momento (41 % del dinero invertido total); 2º) El rey, funcionarios reales y nobleza en general (16,6 %); 3º) El clero regular (12,5 %), en el que se encuadra el obispo D. Jaime Conchillos, uno de los más importantes comitentes de la época; 4º) Las cofradías (5 %).

Mientras entre los miembros del segundo grupo predomina una razón de prestigio y diferenciación social, a la que en ocasiones se añaden valoraciones de índole cultural, el resto (salvo excepciones) sufraga las obras de arte por motivos de tipo religioso y devocional, aunque no se desatiende el rasgo de prestigio social que supone una obra "suntuosa y bien hecha". Unos y otros fijan sus exigencias en los contratos, compromisos contractuales que determinan en gran medida el trabajo del artista.

*C) Obras.*— Hemos llevado a cabo una clasificación de los distintos tipos de obras escultóricas así como el estudio de materiales empleados en ellas, precios, plazos de entrega, etc. El 68,8 % de los trabajos de escultura realizados fueron retablos; siguen, en orden de cantidad, sepulcros y losas (9,2 %), portadas (4,6 %) y coros de iglesia (4,6 %), y hasta siete tipos más de obras, que completan el número total de encargos hasta el momento conocidos durante el periodo investigado.

*D) Problemática del estudio de la escultura aragonesa del siglo XVI.*— Planteada en dos cuestiones centrales:

1º.— El deficitario estado de conservación de las obras y la incompleta labor documental existente. Encontramos obras conservadas, pero no documentadas; y, viceversa, conocemos documentalmente la realización de obras hoy imposibles de ser analizadas, por haber desaparecido.

2º.— La dificultad de definir estilos en trabajos en los que normalmente predomina la mano de taller. A ello se une la práctica frecuente del traspaso y subarriendo de las obras de uno a otro artista, y la tendencia de estos artistas a formalizar contratos de compañía para la ejecución de una o varias obras.

*E) Personalidades artísticas.*— Se han incluido en este apartado reseñas biográficas y estudios estilísticos de los siguientes artistas: Damián Forment, Gabriel Joli, Juan de Moreto, Gil Morlanes (hijo), Estebán de Obray, Juan de Salas (hijo) y Juan Vizcaíno.

El APENDICE DOCUMENTAL, donde se apoyan tanto la introducción general, como las cinco tesis de licenciatura, consta de más de 300 documentos —in regesta o in extensum—, entre documentación publicada, revisada por nosotros, y otra inédita, que en ocasiones ha aportado datos fundamentales.

## 2.- Estudios monográficos

En las cinco tesis de licenciatura (Retablo Mayor de Tauste, Retablo Mayor de Aniñón, Retablo Mayor de San Juan de Vallupié, Portada y Retablo de la Capilla de San Miguel en la Catedral de Jaca, y Retablo de la Concepción en la Capilla Conchillos de la Catedral de Tarazona), han sido abordados los aspectos siguientes:

A) *Tipología.*— Cuyo análisis exige diferenciar dos modalidades básicas de retablos:

1) *Retablos mayores:* puede decirse que el retablo mayor de Tauste inicia el tipo de retablo mayor renacentista aragonés. La mazonería de este retablo (contratado en 1520 por Morlanes, hijo, y Joli) sería obra de Morlanes, bajo la directa influencia del florentino Juan de Moreto. Su estructura (que articula pisos, calles y entrecalles, limpiamente delimitados por columnas, zócalos y entablamentos), incorpora elementos arquitectónicos basados en modelos italianos de finales del XV y principios del XVI. La claridad compositiva y el sentido tectónico predominante son las notas a destacar en el retablo mayor de Tauste.

El retablo mayor de Aniñón (1525-1530), de pequeño tamaño en comparación con otros, continua la tipología de Tauste, apareciendo como novedades reseñables su estructura escalonada, el ochavamiento original del banco, y la aparición de templetos en las entrecalles. El autor de la mazonería (Esteban de Obray), imprime en el lenguaje italiano de los elementos arquitectónicos un acento mucho más decorativista que constructivo.

Esto último sucede igualmente en el retablo mayor de San Juan de Vallupié (actualmente en la parroquial de Sediles), en el que cabe señalar su planta ochavada y el empleo de templetos. La mazonería de este retablo correspondería en principio a una traza inicial de Forment, en la que se integran elementos más propios del quehacer moretiano. Ambos artistas, Forment y Moreto, firman en 1532 una concordia para la ejecución de una portada de piedra y un retablo en madera en la iglesia de San Juan de Vallupié (Calatayud), así como del retablo mayor de Híjar. Sin embargo, el compromiso al parecer no tuvo realmente efecto en lo que a Forment personalmente se refiere; y la mazonería sería al final fruto material de un taller local relacionado con Obray. A Moreto se debería, entre otras, la idea de coronar el retablo con un cierre en medio punto, en lugar del ático con el Calvario, típico de los retablos mayores.

2) *Retablos laterales o de capilla:* son, en general, obras en las que tempranamente descubrimos estructuras renacentistas. En este sentido, destacan, ya a partir de 1520, los numerosos retablos para capilla contratados por Juan de Moreto. Dos son los modelos más habituales en este tipo de retablos:

a) Los retablos de pequeño tamaño, con un banco dividido en tres casas, cuerpo de un solo piso (o en ocasiones dos) y tres calles, y ático.

b) Los retablos de medianas dimensiones, que presentan banco con cinco encasamientos, cuerpo de dos pisos, tres calles, y ático.

A este segundo modelo corresponden tanto el retablo de la capilla de San Miguel en la Catedral de Jaca (1520-1523), como el de la Concepción, en la capilla Conchillos de la Catedral de Tarazona (1535). Ambos fueron encargados a Moreto. Hay que anotar, no obstante, que en Jaca, las características del lenguaje moretiano (claridad compositiva resuelta en base a estructuras ediculares, sentido tectónico, equilibrio entre arquitectura y decoración, etc.), son más apreciables en la portada de la capilla –ideada y realizada por Moreto según proporciones albertianas–, que en el retablo de San Miguel, que fue materialmente ejecutado por Morlanes y Salas.

*B) Decoración.*– En 1520 encontramos en Aragón una tipología ornamental plenamente renacentista, difundándose un repertorio de elementos derivados del gótico, según modelos italianos nuevamente de finales del XV y principios del XVI. Esta decoración, que, con diversos matices, inundará las superficies de los retablos aragoneses, se introduce de la mano de Juan de Moreto. La encontramos por primera vez, de manera paralela, en el retablo mayor de Tauste (donde Morlanes despliega los motivos del acerbo moretiano) y en la capilla de San Miguel en Jaca.

Moreto se mantendrá fiel a su interpretación norteitaliana de la ornamentación prácticamente hasta sus últimas obras, planteando unas composiciones que, siempre según ordenaciones simétricas, sobresalen por su claridad, a pesar de la profusión de motivos. Otra nota a indicar es el empleo de una talla que modela gradualmente la superficie, mediante la técnica derivada del “schacciato” florentino. Dicha forma de trabajar el relieve no la desarrollan otros artistas, que sí recogen el repertorio decorativo aportado por Moreto: entre otros, el citado Morlanes, Joli y Salas.

Mención aparte merecen las labores ornamentales de Estebán de Obray, cuyo estilo queda definido a través de la Reja del Coro de la Catedral de Tudela, la Portada de Santa María en Calatayud y el Retablo Mayor de Aniñón. Obray utiliza un repertorio propio en el que, junto a elementos igualmente difundidos por Moreto, introduce otros diferenciados –como el habitual de los medallones con bustos–. Personal es también la manera de distribuir los motivos, procurando dejar zonas exentas de decoración. Puede decirse que la interpretación que Obray realiza de las ornamentaciones renacentistas presenta concomitancias con modelos de procedencia francesa.

Dentro del capítulo de las ornamentaciones cabe incluir aquellas que se encuentran en la policromía de los retablos, donde también aparece el lenguaje renacentista. A este respecto queremos destacar la policromía del retablo mayor de San Juan de Vallupí. Se observa en ella, además de una alta calidad técnica (no demasiado frecuente), unos recursos estilísticos novedosos. Percibimos, al lado de los dorados y esgrafiados, bellísimas labores a pincel de variados motivos: pájaros, figuras antropomorfas, etc. Creemos posible la participación del taller de Jerónimo Cosida en la realización de dicha policromía, la cual pudiera datarse hacia la década de 1540.

C) *Imaginería*.— La totalidad de las obras estudiadas monográficamente ofrecían similares problemas a la hora de definir y delimitar estilos escultóricos: o bien se trataba de retablos indocumentados (Aniñón), o bien son el resultado de la colaboración entre varios artistas (todas las demás). El hecho de que las obras elegidas tuvieran entre sí autorías comunes, junto al análisis efectuado de otros trabajos de los artistas implicados, ha posibilitado un primer acercamiento a la personalidad y evolución artísticas de los siguientes autores:

1) *Gabriel Joli*: escultor de origen francés, de quien se documentó su dilatada estancia en Aragón a través de 47 textos (entre 1515 y 1539). La obra escultórica de Joli consta de tres periodos diferenciados:

1º.— Retablo de Santiago, en la Seo de Zaragoza, y retablo mayor de Tausete, ambos documentados. En esta primera etapa, y en contra de lo que se venía suponiendo hasta ahora, hay que descartar la intervención de Joli en la capilla de San Miguel de Jaca.

2º.— Retablo mayor de Aniñón, diversas obras en el Monasterio de Sigena, y la pequeña Piedad de la Magdalena de Zaragoza; todas ellas indocumentadas.

3º.— Retablo mayor de la Catedral de Teruel, por un lado; y retablo mayor de Roda, y el de los Santos Médicos en San Pedro de Teruel, por otro.

