

TESIS LICENCIATURA

PEDRO I. SOBRADIEL VALENZUELA

*La Arquitectura de la Aljafería. Estudio histórico-documental*¹

Septiembre, 1988. (Dr. Borrás)

Justificación de la Memoria y concepto general de las conclusiones.

Las excelentes prendas y el mérito que adornan al alcázar zaragozano de la Aljafería justifican la dedicación a su estudio. Sus orígenes se remontan a las brillantes épocas musulmanas y su desarrollo, encaramado a lomos de la Historia, ha pervivido, con floraciones artísticas sucesivas, hasta el momento actual en que reverdece con renovado vigor.

La Aljafería ha sido como el barómetro de la actualidad social, política y económica de la ciudad de Zaragoza y del propio reino. Refleja y padece todos los vaivenes ciudadanos, hasta el punto de que sus orígenes están indisolublemente unidos a estas circunstancias. Desde el principio, el palacio acusará de manera pendular los períodos críticos de su entorno, la estabilidad política, los momentos de auge y de presión económicos, las victorias y las derrotas, las conmemoraciones, las ceremonias, las huellas culturales y las religiosas y hasta el olvido. En sus piedras, en sus yesos, tapiales, mármoles y maderas, han quedado impresos los avatares de la ciudadanía, el brillo y el dolor de Zaragoza; ningún otro monumento zaragozano ha compartido tan intensa e incesantemente la historia de nuestro pueblo, ningún otro recinto ha acrisolado tantas culturas, estilos, modas, influencias y funciones. Las esencias más antiguas han pervivido, pero a diferencia de otros lugares lo han hecho conviviendo con otras posteriores y no sólo con algunas, sino con todas las que han existido.

¹Con posterioridad a la lectura de esta Memoria de Licenciatura y basado en parte de su contenido, presentamos el trabajo titulado «La Aljafería en los siglos XIX y XX» al Concurso de Investigación «Ciudad de Zaragoza» en su VII Edición, año 1989, convocado por el Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza, y en el que fue distinguido por el Jurado Calificador con la concesión de la 1.ª mención.

Ciertamente, la Aljafería, desde su raíz musulmana hasta los finales del siglo XVIII ha sido puerta y llave de Zaragoza, bastión, lugar de recreo, palacio, parroquia, sede inquisitorial, presidio para asegurar la ciudad, calabozo y cuartel. Toda esta polivalencia funcional ha ido quedando plasmada en las sucesivas intervenciones arquitectónicas que, en el estilo artístico de cada momento y con la profundidad propia, se han ido solapando en la vieja, cansada y perpetuamente renovada estructura de la Aljafería. Pero su cualidad primera, la más descollante, aquella por la que quizá ha asumido tantas funciones y ha sostenido su preeminencia a lo largo de nuestra historia, ha sido su carácter de emblema, de símbolo de Zaragoza. Esta representatividad, que consciente o inconscientemente se ha otorgado a la Aljafería, ha sido causa involuntaria, a pesar de las opiniones vertidas, de que hayan llegado hasta nosotros restos vivos de épocas, como la islámica, sin parangón en la ciudad; pero también ha propiciado que la readaptación constante a usos y cometidos distintos haya sido, a veces, más una máscara que una realidad, una necesidad continuamente sentida por príncipes y autoridades de encarnarse en el símbolo pero con escaso reflejo práctico en la estructura del edificio. El carácter emblemático del palacio y la penuria de las dotaciones económicas serán claves para la interpretación de los ciclos constructivos de la Aljafería.

La importancia que la Aljafería tiene para la Historia de la Arquitectura y del Arte hispanomusulmanes, viene dada por su condición de exponente de una cultura que alcanzó en el valle del Ebro las más altas cotas de esplendor. Zaragoza fue un centro político, militar y cultural de primer orden dentro de Al-Andalus, con influencias directísimas tanto de su entorno próximo como de focos lejanos y con proyección también de sus propias creaciones autóctonas.

La ciudad, como capital de la Marca Superior, mantuvo una casi constante tensión con el poder central, y disfrutó de un acontecer brillante bajo el mando de gobernadores cordobeses, de jefes locales, de los dictadores *ʿāmir*es, de Mundir I, primer monarca de la Taifa zaragozana, de la dinastía *hūdi* o incluso de la fastuosa corte almorávide in *ibn Tifilwīt*, brillantez que fue plasmándose en la Aljafería, constituyéndose ésta en la referencia para la arquitectura hispanomusulmana en la Marca Superior, y eslabón importantísimo entre las manifestaciones artísticas irradiadas de la Córdoba emiral y califal y sus sucesoras almohades, meriníes y nasríes. Pero su influencia no se limita al campo musulmán, sino que tras la conquista cristiana de Zaragoza por Alfonso I, propiciará la aparición del arte mudéjar aragonés como pervivencia y evolución de lo islámico en el mundo cristiano a través de alarifes moriscos.

El palacio de la Aljafería, a partir de aquí, acogerá a todos los estilos artísticos que se irán sucediendo en el tiempo, con grandes intervenciones arquitectónicas que comienzan con la medieval, continúan con la realizada

por los Reyes Católicos y culminan con la fortificación del palacio que lo convierten en el centinela del centralismo sobre Zaragoza y en el símbolo de la disminución foral del Reino.

El cambio que la monarquía española imprime a su trayectoria política respecto a Aragón, a la muerte de Felipe II, incidirá también sobre la Aljafería, en la que se inicia una paulatina transformación que la convertirá en cuartel tras la amplia reforma de finales del siglo XVIII.

La aljafería había sido pues un edificio con una profusión y promiscuidad de elementos de muy variado carácter, componiendo un conjunto de sabor ecléctico, al que se ha pretendido encomendar el desempeño de cometidos para los que no siempre estaba preparado.

El devenir histórico y arquitectónico del Castillo en los dos últimos siglos será conformado por las mismas pautas, pero constituye un período de los más ricos e interesantes de toda su existencia. Arquitectónicamente ha sido objeto en el último cuarto del siglo XVIII de una renovación de su cascarón, pero conservando casi intactos sus elementos defensivos exteriores y el conjunto encerrado en el viejo recinto. Es, una vez más, una intervención inadecuada como se encargarán de poner de manifiesto numerosos técnicos militares, lo que será causa, por lo tanto, de constante preocupación traducida en abundantísimos proyectos realizados por el Cuerpo de Ingenieros del ejército a lo largo de los siglos XIX y XX, destinados a mejorar las condiciones castrenses de la Aljafería y a resolver las necesidades de la guarnición militar de Zaragoza.

Una nueva etapa se abre a mediados de esta última centuria, primero con el comienzo de una dilatada acción restauradora de la zona monumental, y más tarde con la recuperación del carácter simbólico del palacio al instaurarse en su solar la Sede de las Cortes de Aragón.

La Aljafería ha sido el marco en el que se ha desarrollado buena parte de nuestra historia; en sus estancias y salones han tenido lugar actos legislativos y de gobierno, ceremonias y fiestas; sus muros y torreones han soportado el acoso enemigo, pero jamás, ni cuando ha sido residencia real, sede legislativa, carcelera de Zaragoza o escudo de la ciudad, ha perdido su lugar preeminente ni ha sido despojada de su condición de símbolo zaragozano.

Objetivos

Con la redacción de esta Memoria se ha pretendido ampliar la base histórico-documental de la Aljafería con el fin último de completarla, y establecer, desde los orígenes hasta el momento presente, la historia de la arquitectura de la Aljafería, cimentando de esta forma nuestros propios estudios posteriores sobre el particular o cualesquiera otros que se realicen

sobre aspectos históricos, arqueológicos, arquitectónicos u ornamentales. Deliberadamente hemos circunscrito este estudio al ámbito de la arquitectura por considerar que es el soporte de la ornamentación, por que ésta ha sido más estudiada, y porque de incluir el análisis decorativo, esta Memoria hubiera rebasado excesivamente su ya amplia dimensión.

Contenido y sistematización

Por las especiales circunstancias que concurren en el palacio de la Aljafería se ha organizado este trabajo según una estructura coincidente con períodos naturales y distinguidos del propio acontecer histórico del monumento.

La problemática que lo rodea aconseja dividir el estudio en una serie de etapas que, al hacerlas coincidir con las centurias comprendidas entre la octava y vigésima, permite analizarlas dentro del contexto histórico correspondiente. Hay que tener en cuenta que, si bien la Aljafería durante nueve siglos y hasta nuestros días es cristiana, sus raíces se hunden en la cultura musulmana por la que queda marcada hasta el punto de que siempre, y a pesar de que se conquista en el siglo XII, sus señas de identidad son indudablemente árabes.