Joli evoluciona así desde un primer momento, donde se conjugan la interpretación formal clásica y los rasgos de una expresividad más realista y directa, pasando por una etapa de formulación prácticamente florentina, para terminar prefiriendo composiciones de acentuada expresión gestual, en un lenguaje casi manierista. No obstante, a lo largo de su producción se constatan elementos que permanecen en todo momento: formales (construcción de un contraposto que obliga a sus figuras a inclinar hombros y cabeza, por ejemplo), compositivos (elevado número de personajes en las escenas, distribuidos sin embargo en correctas composiciones de esquemas geométricos), iconográficos (utilización de los ciclos de la vida de la Virgen y de la Pasión). Estas constantes permiten unificar la obra de Joli dentro de su evolución.

2) *Juan de Moreto*: conocemos de este completo artista florentino 83 documentos, fechados entre 1520 y 1550. En general, raramente se había tenido en cuenta la posibilidad de que el magnífico mazonero (y arquitecto) que fue Moreto, pudiese ser también uno de los escultores de mayor calidad que trabajan en Aragón en la primera mitad del siglo XVI. Sobresalen especialmente las esculturas de la portada de la capilla de San Miguel en Jaca, los cuatro profetas del banco del retablo de San Juan de Vallupié, y determinadas figuras del retablo de la Concepción de Tarazona, y del retablo de la Virgen del Moncayo (hoy en Corella).

Moreto prefiere la figura humana aislada, individualizada y concebida monumentalmente, dentro de un naturalismo formal y de un estilo escultórico aprendido de los postdonatellianos. Sus trabajos de imaginería debieron ser, sin embargo, poco apreciados y comprendidos por una gran parte de la clientela aragonesa que sufragó los retablos de escultura (parroquianos, clero, cofradías, en particular), que, por el contrario, sí gustó de sus mazonerías.

3) *Gil de Morlanes (hijo)*: se han rastreado de este artista un total de 27 documentos. De él hay que señalar la circunstancia de que no pueda ser considerado como un imaginero de calidad. Su taller, valorado como uno de los más importantes en el panorama de la escultura aragonesa del XVI, se ocupó preferentemente, dentro del campo del retablo, de la construcción de mazonerías. Acostumbra Morlanes con frecuencia a formar compañía con otros artistas, quienes se encargan de la imaginería de las obras. Entre estos artistas que en algún momento aparecen asociados a Morlanes citaremos a Gabriel Joli (retablo de Santiago en la Seo zaragozana y retablo mayor de Tauste), Juan de Salas (que trabaja juntamente con Morlanes en Tauste y en la capilla de San Miguel de Jaca), y Juan de Moreto, que comparte a medias con Morlanes las obras de la capilla de San Miguel, que Moreto había contratado primero personalmente.

4) *Juan de Salas (hijo)*: es uno de los imagineros de más difícil seguimiento, conociéndose de él tan sólo 8 documentos. Se formó en el taller de Forment, entre 1515 y 1518. No se trata de un imaginero con personalidad creadora destacable, sino más bien de un buen artesano, que recibe y asimila con habilidad la influencia de los maestros con quienes trabajó: Forment, Joli y Moreto. Tanto estilística como iconográficamente, las influencias de Forment y Moreto son las que perduran más claramente en Salas, como se evidencia en sus obras para la Catedral de Palma de Mallorca.

5) *Juan Vizcaíno*: conocemos de él hasta el momento 17 textos documentales. Es un artista formado en el taller de Joli, que sigue fielmente el estilo de su maestro, y al que hay que entender también como un hábil artesano. Tuvo una estrecha relación de amistad y trabajo con Juan de Moreto, desde el año 1535, aproximadamente, llegando a ser su albacea testamentaria, y maestro del hijo de Moreto, Pedro.

D) *Iconografía*: Los programas iconográficos analizados en las cinco obras estudiadas de forma particular, pueden ser resumidos dentro de los tres apartados siguientes:

1) Programas narrativo-doctrinales, propios de los retablos mayores. En ellos se insertan generalmente los ciclos de la vida de la Virgen y la Pasión de Cristo, apoyados en figuras de santos y/o el apostolado. Contienen mensajes de salvación y redención, que deben ser fácilmente inteligibles a los fieles, al tiempo que sirven de soporte a las homilias de los sacerdotes. Son de este tipo los programas de los retablos mayores de Tauste y Aniñón.

2) El retablo mayor de San Juan de Vallupí, pese a ser un retablo mayor, no presenta un programa narrativo. Se trata de un programa que conjuga conceptos doctrinales, desarrollándose en el conjunto de la iglesia (portada, púlpito y retablo), y que responde a un mensaje de salvación y conversión, dirigido posiblemente a la población de moriscos recientemente conversos (es decir, bautizados pero no adoctrinados).

3) Capillas funerarias, donde encontramos programas iconográficos de salvación, desde un planteamiento lógicamente funerario. En el retablo de la Con-

cepción, de la Catedral de Tarazona (encargo particular del obispo de Lérida D. Jaime Conchillos), se introducen conceptos de raíz neoplatónica. Por su parte, en la capilla de San Miguel de la Catedral de Jaca (cuyo comitente fue el mercader jacetano y consejero real Juan de Lasala), señalemos la inscripción alusiva a la política cesaropapista del emperador Carlos.

## *Problemática de la castellología catalana de la segunda mitad del siglo X. El castillo de Vallferosa*

Septiembre de 1985 (Dr. Gal'ier)

Tras la invasión musulmana, los primeros núcleos de resistencia cristiana tuvieron un carácter muy local, amparándose —según las fuentes musulmanas— en las montañas, construyendo empalizadas y fosos, y utilizando como refugios —generalmente ocasionales— cuevas y galerías subterráneas; todavía al llegar el año mil se citan las *speluncas* de Calafell y la Chanauda, que debían tener un régimen de funcionamiento semejante a los castillos.

Los ataques musulmanes a la Septimania y la situación de inestabilidad de la Marca Superior durante el siglo VIII aconsejaron al poder carolingio la creación de una Marca cuyos hitos fundamentales son el cambio de dominio de Gerona en 785, la fortificación de la línea Osona-Cardona-Casserres en 798 y la conquista de Barcelona en 801. Fortalezas como las de Viver, Obiols, Torelló, Rocaberti, Gironella, S'Avellana y Savassona en Osona o la de Pals en el Baix Empordà, nos demuestran que durante la mayor parte del siglo IX fueron abundantes las fortalezas fundamentalmente lineas, caracterizadas por torres redondas, pequeños aljibes y cercas de madera y tapial. A este momento se remontan los casos más antiguos de reutilización de fortificaciones de la antigüedad, así en Savassona y Ullastret; siendo el caso más espectacular el de Olérdola reocupada en 929. Debieron de existir igualmente fortificaciones de tierra pisada y tapial, así es al menos la primera torre del castillo de la Torsa; y es bien significativo a este respecto que al reocuparse la Plana de Vich hacia 880 a instancias del conde Wifredo, perteneciente a una nueva familia de condes hereditarios que sustituye al mermado poder carolingio, uno de los primeros castillos que se construye en piedra, el de Tona (doc. 889) esté muy ligado a las técnicas de construcción características del tapial.

Es a finales del siglo IX cuando comienza a organizarse la defensa en *castra*, con un *castellum* y generalmente una *guardia*; el *castrum* incluye las parroquias y las *villae*, así como propiedades agrícolas, de las que refiriéndose a la Marca Superior dice al-Himyari "*cada granja, sin excepción tiene un torreón —en la documentación cristiana turris— o un refugio subterráneo*".

Buena parte de las investigaciones de la castellología de la segunda mitad del siglo X se encaminaron hacia la construcción de torres circulares, que presentaban ventajas en cuanto a volumen de obra, resistencia y visibilidad. En Montbuy (doc. 960), Miralles (doc. 960) y Gelida (doc. 963), castillos muy próximos a la idea del *aula*, frente a los castillos de planta rectangular de Ardèvol (doc. 986), Peracamps, Artes y San Pere de Roda los ángulos exteriores están redondeados. En esta línea de investigaciones se encuentran la torre de planta triangular de Santa Perpetua (doc. 996) y la aproximadamente hexagonal de Subirats (doc. 917), ulteriormente forradas para darles una forma más semicircular, del mismo modo que se hizo en Ardèvol a comienzos del siglo XI. En Lloberola (doc. 1000) y Vilademàger (doc. 987) el interior es trapezoidal y rectangular, mientras el exterior tiene forma semielipsoidal. Las primeras torres completamente circulares son las de la iglesia de San Vicente de Enclar (doc. 953), Coaner (960), Fals (doc. 995), La Roca, Cornellá de Conflent, San Pere de Ribes (doc. 990), y la obra fundamental de esta serie el castillo de Vallferosa (doc. 1031). Construida una primera torre ya circular hacia 970, con cuatro pisos y una incipiente letrina recta, en fecha próxima a 990 fue forrada y recrecida alcanzando una altura en el lado W de 30,05 m. y una longitud de circunferencia de 38,10 m. —lo que da idea de su magnitud— y que permitió disponer una doble fila de seis cadalsos intercalados en la parte superior y una caja de escalera en el forro que sube hasta uno de los cadalsos inferiores. Las obras del siglo XI —la bóveda inferior y superior, tres arcos diafragma y una escalera interior adosada al muro— condenaron cinco cadalsos de la parte superior. A estas aportaciones fundamentales hay que añadir la evolución del recinto y la presencia de bóvedas circulares en castillos de principios del siglo XI. Estas innovaciones ejercieron una influencia decisiva en la castellología lombarda, y principalmente en Fantova; valorándose en su justa medida al compararse con las torres contemporáneas irlandesas, anglosajonas y francesas, caracterizadas éstas últimas por la evolución del *aula*.