Se ha dividido pues, el estudio, en dos grandes bloques: el primero, época musulmana, está compuesto por tres capítulos, ss. VIII-IX, X y XI, y el segundo, después de la conquista, por nueve, desde el s. XII al XX. En el primer bloque se ha tratado de atisbar el origen histórico de la Aljafería, examinando a través de las fuentes el ambiente social de Zaragoza y de la Marca Superior en la época emiral, de justificar las razones de su fundación apoyándose en las fuentes y en la arqueología durante el califato, y zambulléndose en la complejidad de su significado durante la Taifa zaragozana. Cada uno de estos capítulos se articula de forma tripartita; la primera es una reconstrucción histórica incidiendo en aquellos aspectos relacionados con el palacio zaragozano; la segunda, una consideración razonada de esos aspectos y la tercera, un estudio pormenorizado de fuentes, arqueología y arquitectura, incluyendo un análisis comparado condistintos monumentos hispano-musulmanes y de otros lugares del Islam.

En el segundo bloque, a partir del siglo XII, se introduce una variación en la estructura interna de cada capítulo debida a la existencia de documentación escrita, por lo que la trama argumental se ciñe cronológica y escrupulosamente a este cuerpo documental. Sentado el cuadro histórico se extraen las consecuencias precisas y se construye el esquema teórico en defensa de las conclusiones. Esta estructura se mantiene hasta el siglo XIX, añadiéndose otra novedad en el siglo XX, cual es el análisis detallado del proceso restaurador.

Se ha optado por la estructura antedicha porque al ser un edificio con tan dilatada historia y con tan varios estilos artísticos acumulados, se ha creído imprescindible dividir el conjunto en períodos abarcables y naturales, haciendo una exposición y seguimiento de acontecimientos históricos, atendiendo todas las noticias coetáneas o posteriores y auscultando los latidos del propio monumento.

A la escasa nómina de maestros de obras y arquitectos conocidos, hemos añadido un copioso catálogo de ingenieros militares a través de cuyas biografías y proyectos de obras se muestra el período correspondiente a los siglos XIX y XX, desconocido casi absolutamente por la historiografía del Castillo, y se ofrece una visión detallada de todas las intervenciones cuartelarias y de la evolución en la forma y usos del edificio.

Igualmente se tiene oportunidad de hacer un recorrido cronológico sobre todos los proyectos de restauración, también inéditos, a través de los cuales, además del propio procedimiento, se puede contemplar, desde los orígenes, todo el pasado histórico-artístico del monumento. Ocasión hay, antes, de estudiar la degradación secular de la Aljafería y sus causas, de atisbar en el pasado el origen y desarrollo de actuaciones de personas y entidades cuyo interés y preocupación fue creando el clima adecuado para el inicio de la restauración a mediados del siglo actual, y de conocer las últimas intervenciones rehabilitadoras tales como la sede de las Cortes de Aragón y el proyectado Museo Arqueológico.

Apéndice documental

El Apéndice documental ha sido, además de una parte obligada del estudio, un instrumento de trabajo por medio del cual se han ido modelando los perfiles arquitectónicos del palacio de la Aljafería. Su extensión, necesariamente, debe ser amplia y tender a la plenitud; se han recopilado los documentos publicados por diversos investigadores que, unidos a nuestras propias aportaciones documentales, han constituido un valioso cuerpo, con un contenido que permite establecer cronologías ignoradas y concretar otras adivinadas o intuitas.

El Apéndice se ha constituido con fondos obtenidos en numerosos archivos locales y nacionales en los que se ha investigado siguiendo un criterio selectivo que permitiese, por un lado, documentar períodos o elementos importantes no bien definidos, y por otro, ir cubriendo todos los aspectos que estaban sin estudiar en parte o en su totalidad.

Integran el apéndice cuatrocientos siete documentos, de los cuales ciento cincuenta y nueve habían sido ya obtenidos y publicados por distintos autores, y el resto, de aportación propia y carácter inédito, distribuidos en

una serie textual y otra gráfica, constituyendo esta última una inapreciable colección de planos del palacio de la Aljafería².

Bibliografía

Soportes fundamentales en la elaboración de este estudio han sido la recopilación y el análisis de toda la información escrita que se ha generado a lo largo del tiempo en relación con la Aljafería.

Este bloque de bibliografía específica está compuesto por setenta y un trabajos de importancia muy diversa y de tratamiento vario, desde estudios serios con rigor científico y con carácter de novedad, a meras repeticiones de lo expuesto por otros autores.

Se completa el apartado bibliográfico con otro bloque general que, como es natural, y por la amplitud del período abarcado y las múltiples facetas que debían ser consideradas, es inevitablemente abundante.

²En la actualidad hemos rebasado considerablemente el número de documentos inéditos que fueron incluidos en el Apéndice documental de esta Memoria.