## *La platería del s. XVI en la ciudad de Huesca*

Septiembre de 1985 (Dr. Borrás)

Ante la ausencia de un estudio sobre la platería en Huesca, pretende ser este el primer trabajo de conjunto, ampliable en fases posteriores, temporal y espacialmente. Se plantearon como objetivos primordiales de esta tesis: a) Conseguir la localización del Gremio y la Cofradía de plateros de Huesca, b) una nómina de los plateros que trabajaron en la ciudad durante el s. XVI, y c) la recopilación en un catálogo de las piezas conservadas del s. XVI en la ciudad, así como su estudio.

Ello implicaba, tras la previa recopilación, lectura y estudio de la bibliografía; por un lado, una labor de exhumación y transcripción documental en diversos Archivos oscenses: básicamente de los Protocolos Notariales del Archivo Histórico Provincial, pero también del Municipal; y de los eclesiásticos, el Diocesano, el Catedralicio, los Parroquiales, etc.; aportando como resultado más de 500 documentos inéditos relacionados con los plateros. Por otro lado, el examen de las piezas, toma de medidas, fotografías, croquis, punzones y descripciones.

Dentro de este trabajo de investigación se tratan diversos aspectos relacionados con el Gremio, como su posible origen y evolución, o la forma de ascenso en la jerarquía laboral.

Ha sido localizada la Cofradía de San Eloy, instituida en 1554 en la Iglesia de San Salvador, que se hallaba enclavada en la Parroquia de San Pedro el Viejo. A esta Cofradía pertenecían además de los maestros plateros, otros de oficios afines, como herreros, espaderos, puñaleros, cerrajeros, escopeteros,... También se han descubierto las Ordinaciones dadas por el Justicia, Prior y Jurados de la ciudad a la Cofradía de San Eloy, en dos ocasiones durante el s. XVI: el 8 de Octubre de 1547 y el 28 de Marzo de 1583. La tutela municipal era muy activa en las agrupaciones de artesanos, intervenía en los exámenes de maestría, y también se elegía por el Concejo y entre sus miembros al Marcador de la Plata.

Al estudiar los plateros se abordan una serie de temas y se recogen los perfiles de un centenar de nuevas biografías de plateros que trabajaron en Huesca en el s. XVI o mantuvieron algún nexo con ella.

Socioeconómicamente bien situados, según el análisis de indicadores como su escritura, inventarios de su indumentaria y ajuar doméstico, capitulaciones matrimoniales, testamentos, etc.; además de ejercer su oficio, complementaban su sustento con otros negocios, efectuando a menudo transacciones de fincas rústicas o urbanas, así como monetarias, y comerciando, por ejemplo, en trigo y tejidos. Sus casa y botigas se encontraban en las partes más concurridas de la ciudad: en torno a la Iglesia de S. Lorenzo, Puerta de la Alquibla, calle de la Corretería y Plazas de S. Pedro y la Catedral. Habiéndose desplazado de la zona de la Judería en que se instalaban durante la Edad Media.

Se relacionaban estrechamente los miembros de la platería oscense: eran frecuentes los matrimonios dentro de ella, así como las relaciones profesionales (compañías de platería, préstamo de herramientas, repartos de encargos, ...). Algunos plateros fundan verdaderos clanes: así el platero y esmaltador Felipe Alcañiz (documentado entre 1500-07), su yerno Juan de Luna o Lunel (1506-63), y otro de sus descendientes Luis de Luna (1550-62); el linaje de Luis de Santafé y Conchillos (1500-32), infanzón, abarca con sus descendientes Luis Santafé Tarazona (1555-88) y Pedro Luis de Santafé y Otamendi (1587-1608) todo el siglo; Juan Ferrando (1525-73) es el creador de una gran dinastía de plateros, sus hijos José (1553-77) y Pedro Ferrando (1570-72), y sus yernos Mateo Torner (1553-70), Juan Cetina (1568-74), hermano de Andrés Cetina también platero (1574-96), y Antonio Gironza (1572-87), su nieto Juan Torner (1556-98), y casados con sus nietas Antonio Ezquerria (1573-99) y Gregorio Puyuelo (1572-1614).

Muchos son los artesanos y artistas que aparecen junto a los plateros en la documentación. Podemos señalar que el platero Juan Torner tenía como cuñados al impresor de la Universidad Juan Pérez de Valdivielso y al librero Pedro de Pisa; y por mencionar otro ejemplo, los plateros Juan Ferrando y Juan Buil se citan en el testamento del pintor Esteban de Solórzano.

Son numerosos los artífices que viajan o mantienen lazos con Zaragoza. El influjo de otras platerías limítrofes como la Ilerdense o la Navarra fué menor, según los conocimientos actuales. Aunque sea precisamente un platero asentado en Navarra, José Velázquez de Medrano el autor de la obra más importante que nos ha llegado de ese siglo: la Custodia procesional de la Catedral (1595-1605), austera y con elementos manieristas.

Las obras se estudian desde distintos puntos de vista como las fases de su evolución, tipología, materias primas, los contratos, precio y pago de las piezas, los punzones, buriladas y otras marcas,... Terminando con un catálogo de las obras del s. XVI que se conservan, y pudimos examinar, en la ciudad de Huesca.

En general las obras del principio de la centuria se muestran retardarias en el abandono del gótico, después simultaneado con los nuevos elementos renacentistas y al final con valiosas muestras de estética desornamentada.

Los comitentes pertenecen al ámbito religioso, sobre todo las Parroquias; y del civil, el Concejo, la Universidad y sus Colegios, la nobleza y los ricos comerciantes. Desgraciadamente para el elevado número de encargos constatados

en la documentación, son pocas las piezas que se conservan. De ellas sobresalen el Busto-Relicario de San Lorenzo, que muestra en su peana 12 escenas, en relieve, de la vida del santo, con rica variedad de figuritas con vestuario anacrónico de la primera mitad del s. XVI, del que hemos realizado un estudio monográfico<sup>1</sup>; y la magnífica Custodia turriforme de la Catedral, antes mencionada.

De los encargos documentados destacaremos: Las Cruces Procesionales para varias Iglesias, como la Parroquial de Nueno (Huesca) realizada por el platero Felipe de Alcañiz (1502), la de Ntra. Sra. de Salas por Luis de Santafé (1508), la de S. Pedro por Juan de Luna (1512), la de Casbas de la Señoría de Gavín (Huesca) por Juan Torner (1592), la de S. Lorenzo por Andrés Cetina (1594), o la de S. Pedro por Juan Torner (1597). Una Arquilla del Santísimo Sacramento para la Igl. de S. Pedro confeccionada por Juan Ferrando en 1564; también para S. Pedro se hicieron un sello (1568) y unas crismeras (1569) por Juan Cetina, y los relicarios de S. Justo y S. Pastor (1578-9) por Antonio Gironza; de Francisco Alonso y Martín Agüesca los cálices del Colegio Mayor de Santiago y la Igl. Parroquial de Artieda (Navarra) en 1575; y para la Igl. de S. Lorenzo, unos candelabros obra de Andrés Cetina (1584) y una Custodia del artífice Gregorio Puyuelo (1596-7).

El trabajo se completa con esquemas genealógicos, cuadros sinópticos, un apéndice gráfico de fotografías, croquis, dibujos y mapas; y otro apéndice documental de 537 documentos.

Una matización para concluir: el estudio del que se acaba de exponer una breve reseña, no constituye un tema cerrado y agotado, sino el embrión que esperamos ir perfeccionando y desarrollando en futuros trabajos de catalogación e investigación, para contribuir al conocimiento de esta manifestación artística en Huesca.

---

<sup>1</sup> ESQUIROZ MATILLA, María.: *Aportaciones al estudio del busto relicario de San Lorenzo de Huesca*. Estudio realizado en el Curso de Doctorado 1985/86, bajo la dirección de la Dra. Dña. M<sup>a</sup> Carmen Lacarra Ducay, sobre la indumentaria en las escenas de su peana.

M<sup>a</sup> ANGELES LANASPA MORENO  
CARMEN LEON PACHECO  
M<sup>a</sup> ANGELES LONGAS LACASA  
CRISTINA LOPEZ PEÑA  
GLORIA DE MIGUEL LOU  
ARACELI ROY LOZANO  
ESPERANZA VELASCO DE LA PEÑA

## *Las artes en Zaragoza (1613-1633) según fuentes notariales*

Septiembre de 1985 (Dr. Borrás)

El trabajo que presentamos se ha elaborado con la documentación extraída de los Protocolos Notariales de Zaragoza por las siete personas que firmamos esta síntesis, aportando cada una los datos perteneciente a un trienio. Se divide en cuatro capítulos: Arquitectura, Escultura, Pintura y Artes Decorativas.

### **Arquitectura**

En principio, los obreros de villa formaron una misma agrupación gremial junto con mazoneros, torneros, carpinteros y cuberos, conocida con el nombre de Cofradía de los Cinco Oficios. En 1613 comenzó a desmembrarse con la separación de los torneros. De 1619 son los capítulos documentados de la cofradía, reunida en el convento de San Francisco y con la asistencia de los cuatro oficios restantes. Años más tarde serán los carpinteros y los obreros de villa quienes se independizarán. De marzo de 1620 es la primera noticia que tenemos de la Cofradía de Carpinteros como tal, y es en este mismo año cuando los Jurados de la ciudad otorgaron ordinaciones a los obreros de villa quedando constituidos como gremio.

En el marco cronológico de nuestro estudio se utilizan de manera imprecisa las palabras “albañil”, “obrero de villa”, y “maestro de hacer casas” para designar a las personas que construían, reformaban o reparaban edificios. Junto a ellos hemos constatado los siguientes oficios relacionados con el arte de la arquitectura: tapiadores, aljecedores, canteros, empedradores y tejeros.

### *Arquitectura religiosa*

La actividad artística en el campo de la arquitectura religiosa fue constante en el periodo de 1613 a 1633, promovida más por colegios y conventos que por iglesias parroquiales. Son numerosos los conventos fundados en estos años en las localidades aragonesas y en la propia Zaragoza.