*La construcción de la Iglesia
de San Lorenzo de Huesca
entre 1607 y 1624:
Aspectos económico-sociales*

Junio, 1989 (Dr. Borrás)

Este estudio que constituye mi tesis de licenciatura se ideó en principio como trabajo de investigación, necesario para cumplimentar el ciclo de doctorado impartido en este Departamento durante los cursos 1986-1988, bajo el título genérico de «Arte y Sociedad». A raíz de ello el objetivo del mismo fue enmarcar una obra artística en la situación socioeconómica y cultural que la hizo posible; concretamente la iglesia de San Lorenzo, patrón de la ciudad de Huesca, en el contexto social oscense del primer tercio del siglo XVII.

La actual iglesia parroquial de San Lorenzo es un templo de formas herrerianas, con planta de salón y tres naves. Comenzó a construirse en 1607, y en 1624 se consagró, pues ya reunía las condiciones necesarias para el culto, aunque no quedó concluido. Se edificó en el solar, ampliado considerablemente, que ocuparon los templos anteriores dedicados al santo en su ciudad natal posiblemente desde la reconquista. El último, gótico del siglo XIV, fue en su mayoría derribado para ser sustituido por el actual, conservándose de él tan solo el atrio y la torre. Elementos que compondrían la fachada del cuerpo de naves barroco, hasta que delante de ellos se construyó en el siglo XVIII una portada y una torre más acorde a las características y dimensiones del edificio.

La historiografía se ha ocupado poco de este proceso. Como caso excepcional cabe resaltar la aportación de don Damián Iguacen, antiguo párroco de la iglesia, que dio a conocer, entre otros, numerosos datos sobre el proceso constructivo del nuevo templo, extraídos del Libro de Fábrica. Este documento excepcional del Archivo de la Parroquia ha proporcionado los datos fundamentales de este estudio, datos que han sido ampliados y matizados con noticias contenidas en los Archivos Provincial, Diocesano y

Municipal; así como con los datos aportados por el historiador de la ciudad Francisco Diego de Aynsa, testigo presencial de la construcción.

El objetivo propuesto se ha desarrollado a través del tratamiento de estos puntos: establecer las razones que motivaron la nueva construcción, conocer las características que había de tener la obra según el proyecto original, así como su autor; estudiar el sistema de contratación y dirección de la fábrica; y los detalles para su financiación. El estudio completo del proceso constructivo se reserva para posteriores trabajos.

Las reformas efectuadas en el templo gótico no muestran un avanzado estado de deterioro en sus estructuras, sino la necesidad de ampliarlo. La causa inmediata hay que buscarla en el aumento de población del siglo XVI que produjo una redistribución de la misma en los «cuartones» de la ciudad, convirtiéndose el de San Lorenzo (La Alquibla) en el más poblado, y donde se concentraba numerosa vecindad de elevado rango social. A este crecimiento poblacional se unieron las consecuencias del culto a santos y a los mártires fomentado por la Contrarreforma. Huesca sentía la necesidad de contar con un templo cuyas características y proporciones demostraran por sí mismas que era la ciudad donde el santo había nacido.

Se conoce a través de la documentación la institución que contrató la obra, participó en la elaboración de sus planteamientos y finalmente los aprobó. Se trata de la Parroquia, también llamada Obrería, una corporación laica fundada en la propia iglesia, al igual que en el resto de parroquias oscenses, que se ocupaba de su dotación material y de las reparaciones, con los escasos recursos que obtenía de algunas limosnas ocasionales y de ciertos ingresos fijos. Esta situación se producía porque los vicarios oscenses no percibían nada de los derechos eclesiásticos, diezmos y primicias, destinados a costear las necesidades materiales del templo. En su lugar, el obispado fue el único que se benefició de ellos hasta finales del siglo XVI, y sólo tras un largo pleito anual en concepto de primicias. Pero para entonces ya no fue el vicario el que reclamó estos derechos, sino esta otra institución con unas funciones perfectamente definidas dentro de la iglesia.

La Parroquia existía ya al menos desde el siglo XIII. En la época que nos ocupa sus cargos directivos se repartían entre el Obrero Mayor y dos Obreros Ayudantes. Ellos fueron, junto a diversas comisiones, los que a finales del siglo XVI decidieron levantar un nuevo edificio. Las causas que aducen en una de las múltiples juntas de las que queda constancia notarial son las mencionadas necesidades de espacio y de demostrar que Huesca fue la cuna de San Lorenzo, proporcionándose un magnífico templo. Primero la corporación decidió mantener el cuerpo de naves gótico y sustituir tan sólo la antigua cabecera por otra de grandes proporciones. Pero pronto optó por derribar toda la fábrica gótica, ante la evidente desconexión entre ambas partes, en detrimento del resultado final. Desgraciadamente no se conocen las características concretas que debía tener este edificio según el

proyecto, ni el autor del mismo. Datos que quedarían consignados en la capitulación de la que sólo se sabe que existió.