Son pocas las construcciones nuevas; solamente se hicieron reformas en edificios ya existentes.

Nos hemos encontrado con el inconveniente de no haber podido realizar un estudio *in situ* de los monumentos, ya que, o bien se reformaron en épocas posteriores, dando lugar a su configuración actual, o bien desaparecieron, la mayoría de ellos durante la guerra de la Independencia. El único monumento conservado de estos años es la iglesia del convento de Santa Teresa, conocido como las Fecetas.

El material más utilizado en las edificaciones fue el ladrillo, junto con el yeso, empleado en sentido constructivo y decorativo. La piedra se usó muy escasamente, sólo en determinadas zonas del edificio.

Las iglesias de nueva planta siguieron el modelo jesuítico de Vignola en “Il Gesù”; es decir, tenían planta de cruz latina de nave única, con capillas entre los contrafuertes, crucero y coro alto en los pies. Si bien estas iglesias responden al tipo de planta más generalizada de la Contrarreforma, no por ello se abandonaron las de tres naves.

Los paramentos exteriores lisos se animaban en el interior con unas pilas-tras adosadas a los pilares, sobre las cuales se colocaba un entablamento que recorría la nave.

El sistema de cubierta más común fue la bóveda de medio cañón con lunetos en la nave y de arista en las capillas, aunque éstas, a veces, se cubrían con cúpulas. En el crucero se elevaba la cúpula sobre pechinas con linterna. Sin embargo, no se abandonaron las bóvedas de crucería, sobre todo, en las iglesias de tres naves.

Respecto a las fachadas, sólo podemos describir la de la iglesia de las Fecetas, que consta de tres cuerpos, el central más alto y dividido en dos pisos; los laterales rematan en frontones curvos terminados en aletones.

La decoración es todavía muy escasa, lo cual responde a los postulados manieristas. El material más utilizado era el yeso; cúpulas, bóvedas y muros son los lugares donde se concentraba la decoración, que podía ser de tipo geométrico, siguiendo la tradición mudéjar, como la bóveda de las Fecetas (1630-1640), y de tipo vegetal, como la del refectorio del convento zaragozano de San Lázaro. Es decir, conviven en unos mismos años dos tipos de decoración diferentes.

La característica de estos años es la confluencia de elementos propios del momento junto a otros que eran típicos de estilos anteriores. A pesar de ser una etapa sin demasiada innovación arquitectónica, debe valorarse en su justa medida por estar fraguándose un nuevo estilo que intenta convivir con gustos artísticos que le preceden.

### *Arquitectura civil*

Los encargos más frecuentes fueron la restauración de fachadas, teniendo gran cuidado por mantener una igualdad en la altura de las casas, lo que mejoraría el entorno y denota cierto interés urbanístico para conseguir un conjunto armonioso.

Para apreciar las transformaciones del casco urbano de Zaragoza hemos agrupado las noticias por parroquias. Su frecuencia suele coincidir con el número de población que las componía. Por ello la que registra más contratos es la parroquia de San Pablo, y fue en ella donde se levantaron las únicas casas de nueva planta en 1623 y 1625, concretamente en el sector del Campo del Toro, lo que nos puede hacer pensar que fueran los solares preferidos para el crecimiento de la ciudad. Las obras de la parroquia de la Magdalena se concentraron en la zona sur. en la del Pilar se reedificaron cuatro casas contiguas en la calle de la Sombrerería. En las demás parroquias no se distingue ningún conjunto de obras que modificase su urbanismo.

En este aspecto es muy interesante una sentencia arbitral fechada en 1633 que nos remite a un contrato de 1624 entre el concejo de María de Huerva y los albañiles Diego y Juan Vélez de Palacio para hacer una iglesia, un mesón, un horno y cuarenta casas organizadas en dos calles perpendiculares.

Gracias a los contratos podemos aproximarnos también al sistema constructivo de los edificios, que entraría dentro de unas técnicas tradicionales, y a los materiales utilizados. En cambio son pocos a la hora de detallar la organización interior o composición externa de las casas, que suponemos se dejaba para posteriores decisiones que se tomarían sobre el terreno, puesto que estas viviendas respondían a un sentido utilitario y funcional. Se suele concretar la altura de los pisos, que en general eran tres, más la bodega.

No hemos documentado encargos de edificios civiles públicos, pero tenemos noticias por unos albaranes de que se realizaron obras en las Casas de la Ciudad y en las Carnicerías Mayores.

En cuanto a los palacios, sólo se reedificó, en parte, el de las herederas de don Jerónimo Melo de Ferreira, en 1616, que debía de responder al tipo estructural del siglo XVI, con una doble galería en la que se superponían los órdenes dórico y jónico. En otros como el del Arzobispo, el de San Juan de los Panetes, el de la familia Bardají o el de los condes de Fuentes –en la localidad del mismo nombre– se realizaron reformas o mejoras.

También se repararon en estos años tres mesones de la ciudad, sin embargo no podemos comentar su disposición por los pocos datos que de ellos se nos ofrece.

Las torres no presentaban diferencias dignas de mención con respecto a cualquier casa urbana, salvo los edificios anejos a ellas.

Es necesaria una breve reseña al punto que se refiere a las actividades que podríamos denominar ingeniería y arquitectura industrial, perteneciendo a la primera de ellas la construcción de puentes y acequias, y la de molinos a la segunda. Esta era otra posibilidad de trabajo que tenían estos artífices, nada despreciable ante una situación de cierto estancamiento en otros terrenos.

## Escultura

Hasta 1619 carpinteros, escultores, entalladores y ensambladores habían permanecido unidos, pero por decisión de los Jurados de la ciudad y acuerdo de los oficios los escultores se desvinculan, dando lugar así a cierta especialización en los trabajos. La primera noticia que tenemos de la Cofradía de Carpinteros, como tal, data de 1620.

El 8 de marzo de 1621 la cofradía compraba a la ciudad de Zaragoza una casa y corral, en la calle del Olmo de San Lorenzo, utilizada a partir de entonces para celebrar sus reuniones. Además era propietaria de una capilla, bajo la advocación de San José, su patrón, en la iglesia de Santa Engracia.

Los cargos dentro del gremio eran los habituales, con la peculiaridad de que existían dos llamadores.

El gran número de carpinteros constatados nos hace pensar que muchos de ellos no serían artistas propiamente dichos y, que en realidad, se dedicaban a hacer obras de uso diario, aunque no por ello se debe infravalorar su trabajo.

Antes de 1620 sólo hemos documentado un contrato de madera, y es de particular a particular. Esto nos hace pensar que cuando los carpinteros ya estaban agrupados gremialmente, es la cofradía la encargada del suministro de la materia prima, como lo demuestran los encargos posteriores. La procedencia de la madera es varia: de la provincia de Huesca (Ansó y Agüero) y de la de Zaragoza (Luesia y Biel).

Sobre lo que costaba económicamente una obra escultórica, como pudiera ser un retablo, naturalmente no se puede generalizar y dependía de las características concretas de cada obra. Pero para hacer un acercamiento podemos indicar que hemos constatado un retablo tasado en 1.200 sueldos (el retablo para la capilla particular de Lorenzo de Sora), y otro de 24.000 sueldos (el retablo mayor de la iglesia del monasterio de San Agustín), y entre ellos, todo un abanico de precios, estilos, técnicas y materiales.

El principal exponente de la escultura es el retablo, que se caracteriza por su clasicismo. Los que hemos documentado constan, normalmente, de banco, dos o tres cuerpos y ático, distribuidos en calles y entrecalles, o bien, tienen un solo cuerpo, rematado por frontón. Se utilizan los ordenes clásicos superpuestos, pero con cierto predominio del capitel corintio. En el ático, las columnas suelen sustituirse por pilastras. Los frontones triangulares y curvos, y partidos y mixti-

líneos en los últimos años de este periodo cronológico. En las entrecalles, se forman, con arcos de medio punto, hornacinas poco profundas, en las que se colocan figuras de bulto. Las labores de talla decoran los frisos. Los relieves normalmente son de dos tercios o de medio relieve y suelen colocarse en los sotobancos y bancos. Para llenar los espacios libres, y como remate de la obra, aparecen otros elementos, como pináculos, pirámides, figuras de niños, etc.

La escultura de este periodo tiene una plástica marcadamente religiosa. Los temas más frecuentes son los de exaltación de la vida de Cristo, devociones marianas, escenas de santidad, virtudes y ángeles. La disposición de los elementos se repite, con ligeras variaciones, en la época romanista. Son obras que tienden hacia una arquitectura espectacular, movida y más expresiva que en la época anterior. Se solía dejar el nicho central para la imagen del titular, en bulto redondo. A veces se incluían en el sotobanco los elementos heráldicos del contratante. En los plintos del banco o de las columnas del primer piso se representaba a los cuatro evangelistas.

Una vez, concluido el retablo se policromaba, pero esta fase correría a cargo de otros artistas especializados.

En cuanto a los sepulcros constatados, hay que decir que son tremendamente sobrios. Dos de ellos son simplemente lápidas adornadas con talla, mientras que los otros presentan figuras escultóricas. El sepulcro de don Hugo de Urriés y su esposa es uno de los más sobresalientes. Ambos están representados en posición yacente, y, aunque encargado en 1615, hemos de advertir su carácter claramente retardatario, pues sigue la tradición renacentista en sus aspectos formal y decorativo. Los otros dos sepulcros que destacamos son los de los condes de Fuentes, contratados en 1628 para el colegio de San Diego. Los titulares permanecen en actitud orante y el estilo está ya más de acuerdo con los gustos de la época.

Además de los retablos y de los sepulcros hemos documentado otros tipos de labor escultórica como son: un rejado de madera, una sillería de coro y una obra conmemorativa.

El material más utilizado en estos años es la madera. Para los retablos se utilizó la de pino. El alabastro se trabajaba para esculturas y relieves y, sobre todo, en los sepulcros, combinándose con el mármol de Calatorao. Sabemos de la utilización del jaspe para las columnas de un tabernáculo. La piedra era destinada, preferentemente, a las esculturas de las fachadas de las iglesias o como basamento de retablos.

## **Pintura**

La cofradía de los pintores zaragozanos estaba bajo la advocación de San Lucas, pero aunque sí hemos documentado bastantes contratos de aprendizaje, en cambio no hemos hallado ningún examen de maestría, ni tampoco datos significativos referentes al funcionamiento de la misma.

En cuanto a los pintores de esta época, hay que señalar que no todos ellos pueden encuadrarse en una condición de artista, ya que una gran mayoría de ellos eran simplemente artesanos que trabajaban en su modesto taller familiar, ejerciendo una actividad mecánica.

Dentro del conjunto de todos ellos, se ve claramente una diferencia entre aquellos con cierta relevancia y éxito, a los cuales encargaban obras monumentales, y aquellos otros dedicados casi exclusivamente a realizar pequeños cuadros de forma artesanal, para venderlos en sus propias tiendas.

Es interesante destacar que de los 134 pintores documentados, sólo 15 de ellos tienen obra documentada, lo que representa aproximadamente un 11 % del total.

Respecto a la vivienda del pintor zaragozano no hemos podido realizar un estudio en profundidad, puesto que sólo tenemos un inventario de los bienes de uno de ellos, y éste además no es significativo dentro del ambiente pictórico de la ciudad. Sin embargo, hemos comprobado que todos ellos vivían, por lo general, en torno a la calle del Coso.

Queremos señalar que llegaron a Zaragoza en esta época una serie de pintores extranjeros como Micer Pablo, Francisco Lupicini, Diego Romulo Cincinato y Francisco Urbino, que representaron nuevas maneras de concebir la pintura.

En cuanto a la producción artística del pintor, hay que destacar el hecho de que al realizarse casi todos los retablos de estos años enteramente de escultura, la actividad del pintor se limitaba a dorar, encarnar y estofar la obra.

Será a partir de la década de los 30, cuando las esculturas del retablo se irán sustituyendo paulatinamente por pinturas. Prueba de ello son los tres retablos que hemos documentado pertenecientes al año 1633, cuyos autores fueron Jusepe Martínez, Pedro Urzainqui y Francisco Lupicini.

Merece también destacarse la única obra mural al temple constatada, que realizó Miguel Pertús en el año 1617, en la bóveda de la sacristía mayor de El Pilar.

## **Artes decorativas**

### *Platería*

En la Platería ocupa un lugar esencial la Cofradía, ya que los datos hallados son tan abundantes que permiten seguir con cierta facilidad el funcionamiento gremial de los plateros zaragozanos.

Hemos comprobado que según el tema a tratar, los cofrades tenían un lugar específico donde celebrar sus reuniones. Estos eran los siguientes: el convento zaragozano del Carmen, la iglesia de Nuestra Señora del Temple y la propia casa del mayordomo de bolsa.

Tenían, además fecha fija para la celebración de los capítulos que hemos denominado "ordinarios", intercalándose aquellos que por su carácter extraordinario variaban a lo largo del año.

En cuanto al aspecto económico, la Cofradía de Plateros presenta al principio de estos años una buena situación, de ahí que el año 1618 se decida celebrar de nuevo la Comida de Hermandad, que había dejado de hacerse desde 1588. Pero con el transcurrir de los años, el estado de las cosas cambia y a finales de la década de los veinte, concretamente en 1627, se decide no celebrar el día de San Eloy con una comida, puesto que, como ellos mismos apuntan, la esterilidad de los tiempos no lo permitía. Este cambio también es apreciable si se analiza el dinero que cada mayordomo recibe al empezar su mandato, y el que gasta a lo largo del mismo. La cantidad recibida irá disminuyendo, aumentando en cambio lo gastado por el mayordomo, hasta tal punto que a partir del año 1627 será mayor la cantidad gastada que la recibida.

Respecto a la relación gremio-gobierno municipal, queremos destacar un conflicto documentado entre los Jurados de la ciudad y la Cofradía de San Eloy, del año 1622. Los primeros exigían a los cofrades de San Eloy la entrega de dos arrobas de aceite, resultado de la sanción impuesta por la cofradía a dos plateros, por haber dicho palabras injuriosas en un capítulo. Esta se negó a la entrega del mencionado aceite para defender, de esta manera, sus privilegios y ordenaciones frente al poder local. Como consecuencia de todo ello los mayordomos fueron encarcelados.

En cuanto a la producción artística de los plateros queremos señalar que se han documentado un total de diez contratos de obras, todas ellas de carácter religioso y que responden a la siguiente tipología: custodias, cruces, blandones, bustos-relicario y figuras en bulto. En ellas se aprecia un lenguaje renacentista, con elementos como columnas corintias y dóricas, medias naranjas, cartelas, etc. Las técnicas decorativas que quedan especificadas en estos encargos son: el bruñido, lustre picado, sobredorado, además del empleo de esmaltes, piedras preciosas y joyas sobrepuestas, con lo que la obra adquiriría un aspecto más efectista, más cercano al lenguaje barroco.

De las obras documentadas destacan las custodias de la iglesia de la Magdalena, del convento zaragozano de la Victoria y de la iglesia de Benabarre (Huesca); una cruz para el monasterio de La Cartuja de Aula Dei y otra para la iglesia darocense de Santiago; un busto de San Ramón para La Seo de Barbastro (Huesca) y la Virgen del Pilar para la Basílica.

### *Rejería y artes del metal*

En la rejería y artes del metal hemos de destacar que coincidiendo con el año en que iniciamos nuestro estudio los oficios de Buidadores, Campaneros y Estañeros, recibieron, por primera vez y conjuntamente, ordenaciones. Gracias a ellas, podemos conocer, además de la legislación interna del gremio, en que consistían los exámenes de maestría, específicos para cada oficio, aunque con la posibilidad examinarse de las tres especialidades quien quisiese hacerlo.

Las piezas ejecutadas por los buidadores, según la documentación, son candlabros, tajaderas y rejas, teniendo éstas más interés desde el punto de vista artístico. Van destinadas al cierre de capillas, siendo su estructura sencilla y auste-

ra. Los materiales empleados son, principalmente, el bronce, la madera y el hierro, éste para los barrotes y la madera como ánima de las pilastras que luego se revestiran con chapas de bronce.

En el arte de fundir campanas sus artífices se sirven del bronce y, según los contratos, reutilizaban el material de las piezas anteriores.

### *Alfarería*

Tres son los puntos en los que nos hemos fijado para realizar el tema que nos ocupa: la cerámica decorada, en la que incluimos a los vajilleros y escudilleros, destacando en importancia artística el encargo de los azulejos de las Fecetas, en 1632, y llevados a cabo por Tomás y Francisco Casales; la cantarería con los cantareros, botijeros y tinajeros, y la ollería que se diferencia de las otras piezas por vidriarse éstas con barniz de plomo, permitiendo así su impermeabilización.

El reducido número de estos profesionales instalados en Zaragoza frente al número de los asentados en zonas rurales, demuestra una preferencia por estas últimas, debida, posiblemente, a que aquí era menos dificultosa la obtención de las materias primas y por tanto más favorable la ubicación de los obradores.

Es de señalar cierta dependencia entre estos artesanos y algunos mercaderes, siempre los mismos. Los primeros son los que trabajan y los segundos los que ponen en circulación el producto.

### *Artes textiles*

Aún cuando estas artes presentan una gran cantidad de variedades nuestra atención va a centrarse en la especialidad del bordado y en la del tapiz. De la primera apenas tenemos noticias, ya que únicamente hemos documentado dos encargos. Se trata de sendos bordados de imaginería. Su clientela era principalmente eclesiástica, contándose también entre ella la nobleza y las cofradías, tanto religiosas como de carácter gremial.

En lo tocante al tapiz los inventarios son los que más información nos ofrecen. Su alta cotización los ubica en manos de la gente pudiente y hace que estas piezas sean consideradas como distintivo de lujo y poder. Se utilizaban como elemento decorativo para revestir, generalmente, paredes y puertas.

### *Vidriería*

El gran número de vidrieros documentados denota la importancia que esta actividad debió de tener en esta época en Aragón, siendo, sin duda, un factor significativo para su desarrollo el suelo salitroso de la zona de la Depresión del Ebro, idóneo para la formación de una vegetación de carácter estepario como la barrilla. Quemando esta planta de sus cenizas se consigue la sosa. Tenemos noticias de su uso en los años de nuestro estudio.

Del trabajo elaborado por el vidriero no hemos hallado ninguna noticia directa, pero creemos que las piezas que hacían iban destinadas, primordialmente, al uso doméstico.

Además de Zaragoza, y de los ya conocidos centros productores de Jaulín y Caspe hemos localizado hornos de vidrio en Zuera y en los montes de Fraga.

### *Organería*

Dado el escaso número de artífices dedicados a esta actividad suponemos que la competencia no sería muy grande. Los materiales empleados en los órganos son la madera y el metal, especificándose que sean de buena calidad. Aunque no lo hayamos constatado expresamente, seguramente los organeros contarían con la cooperación de otros artífices como el carpintero para hacer la caja del órgano y en algunas ocasiones, según la envergadura de éste, con el escultor y el pintor, para realizar los adornos pertinentes. Esto explicaría los elevados honorarios percibidos por el organero.

La clientela habitual de este tipo de obras, según la documentación, son instituciones religiosas y concejos de fuera de Zaragoza.

De los órganos que hemos documentado tres de ellos todavía no han sido registrados por la historiografía: los de las iglesias de Ojos Negros y Moyuela y el del monasterio de Montearagón.