En 1607 se adjudicaron las labores de cimentación al cantero Miguel de Recondo, concluyéndose al año siguiente. En 1609 tomaron la dirección de las obras Antón de Mendizábal y Juan Martínez, ambos obreros de villa de la ciudad, a los que se debe la edificación de la iglesia propiamente dicha. Los responsables de la Parroquia decidieron no dar la obra por capitulación, sino utilizar el sistema de administración por jornales. Con ello asumían una desventaja importante, el aumento del coste total de la obra, pero no tenían más opción que acogerse a esta forma de pago al no contar con fondos previos que permitieran establecer de antemano cantidades y plazos. Su tarea a partir del inicio de las obras fue siempre obtener las cantidades necesarias para que no se interrumpiera, o abandonara el proyecto, en el peor de los casos. Hay que considerar en este sentido el éxito que obtuvo, dando salida a la obra de mayor envergadura que se acometía entonces en la ciudad, algo muy difícil de conseguir en una situación de crisis económica generalizada como la que se vivió desde finales del siglo XVI. Sin duda ser el templo del patrón de la ciudad motivó de forma muy especial a los ciudadanos a la hora de participar en su financiación.

Los gastos totales ofrecidos durante el período constructivo, sólo conocidos al final de las obras, ascienden a 25.800 libras. La cantidad destinada anualmente a las obras dependió del dinero disponible en cada momento, y condicionó el ritmo de la construcción, demostrando la importancia de las fuentes y sistemas de financiación.

Las principales ayudas llegaron de manos del Concejo oscense, a quien se debe el 42% del total ingresado. La Ciudad, como ya debía esperar la Parroquia, apoyó en todo momento esta empresa por considerarla un bien público fundamental. La respaldó de la forma más útil, con colaboraciones importantes al comienzo de los trabajos: dos préstamos sin interés de 1.000 libras cada uno y un donativo de otras 1.000; otras también considerables al final de las obras, y permitiéndole disponer de unos ingresos seguros al cederle los derechos del aprovisionamiento de hierro a la ciudad.

Aynsa comenta la favorable respuesta que obtuvo entre los ciudadanos la puesta en marcha del proyecto. Y en efecto las cifras demuestran que la participación popular llegó a ser casi tan importante como la de la administración local. Se materializó de muy diversas formas, según el estatus social y económico de los particulares. Las limosnas en efectivo fueron muy abundantes pero de poca cantidad al comienzo, y pocas pero cuantiosas al final. Durante los diez primeros años llegaron con relativa puntualidad las «mandas» a que se habían obligado diversos devotos al inicio de los trabajos. Frecuentes fueron también las limosnas en especie entre las que caben destacar las donaciones de materiales de construcción y de combustible hasta 1613. En el apartado de prestaciones personales pueden distinguirse

las contribuciones de los trabajadores según su cualificación profesional. Los legados testamentarios son otro índice por el que se puede medir la sensibilización de la población hacia las necesidades de la Parroquia. Por último hay que señalar los desiguales resultados que obtuvo la administración con la puesta en marcha de dos colectas una de vino y otra de cereal, que recolectaba trigo, principalmente por las eras de la ciudad y por los pueblos del obispado. Todo ello suma el 38 % del total.

Como la mencionada colecta de cereal no reportaba los beneficios esperados se pidió ayuda en la Corte. El Rey Felipe III respondió concediendo los derechos de extracción de cien mil estareles de trigo de la isla de Cerdeña, en total 5.000 libras que la parroquia vio reducir a menos de la mitad por dificultades con los intermediarios. Finalmente la cantidad ingresada casi alcanzó el 12 %.

La Parroquia además de gestionar y supervisar todo lo referente a la obra, destinó algunos de sus ingresos para contribuir en lo posible a su financiación. Concretamente las rentas que le proporcionaban sus escasas fincas urbanas y rústicas, las pensiones de algunos censales y otros pequeños ingresos. Todo ello supuso alrededor del 4 %.

También el obispo de Huesca y la Diputación concedieron limosnas que apenas alcanzaron el 2 %. Por su parte don Faustino y don Tomás Cortés, bienhechores de la iglesia en repetidas ocasiones, donaron poco más de trescientas libras.

*La Iglesia de Santiago El Real
de Calahorra.
Estudio histórico-artístico*

Junio, 1989 (Dr. Esteban)

El objetivo de esta Tesis de Licenciatura ha sido la realización de una monografía sobre la iglesia de Santiago de Calahorra (La Rioja), una de las tres parroquias históricas de la ciudad. La iglesia cuenta hasta el momento con escasos estudios, y éstos se refieren a cuestiones puntuales. La única monografía existente fue realizada en 1952 por Manuel Lecuona, y se orienta a la reconstrucción histórica, descuidando el análisis artístico. Por todo esto, me pareció importante abordar su estudio desde una doble vertiente, histórica y artística. Con ello me propuse dar a conocer la iglesia y avanzar en el estudio del Arte Riojano.

El trabajo se ha basado tanto en el estudio de las fuentes, documentales y bibliográficas, cuanto en el análisis del edificio existente en la actualidad. La mayor parte de las fuentes documentales se conservan en el Archivo Parroquial, donde se guardan los libros de Fábrica (en su totalidad desde, aproximadamente, el año 1.500), y también gran número de legajos que aluden directamente a la fábrica: contratos, memoriales, trazas y tasaciones. Con este material, el suministrado por el Archivo Histórico Provincial de Logroño y algunos libros referentes a la iglesia, tanto impresos como manuscritos, se ha podido reconstruir la historia de la iglesia.

La historia de la parroquia de Santiago es compleja y dilatada. Aunque según la tradición ya existía en el año 844, fecha de la batalla de Clavijo, su existencia no está documentada hasta el siglo XII. A partir de este momento, los datos son muy escasos hasta los albores del siglo XVI, momento en que las cuentas de la iglesia consignan obras en el edificio. Del templo entonces existente, indudablemente gótico, tan solo se sabe con certeza que estaba situado fuera de las murallas de la ciudad y que, por ser tan antiguo y de reducidas dimensiones, se llevan a cabo obras de remodelación.

La actividad constructiva se prolonga durante todo el siglo XVI. En un primer momento (1497-1521), se sustituyen crucero y cabecera, encargándose de las obras los maestros canteros Juan de Arteaga y Juan Ruiz. A

partir de 1538, nuevamente se constatan obras, esta vez dirigidas a la sustitución total del templo. Pedro de Cubillas se encarga de la construcción, según traza propia, y a su muerte, acaecida en 1544, es reemplazado por Pedro de Olave. Con algunos contratiempos, como el cambio de traza a seguir, y la sustitución del maestro (Juan de Areizábal se encarga de los trabajos a partir de 1559), la obra avanza hasta 1565. En esa fecha, el cabildo parroquial decide trasladar la iglesia al interior de la ciudad, dados los inconvenientes derivados de su situación extramuros. Por ello, las obras en curso debieron acelerarse, con vistas a la utilización de esta iglesia, que desde este momento se denomina de Santiago el Viejo, hasta ver concluido el nuevo templo, en el nuevo solar.

Entre 1567 y 1572, el maestro Santoro de Aresti construye la iglesia, llamada de Santiago el Nuevo, en el interior de la ciudad. Se trataba tan solo de aprovechar el solar, cedido de forma gratuita por el Ayuntamiento, por lo que la construcción se realiza en materiales deleznable. En todo momento se tuvo la intención de construir otra iglesia, en el nuevo solar, reutilizando el material de las dos iglesias existentes. Prueba de ello son las trazas solicitadas por el cabildo parroquial entre 1578 y 1624, de las que se conservan varias en el Archivo Parroquial.

La iglesia construida es la que se conserva en la actualidad. Se trata de una iglesia de planta de salón, de tres naves de cinco tramos, con capillas entre los contrafuertes, crucero que en origen fue alineado y cabecera de testero recto. Los soportes son pilares y pilastras de orden toscano y las bóvedas, de cañón con lunetos salvo en el espacio del crucero, cubierto con una cúpula. Se ha supuesto que se construyó la iglesia según la traza dada por Juan de Urruela y por el prior de los Carmelitas descalzos de Pamplona, Fray Ginés de la Madre de Dios. Aunque no ha podido comprobarse, es probable, ya que hay vinculaciones con la orden durante todo el siglo XVII.

La primera piedra de esta iglesia se colocó en 1626 y la construcción, en un primer momento, se debió a Juan de Urruela. Este maestro, entre 1626 y 1634, se encargó de abrir los cimientos y levantar los muros de la cabecera, crucero y primer tramo de las naves, con las capillas correspondientes. En 1634 las obras se interrumpieron por problemas económicos, sin haber concluido la parte iniciada.