## *Aportación a la arquitectura religiosa en el Valle de Ocón (La Rioja)*

Septiembre de 1985 (Dr. Borrás)

El objeto de estudio de esta tesis de licenciatura se centró en las nueve iglesias parroquiales de los pueblos que forman el Valle de Ocón, cuyas cronologías oscilan entre los siglos XVI y XVIII, tanto en lo que se refiere a las obras de construcción de nueva planta como a las posteriores y sustanciales reformas que sufrieron gran parte de las fábricas.

El estudio artístico estuvo precedido por un acercamiento histórico al valle entre los siglos XVI y XVIII para poder centrar las obras en su contexto político, social y económico. No obstante, este acercamiento se vio limitado por la inexistencia de estudios referidos a esta zona que pudiesen aportar datos concretos sobre demografía, propiedad de la tierra, producción, etc.

El estudio artístico tuvo dos objetivos fundamentales: por un lado, pretendió establecer la tipología que pudiese caracterizar a estas obras y que sirviese de punto de partida para posteriores estudios comparativos con zonas próximas; en segundo lugar, intentó precisar documentalmente la cronología y autoría de las distintas fábricas teniendo en cuenta que muchos de sus artífices también están documentados en otras obras riojanas contribuyendo, de esta forma, a su biografía artística.

Comencé este estudio analizando sobre una base documental todos aquellos aspectos inherentes a las fábricas: los materiales –su utilización, la evolución de sus precios, su procedencia, localizando siempre que fue posible las canteras de piedra, cal o yeso y comentando el funcionamiento de las tejas del valle– aspectos contractuales y salariales de las obras, fases de construcción de las mismas y procedimientos empleados en cada una de ellas, etc. Tras esto, pasé a estudiar monográficamente cada una de las nueve fábricas parroquiales.

La mayoría de estas iglesias se construyeron a lo largo del siglo XVI coincidiendo con la expansión económica que entonces se observa. Sus constructores —entre los que destacan Francisco de Odriozola, Juan de Olate, Juan de Maesabel y las familias Urçarayn, Alzaga y Juaristi— son canteros vascos que difunden por todo el valle una tipología relacionada con modelos constructivos anteriores. Son iglesias de una sola nave con capillas entre los contrafuertes, soportes de sección circular adosados al muro, arcos apuntados y bóvedas de crucería estrellada. Este modelo se mantendrá hasta las primeras décadas del siglo XVII, como se contempla en la cabecera de la parroquial de El Redal, concluida por Martín de Alzaga hacia 1609.

A partir de la segunda mitad del siglo XVII se observa un cambio en las fábricas introducido por maestros como los Raón, de origen lorenés, o los numerosos navarros que trabajan en la zona a finales del siglo XVII y durante el XVIII Joseph Andriano, Blas y Lifonso García, Bernardo de Munilla, Joseph González de Sasetá, etc. Esta transformación está representada en el Valle de Ocón por la ampliación de la parroquial de El Redal, la construcción de la iglesia de Corera y las reformas llevadas a cabo en la de la villa de Ocón. Si bien es difícil definir estas obras como “barrocas”, concepto que, como tantos otros, aún está por concretar en la historiografía riojana, resulta evidente que el trabajo de estos maestros dista mucho del modo constructivo empleado por los canteros vascos. Las nuevas fábricas presentan plantas similares a las del siglo XVI aunque hay que tener en cuenta que en la zona geográfica estudiada las nuevas obras tuvieron que acomodarse a fábricas ya iniciadas o solares previstos desde el siglo anterior. En alzado utilizan pilastras toscanas cruciformes, arcos de medio punto, bóvedas de lunetos para la nave y cúpula sobre el crucero, animando el muro por medio de entablamentos a modo de impostas y decoraciones en yeso de variadas formas.

Otras obras o trazas similares a éstas, y en las que incluso participaron alguno de los artistas mencionados, han venido definiéndose habitualmente como “barrocas” o “clasicistas” por los historiadores del arte riojano que emplean estos términos como diferenciadores cronológicos del siglo XVII con respecto al siglo anterior ante la dificultad que entraña, a tenor de la bibliografía existente en La Rioja, utilizarlos bajo un punto de vista formal<sup>1</sup>. No obstante, tal y como indicaba anteriormente, esta controvertida catalogación merece reflexiones más profundas.

Junto al estudio tipológico, la tesina incluye un amplio apartado documental en el que se precisa la autoría y cronología de la mayoría de las fábricas estudiadas. Este apartado se complementa con un catálogo en el que se recogen datos sobre más de 150 artistas documentados en el Valle de Ocón y su obra fuera del mismo, además del apartado gráfico y fotográfico correspondiente a las obras.

---

1. Una actitud similar adopta J. J. MARTIN GONZALEZ, *Arquitectura barroca vallisoletana*. Valladolid, 1967, pp. 9 y 10.

# *La cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca): Estudio histórico-artístico, recuperación de fuentes documentales y monumentales, estado de conservación*

Septiembre, 1985 (Dra. Alvaro)

La tesis de licenciatura, objeto de este resumen, se compone de dos partes bien diferenciadas:

1.- La primera parte es *una introducción dedicada al estudio de la arquitectura monacal de la orden cartuja*. Su objetivo fundamental fue sentar las bases para el futuro desarrollo de nuevos trabajos en este inexplorado campo de investigación y, en este sentido, ofrece al lector:

A- Una exposición de los aspectos más característicos de la citada orden religiosa (espíritu, modo de vida, regla, organización, gobierno, etc.) que son los factores esenciales que condicionan las formas y estructuras de sus monasterios; y

B- Una síntesis, elaborada de manera personal, del actual estado de conocimientos sobre el origen, evolución tipológica, unidades constitutivas y notas peculiares de los conjuntos arquitectónicos de los establecimientos cartujanos, basada en la lectura y reinterpretación de las obras más interesantes realizadas por los especialistas del tema.

2.- La segunda parte es *un exhaustivo análisis monográfico sobre la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (Huesca)* compuesto por un corpus teórico y por tres anexos que contienen respectivamente, 93 documentos, diversas proyec-

ciones planimétricas (planta general, planta y sección de la iglesia, alzados de las fachadas de la portería e iglesia) y 360 fotografías. Este estudio, fundamentado en la consulta de fuentes documentales procedentes de diversos archivos (Histórico Nacional, Histórico Provincial de Huesca y Zaragoza, Diocesano de Huesca, de Protocolos Notariales de Zaragoza, del Banco Hipotecario de España en Madrid, de Aula Dei y de particulares) y en el profundo examen del monumento, presenta como aportaciones más destacables una serie de valoraciones y datos concretos que resumiremos a continuación en los siguientes apartados:

A- Historia de la Cartuja de las Fuentes.

- *Sus comienzos*. Fundada en 1507 por los condes de Sástago a poca distancia del pueblo oscense de Lanaja, los inicios de la vida de las Fuentes, a causa de la súbita muerte de sus benefactores, se caracterizaron por la pobreza económica y la precariedad de sus instalaciones que determinaron el abandono del establecimiento y el posterior traslado de sus monjes a la nueva fundación de Aula Dei (Zaragoza) en 1563. Vendida a los carmelitas y ocupada de nuevo en 1589, no logró remontar sus difíciles condiciones de subsistencia hasta el último cuarto del siglo XVII, en el que se evidencian algunos síntomas de recuperación.

- *Su apogeo*. El siglo más floreciente de la historia de este cenobio fue el XVIII aunque se mantuvo en unas pautas de austeridad. En él se dieron dos importantes acontecimientos: la construcción de un nuevo monasterio en un lugar cercano, llano y más salubre, llamado campo del "Almendrar" y la participación activa en el proceso que condujo a la creación de la nueva congregación de cartujos españoles, independiente de Grenoble, en 1785, atestiguada por la numerosa correspondencia que mantuvo su comunidad con el Real Consejo de Estado y con el padre Visitador de la Provincia.

- *Su decadencia*. Durante el siglo XIX la cartuja sufrió los efectos de las desamortizaciones de 1820 y 1835. A consecuencia de la primera perdió parte de sus bienes en 1822. La segunda supuso el fin de la vida monástica, el abandono del convento y la subasta de su patrimonio entre los años 1838 y 1843. Desde entonces todas las propiedades de esta fundación, incluidas las edificaciones, están en manos de particulares (sucesivamente de la familia Romeo, del Banco Hipotecario de España y de sus actuales dueños) y han sido utilizadas a lo largo del tiempo, como balneario, como cuartel de tropas en la guerra civil y, hoy, como finca agropecuaria.

B- Arquitectura del monasterio.

- *Datos cronológicos y autoría*. El monasterio, que en la actualidad se conserva en parte, fue realizado de nueva planta entre los años 1714 y 1777, concluyéndose definitivamente con la inclusión de las obediencias en 1797. En su construcción colaboraron los maestros de obras Juan Yarza y Romeo, Domingo Yarza y Maestro, Juan Puyol, Francisco Marcellán y José Julián Yarza y Lafuente, siendo sus principales benefactores económicos los hermanos Comenge, infanzones de la localidad de Lalueza.