El impulso definitivo de las obras se debe a los maestros de la familia Raón. En 1664, Juan y Santiago Raón firman contrato, comprometiéndose a construir los dos tercios delanteros de la iglesia, que comprenden cabecera, crucero, y tres tramos de las naves, con sus capillas correspondientes. Se encarga de la obra Santiago Raón, quien la realiza entre 1664 y 1675. A partir de 1675, Santiago Raón se encarga de la construcción de la sacristía, coro bajo (situado en el cuarto tramo de la nave central), portadas laterales, sala capitular y panteón (bajo la capilla mayor). Por último, desde 1709,

José Raón trabaja en la construcción de los dos últimos tramos de las naves y la fachada. La obra se terminaba en 1732.

A lo largo del siglo XVIII se llevan a cabo importantes reformas. Entre 1739 y 1758 se construyen las capillas del crucero, de manera que se acusa desde el exterior la planta en forma de cruz latina. En 1775 se remodela el crucero, perforando la cúpula que lo cubre para abrir una serie de vanos que permitieran la visión del recién instalado retablo mayor. Finalmente, en el período 1780-1784, Santos Angel de Ochandategui y Juan Cruz Urizar construyen la nueva fachada y torre, en sustitución de la antigua torre campanario, gravemente dañada por un huracán en 1777. Es ésta la última obra de importancia que afecta a la iglesia.

Desde el punto de vista artístico, la iglesia de Santiago se adscribe al denominado Barroco Clasicista. El hecho de que sea una obra muy dilatada en el tiempo (su construcción se prolongó por espacio de más de un siglo) podría haber permitido un cambio en el lenguaje formal, potenciado por la intervención de los hermanos Raón, introductores del llamado Barroco de movimiento en La Rioja. Pero los Raón se encontraron frente a una obra ya iniciada, y con un cabildo parroquial que se oponía a cualquier innovación ya que, a pesar del tiempo transcurrido, la traza dada seguía siendo válida.

En el momento de trazarse la iglesia, en el primer cuarto del siglo XVII, comienzan a llegar a La Rioja las novedades del primer Barroco. Este hecho es más patente en la Rioja Baja, especialmente en Calahorra y Alfaro, donde su difusión se debe a la gran actividad de los arquitectos y tracistas carmelitas. A pesar de ello, se optó por una tipología más tradicional, que enlaza directamente con las «hallenkirchen» renacentistas. Algunas fábricas de este tipo, iniciadas durante el siglo XVI, todavía se encontraban en obras en el XVII. Esta pervivencia (que se mantiene hasta avanzado el siglo XVIII), unida al hecho de que este tipo de planta permite la construcción de templos amplios y diáfanos, debió ser fundamental a la hora de elegir la traza que debía llevarse a cabo.

Si en la planta la iglesia de Santiago puede calificarse de tradicional, en alzado responde plenamente a modelos barrocos, siempre dentro de un sobrio clasicismo. Son habituales en la época el tipo de bóvedas, cañón con lunetos en las naves y cúpula ciega o «media naranja» en el crucero, así como la decoración de las bóvedas a base de yeserías de carácter geométrico, que en este caso tan sólo se encuentran en la cúpula del coro. Sin embargo, algunos elementos denotan un clasicismo menos severo y se deben, sin duda, a la intervención de Santiago Raón. Se trata de la cornisa, muy volada y movida, y de la libertad con que se ha tratado el orden arquitectónico, ya que el entablamento carece de arquitrabe y friso, de modo que el capitel se une directamente a la cornisa. Estos elementos se difunden posteriormente por La Rioja y Navarra de la mano de José Raón.

En cuanto a las fachadas, deben relacionarse con la arquitectura civil del momento, más que con la religiosa. Las portadas laterales, por su sobriedad decorativa y clasicismo, carecen de parangón. Lo mismo ocurre con la fachada principal, que además marca un hito en la evolución artística, por tratarse del primer ejemplo de neoclasicismo riojano, aunque por su temprana cronología no está exento de caracteres barrocos. Se crea aquí un nuevo tipo de fachada monumental que carece de repercusión posterior.

La torre es igualmente un modelo único, no sólo por romper la tradición de las torres barrocas, inaugurando el lenguaje neoclásico, sino también por la ausencia de precedentes y la originalidad de su cuerpo de campanas circular, solución que posteriormente se ve adoptada en algunas torres navarras.

El análisis artístico se completa con el estudio de proporciones de la planta, tanto de las trazas (no realizadas) que se conservan en el archivo parroquial como de la planta de la iglesia que definitivamente se construyó, que ha permitido constatar la importancia de las proporciones numéricas y geométricas en la proyección de un templo. También se realizó el Inventario de los objetos de arte mueble conservados en la iglesia, tanto de escultura y pintura como de orfebrería y ornamentos litúrgicos.