- *Características de su planta*. Una vez identificadas las dependencias del convento y reconstruidas hipotéticamente las destruidas, a partir de los restos conservados, pudimos deducir que su planta se sitúa en un estado avanzado de la evolución general de la tipología de los monasterios cartujos porque integra en

un mismo complejo amurallado las edificaciones destinadas a padres y hermanos, y utiliza unos criterios de orden, simetría y ortogonalidad en la disposición respectiva de sus componentes. Dentro del desarrollo tipológico de las cartujas en España, se encuentra profundamente influenciada por la planta de Aula Dei y participa de las dos innovaciones estructurales introducidas por esta cartuja: como ella, el eje mayor de la iglesia coincide con el del gran claustro y, a su vez, es eje ordenador del conjunto y punto de referencia para la colocación simétrica de las distintas unidades; de igual manera presenta (al menos en proyecto) dos claustillos situados paralelamente al eje principal del templo. Por otra parte, muestra los dos rasgos peculiares incorporados por los monasterios que, tomando como modelo a la cartuja de Aula Dei, se realizaron de nueva planta a partir del siglo XVI en la provincia cartujana de Cataluña, es decir, Ara Christi en Valencia, La Concepción en Zaragoza y Valldemosa en Mallorca. Tales peculiaridades son la situación de la portería en la línea del eje mayor del complejo monástico y la integración de las dependencias de los padres en un rectángulo configurado por las galerías del gran claustro y por sus prolongaciones. Por último, la localización concreta de cada una de las habitaciones de las Fuentes es la habitual en estos cenobios y bastante parecida, como hemos apuntado con anterioridad, a la de Aula Dei. Sin embargo aparece alguna excepción determinada por factores accidentales como las condiciones del terreno y la escasez de recursos económicos.

– *Estilo*. La mayoría de las dependencias se caracterizan por su sencillez y desornamentación, notas derivadas de su carácter estrictamente funcional, de la austeridad de la orden y de su falta de recursos materiales. Sin embargo existen zonas más cuidadas y ricas (iglesia, sacristía, claustillo, capillas y fachadas) que se encuadran claramente en un barroco tardío de tendencia moderada o clasicista. Al respecto, es destacable, que esta cartuja es un indicativo de la huella que dejó Ventura Rodríguez en Aragón, no solo con su obra plenamente ligada al barroco moderado de su maestro italiano Juarra, sino también con su obra perteneciente a estadios evolutivos más avanzado de este arquitecto en los que queda patente la influencia de las formas herrerianas.

– *Estado de conservación*. En general, puede considerarse como deficiente y, aunque no parece ofrecer peligro inmediato, bien pudiera padecerlo a largo plazo.

### C- Pinturas murales y ajuar religioso.

– *Pinturas murales*. Gran parte del monasterio está decorado interiormente por un extenso conjunto pictórico realizado por Fray Manuel Bayeu, profeso de dicha cartuja, en el último tercio del siglo XVIII. Por su importancia, debe ser objeto de otra tesis de licenciatura.

– *Ajuar religioso*. Los objetos que ornamentaban o se empleaban para los ritos litúrgicos en este monasterio se dispersaron tras la desamortización de 1835. Hemos podido identificar más de 35 objetos, pero la mayoría están perdidos o destruidos. Sólo están localizados la cabeza de la imagen gótica de la Virgen de las Fuentes, la serie de 21 cuadros sobre la vida de San Bruno de Fray Manuel Bayeu en el Ayuntamiento de Huesca, una pequeña imagen barroca de Nuestra

Señora de las Fuentes y el ya conocido tabernáculo de la capilla del Sagrario de Carlos Salas en la capilla de Santiago en la Basílica del Pilar.

Este trabajo tendrá su continuación en una tesis doctoral dedicada al estudio de otras cártujas que en la actualidad estamos realizando. Por el momento, esperamos que esta investigación haya servido para resaltar el interés de este importante monumento, perteneciente a nuestro patrimonio histórico-artístico.

## *Barbastro en el siglo XIX. Urbanismo y arquitectura*

Septiembre de 1985 (Dr. García Guatas)

La elección de este tema obedeció a varias circunstancias: la primera, la carencia de estudios monográficos sobre Barbastro constituye una pequeña tentación para cualquier estudiante de Historia que pretenda aportar una mínima colaboración a la historia local, máxime si reside en la ciudad, como es el caso, y tiene fácil acceso a las fuentes documentales de la misma.

Este trabajo que fue emprendido con mucha ilusión en la primavera de 1984, pronto encontró las primeras dificultades puesto que el Archivo Municipal de Barbastro, fuente casi exclusiva de ésta Tesis, presenta algunas carencias en sus fondos documentales. Estas lagunas se agudizan en los periodos correspondientes a la Guerra de la Independencia, Trienio Liberal y Década Absolutista de Fernando VII. Debemos hacer constar también la notable escasez de documentos gráficos como planos, proyectos, etc., que han impedido ilustrar convenientemente este trabajo, como era nuestra intención, con el fin de complementar las noticias escritas.

A la vista de la documentación consultada, se ha dividido este trabajo en cuatro partes que enumeramos a continuación:

1<sup>a</sup>.— Los precedentes bibliográficos, a modo de introducción.

En este apartado se incluye la cita bibliográfica y un pequeño comentario sobre todas aquellas publicaciones de carácter general y monográfico que tratan sobre la Historia de Barbastro en cualquiera de sus aspectos.

2<sup>a</sup>.— Barbastro 1800-1840, es decir, durante la Guerra de la Independencia y las Guerras Carlistas.

En la primera mitad del siglo XIX, Barbastro atraviesa por una etapa oscura en todos los aspectos. Aunque la ciudad no sufrió daños materiales de importancia, el continuo paso de las tropas de uno y otro bando supuso un consi-

derable percance para su economía que se vio muy disminuida por periodos de continuas sequías y epidemias. En materia urbanística, hay que destacar la atención que se prestó a la construcción de servicios públicos mínimos, típicamente decimonónicos, como fueron el lavadero y abrevadero públicos. Sólo se construye una obra de importancia: el cementerio en 1807.

3ª.- Barbastro durante el reinado de Isabel II.

Como característica esencial de este periodo, señalaremos la gran atención que prestó la ciudad a la conservación y mejora de sus vías de comunicación con el doble objetivo de seguir manteniendo su influencia en el entorno y de paliar el paro de la numerosa clase jornalera que habitaba la ciudad. El trazado de las carreteras por el centro de la ciudad, la construcción del Paseo del Coso y la concesión del Tran-way, que fue el origen del ansiado ferrocarril, caracterizaron a este periodo.

4ª.- Barbastro 1868-1900, es decir, durante el Sexenio Revolucionario y la Restauración.

La inauguración del ferrocarril fue el acontecimiento más importante de los últimos años del siglo XIX, sin embargo, no trajo a la ciudad grandes cambios puesto que no creció de la manera espectacular que se esperaba. Los modos de vida si que debieron cambiar: la inauguración del Teatro y de la Plaza de Toros son buena prueba de ello. El asentamiento de nuevas órdenes religiosas constituyeron acontecimientos de importancia que ha mantenido su influencia, hasta hoy, en la vida local.

Finalmente, se ha de advertir que éstas conclusiones no pretender ser, en modo alguno, definitivas, puesto que pueden ser modificadas a la vista de nuevos datos que sugieran otras interpretaciones del tema.

# *Cronología y localización de la arquitectura conventual zaragozana desaparecida. Aporte documental al estudio de la arquitectura desaparecida en Zaragoza*

Septiembre de 1985 (Dr. Borrás)

## **Introducción**

El tema de la arquitectura desaparecida surgió por un doble motivo de carácter personal. Fundamentalmente se llegó a él a través del convencimiento de que su estudio, apenas considerado hasta hoy, resulta imprescindible para valorar el pasado artístico de esta comunidad, pues generalmente se conservan escasas arquitecturas del ayer, no siendo siempre éstas las mejores y más representativas. Por otra parte se encontraba el gran interés siempre mantenido por conocer el pasado de la propia ciudad, interés que al fusionarse con la postura anterior desembocó en el estudio de la arquitectura desaparecida en Zaragoza.

Por su propia naturaleza el tema entraña numerosas y variadas dificultades, ya que no siempre abundan las noticias y en ocasiones son muy breves, siendo necesaria una metodología adecuada a los problemas que por sí mismo plantea.

A todo esto se une la extensísima nómina de edificios desaparecidos en la ciudad, tan abundante que hizo necesaria la delimitación del estudio a un mero preámbulo del mismo a fin de poder realizar la memoria de licenciatura. Por esta razón el trabajo que aquí comentamos no es sino el paso previo para la realización de otro mucho más profundo y ambicioso.

## Síntesis

Las arquitecturas estudiadas son cuarenta, sobre las que de manera individualizada se ha elaborado el estudio de su cronología y localización. Todas ellas estuvieron situadas intramuros de la ciudad o bien fuera pero muy próximas a ella. Los datos recopilados dieron lugar a los siguientes apartados:

- *Fuentes utilizadas para el estudio del tema*, divididas en dos grandes bloques, bibliográficas y gráficas, y sobre las que se ha hecho un análisis para establecer su credibilidad.

- *Síntesis histórica de las órdenes religiosas en Zaragoza*, donde se intenta recoger brevemente su desarrollo a lo largo de los siglos desde su instalación en la ciudad.

- *Estudio cronológico y de localización*, sobre cada una de las cuarenta arquitecturas recopiladas. Consta de una parte textual y de otra gráfica, en la primera se recogen las fechas de construcción, reformas o reconstrucciones, habiéndose hecho un apartado para el estudio de las desapariciones donde se recogen las fechas de desaparición y las causas de la misma. La parte gráfica, realizada personalmente, ha servido para localizar las arquitecturas tanto en la ciudad de ayer como su correspondencia con la actual.

## Conclusiones

Del estudio realizado se desprenden una serie de conclusiones que muy sintetizadas se pueden agrupar en dos grandes bloques:

*Desde el punto de vista de la cronología* dos son los momentos de mayor auge constructivo. El primero se extiende desde finales del siglo XII hasta finales del siglo XIII, a raíz del asentamiento en la ciudad de las órdenes religiosas tras su reconquista a los musulmanes. El segundo comprende desde mediados del siglo XVI hasta mediados del siglo XVII, como consecuencia de la Contrarreforma. Este último también es el de mayor auge renovador.

En cuanto a las desapariciones, ocurrieron en el siglo XIX y XX, y fueron debidas a tres causas: la Guerra de la Independencia, la desamortización eclesiástica y la especulación del suelo. La primera, tópica causa de destrucción, tuvo gran incidencia sobre los conventos situados extramuros o bien en el interior de la ciudad pero muy próximos a las puertas, especialmente en la zona sur. Sin embargo no fue el mayor motivo destructor, que hay que buscarlo en las otras dos causas señaladas. Como ejemplo cabe citar el claustro de Santa Engracia derribado en 1836.

*Desde el punto de vista de la localización*, el mayor número de conventos estuvo situada en la zona denominada "Población", ubicada entre el muro de piedra romano y el de rejola. Dentro de este sector las construcciones conventuales se agrupaban preferentemente al sur.

Finalmente el trabajo se complementa con un apéndice gráfico en el que se localizan conjuntamente y sobre la ciudad actual, los lugares que ayer ocuparon todas las arquitecturas conventuales estudiadas.

# *El Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza. Estudio histórico-artístico*

Septiembre de 1985 (Dr. García Guatas)

Nuestro trabajo aborda el estudio de un casino, prototipo de los que proliferaron en España a mediados del siglo XIX y que cobrarían gran auge a finales del siglo y comienzos del XX. La creación de estas instituciones no fue un fenómeno exclusivamente español, sino europeo y los precedentes habría que buscarlos en los "clubs" londinenses fundados en el último tercio del siglo XVIII.

Fue, en primer lugar, la aristocracia quien impulsará este tipo de sociedades, que tenían como característica fundamental ser lugares de reunión exclusivamente masculinos, donde ocupar el ocio mediante la tertulia o el juego y que se convertirían además en auténticos foros políticos. Pronto la burguesía crearía sus propios centros, donde a las características anteriores se sumaban la defensa de sus intereses, dando origen a asociaciones que agrupaban a sectores determinados: agricultores, comerciantes, industriales o ganaderos.

Los casinos se convirtieron en pequeños "centros de poder"; esto sucedió con el Mercantil, fundado en 1858, que reunió a los sectores más inquietos de la burguesía zaragozana y que participaría activamente en la vida política, económica, social y cultural, no sólo a nivel local, provincial y regional, sino incluso nacional, por medio de representantes tan destacados como Basilio Paraiso.

El primer domicilio del Centro Mercantil se ubicó en la calle del Coso, en un edificio hoy desaparecido, frente al palacio de los Luna. En 1875, ante la pujanza que adquiriría la asociación, se traslada al nº 29 de la misma calle, donde se hallaba el palacio Coloma, uno de los más importantes edificios civiles del renacimiento aragonés.

En 1910 se aborda la reforma de la zona correspondiente a la fachada del Coso, se derribará ésta, si bien, se advierte en los planos que realiza Francisco Albiñana Corralé, hasta qué punto la existencia del edificio renacentista condicionaría la ejecución de la nueva obra. La fachada que realiza Albiñana, dentro del estilo modernista, entre 1912 y 1914, resulta ser lo más innovador, ya que para las decoraciones interiores, se preferirían unas formas más conservadoras, bien de tipo historicista, bien de tipo ecléctico, buen ejemplo del primer caso es la magnífica decoración del Salón Rojo, para el segundo, el Salón Restaurante, el antiguo Salón Pompeyano y la Sala de Ajedrez; en definitiva, decoraciones que durante el siglo pasado habían hecho furor en Europa, entre la aristocracia, y que a la burguesía hace suyas en un afán de crear ambientes lujosos y refinados, que a la postre, resultan pastiches de dudoso gusto, pero que hoy, a través del tiempo resultan curiosos, incluso interesantes, sobre todo porque en ellos intervinieron artistas y artesanos aragoneses destacados.

La segunda gran reforma del Mercantil afectó a la zona posterior del edificio, incluyendo la fachada de la calle del Cuatro de Agosto y se modificaría también la decoración de la mayoría de los salones que se renueva en el estilo Art-Déco. La dirección de estas obras, que fueron realizadas entre 1930 y 1932, corrió a cargo del arquitecto Francisco Iñiguez Almech, más conocido por su labor de restaurador del patrimonio artístico. Destacaríamos en ésta etapa fundamentalmente, dos espacios que resuelve de forma atrevida y que ponen de manifiesto que Iñiguez era un buen conocedor de la arquitectura expresionista alemana, bien por conocimiento directo o por publicaciones especializadas, nos referimos a la magnífica biblioteca y a la escalera posterior donde plasma soluciones vanguardistas, que entroncan con obras realizadas por Rudolf Steiner en los últimos años veinte y por Walter Gropius para la Bauhaus en Dessau, por los mismos años.

El arquitecto zaragozano Santiago Lagunas realizaría en los primeros años cincuenta, una pequeña reforma que afectó a la zona de oficinas y a la sala de exposiciones.

Además de las interesantes soluciones arquitectónicas que presenta el edificio, resalta la conservación de tres interesantes artesanados procedentes del palacio renacentista de los Coloma.

Al margen de la arquitectura y decoraciones, que reconstruimos minuciosamente a través de planos y fotografías antiguas, uno de los aspectos destacados del Mercantil es su colección de pintura y escultura, con obras importantes, pero que sobre todo es testimonio del gusto de la burguesía zaragozana durante el primer tercio de siglo, época en la que se realizaron las mejores adquisiciones. Durante esta etapa el Mercantil se erigió en auténtico promotor de las artes y ha mantenido la única sala de exposiciones, estable y privada, desde 1920 hasta hoy; si bien, en las últimas décadas, acoge la pintura de tipo más tradicional, por ella desfilaron nombres de la importancia de Mariano Barbasán, Juan José Gárate, Joaquín Pallarés, Félix Lafuente, Mariano Oliver, González Bernal, Marín Bagües y Honorio García Condoy.

# *Arqueología Industrial en Zaragoza: La fábrica de fundición Averly*

Septiembre de 1985 (Dr. García Guatas)

La fábrica de máquinas y fundición Averly constituye un interesante monumento industrial, testimonio valioso de las primeras etapas de la tardía industrialización española durante la segunda mitad del siglo XIX. Si bien, en la década de los setenta, el paso de la autopista de Navarra produjo la desaparición de parte de la fábrica, quedan aún en pie los edificios más antiguos y esenciales.

## **Fuentes documentales**

Los archivos de la fábrica conservan una abundante documentación que se refiere a distintos aspectos de la administración, proyección y fabricación: – serie de 37 Libros de Salidas (1864-1971) que recoge todos los trabajos realizados; – serie de 399 Libros de Copiador (1864-1918) conteniendo la correspondencia expedida a clientes y proveedores, con dibujos complementarios; – colección de fotografías (positivos y negativos) del siglo XIX y pr. del XX que muestran imágenes de máquinas, piezas de arte industrial, vistas de la fábrica, equipos de trabajadores, etc.; – colección de planos y proyectos, muy numerosos, de máquinas, arquitectura y arte industriales; – álbum de Diplomas obtenidos en exposiciones industriales nacionales e internacionales; – biblioteca técnica (a fines de siglo contaba con unos cinco mil ejemplares) conteniendo varias colecciones de revistas técnicas de la segunda mitad del siglo pasado, de las que destacamos “Le Genie Civil” y “Le Genie Industriel”, y varios catálogos de fundiciones francesas de París y Lyon; – Catálogo de la fundición Averly (1906), que muestra una amplia colección de objetos de hierro fundido en serie, algunos de cuyos modelos se con-

servan; –el memorial de trabajos realizados hasta 1911 titulado “Nomenclatura de las principales instalaciones construidas...”

Además se ha estudiado: la arquitectura de la fábrica y la colección de modelos para fundición artística.

## Estudios y conclusiones

Basándonos en dichas fuentes se han realizado varios estudios: – evolución histórica de la fundición Averly; – estudio de los edificios de la fábrica; – descripción del proceso de fabricación desde el encargo y la proyección hasta la realización y comercialización; – catalogación de 356 objetos y piezas de arte industrial, así como una selección de trabajos de ingeniería y maquinaria aunque de forma no exhaustiva y sólo a título ilustrativo.

La *trayectoria histórica* de Averly presenta tres fases:

- 1.– (1853-1864): Sociedad Maquinista Aragonesa.
- 2.– (1864-1880): talleres de Antonio Averly en calle San Miguel, y fundación de la fundición “Juan Mercier y Cía” (1875-80).
- 3.– (desde 1880): talleres de fundición y construcción de máquinas en la Ronda del Campo Sepulcro; fundación en Bilbao de “Averly y Cía, Fundiciones y Construcción Mecánica del Nervión” (1886).

La *producción de Averly se divide* en dos grupos:

- I.– Instalaciones metálicas y maquinaria.
- II.– Piezas de arte y arquitectura industriales, que desde el punto de vista de la función que realizan son de varios tipos: a) Elementos para la construcción (soportes, cubiertas, cierre, acceso); b) Calefacción; c) Muebles; d) Servicio urbano (fuentes, alumbrado, anunciadores); e) Escultura artística; f) Adornos; g) Campanas.

Las *conclusiones* obtenidas son –dado el carácter interdisciplinar de la Arqueología Industrial– provisionales mientras no se estudie esta fábrica desde otros puntos de vista que completen el cuadro de su ser histórico.

La fundición Averly estuvo presente en los comienzos de la industria aragonesa, siendo un agente importante en la introducción de la tecnología del vapor y de la electricidad (Electra Peral) en nuestra región y parte de España.

Los objetos que forman la colección de arte industrial se cubren generalmente con decoración tomada de los repertorios formales de los estilos históricos que se combinan eclécticamente, con formas que sin duda proceden casi siempre de diseñadores y dibujantes franceses. Además Averly intervino en la fundición de una serie de obras de escultura artística y monumental, de autores como Francisco Vidal, Ramón Acín, Aventín, Anel, etc.

En cuanto a los edificios de la fábrica, constituyen un complejo arquitectónico donde se combina la función de vivienda con la función productiva, dando lugar a un tipo que denominamos villa-factoría cuyos precedentes e influencias en Aragón están por ver.