Como conclusión, basta decir que la iglesia de Santiago debe relacionarse con la arquitectura del momento en que fue trazada (primer tercio del siglo XVII) y no con la realizada de forma contemporánea a su construcción. Dejando a un lado la fachada y la torre, que por su avanzada cronología ya entran de lleno en el lenguaje formal del neoclasicismo, y a pesar del tradicionalismo de su planta, la iglesia de Santiago de Calahorra es un claro ejemplo de la arquitectura barroca riojana.

El Festival Internacional de Cine de San Sebastián. Años 1976-1979

Junio, 1989 (Dr. Sánchez Vidal)

El hecho que nos llevó a elegir esta etapa, obedecía a dos razones fundamentales. La primera fue que creímos conveniente centrarnos en una parcela concreta dentro de la amplia Historia de este Festival, que nació en 1953, ante la imposibilidad de abarcarla adecuadamente en el tiempo fijado para la realización de esta tesis de licenciatura. La segunda y también la más importante, es que el período tratado, además de tener, pensamos, un gran interés, formaba la unidad que lo hacía adecuado para el estudio.

El intervalo de tiempo que va desde 1976 a 1979, fue para el Certamen una etapa muy crítica, que culminaría con la pérdida de su categoría «A», que lo equiparaba a los grandes festivales cinematográficos mundiales y una etapa en la que, sin duda, estuvo a punto de desaparecer.

Tras la muerte, en noviembre de 1975, del General Franco, el País se enfrentó a una necesidad de cambio estructural.

Era claro, por tanto, que una manifestación cultural tan ligada al régimen político que había terminado, porque en él había nacido, él lo había controlado y, en definitiva, mantenido, debía de enfrentarse también a un fuerte cambio que, en realidad, nadie sabía a ciencia cierta cómo iba a ser y a costa de qué se iba a lograr.

Nuestro trabajo comienza ahí, mostrando los dos fuegos entre los que se encontraba, a partir de 1976, la organización del certamen. Por una parte el que provenía de la Dirección General de Cinematografía, dependiente entonces del Ministerio de Información y Turismo, que ejercía un fuerte control ejecutivo y económico sobre el Festival y con potestad de trasladarlo a otra ciudad española, poder éste que se convertiría en una continua amenaza toda esta etapa. Por otro lado, la propia Ciudad que exigía un mayor control sobre «su» Festival, contando con el apoyo de la prensa especializada y los profesionales del cine asistentes al Certamen.

El éxito que logró la edición celebrada en 1977 fue considerado por muchos como el logro de una nueva etapa. La Ciudad, por fin, había logrado todos sus derechos para la organización de un Festival que pretendía

ser más popular, austero e izquierdista, aunque, a pesar de todo, económicamente seguiría dependiendo de la Administración Central en su mayor parte.

La política fue invadiendo, a partir de 1977, el Certamen en todo su conjunto, incluso en la muestra de películas exhibidas, perdiendo, cada vez más, su alcance internacional, debido a las limitaciones que esto suponía.

Con la dimisión de Miguel de Echarri, tras diez años al mando de la dirección del Festival, a finales de 1977, comienza una fuerte desorientación organizativa. Los cambios de directores son, a partir de ahora, continuos. Se probaron varias fórmulas: desde la dirección colectiva, como ocurrió en la edición de 1978, hasta llevar a cambiar varias veces de director en un mismo año, como fue el caso de 1979.

El localismo se va apoderando cada vez más del Certamen y el Organismo más alto que rige los festivales cinematográficos, la F. I. A. P. F. —Federación Internacional de Asociaciones de Productores de Films—, empieza a ponerse cada más descontento y este descontento afecta igualmente a todos los asistentes al Festival que constataban la desorientación del mismo.

La edición de 1979, se celebró inmersa en un ambiente político incómodo existente en el País Vasco, de tal manera que se tuvo que pactar con los partidos políticos para conseguir su desarrollo con cierto sosiego.

La F. I. A. P. F. vigiló continuamente su evolución puesto que había mandado ya un ultimatum a San Sebastián en el que, más o menos, «aconsejaba» a la Organización del Festival que podía abandonar su categoría «A» para buscar otros caminos, que no tenían por qué ser competitivos, para llevar a cabo una labor más tranquila debido a la situación política del País Vasco, que en estos cuatro años fue tremendamente difícil.

Cinematográficamente hablando, la importancia de un Festival como el de San Sebastián incide en la posibilidad de ver en España, por vez primera, una amplia muestra de películas de diversos países y variados autores que, de otra manera, sería muy difícil que llegasen al público español, por la escasa difusión comercial de muchas de ellas.

En esta tesis de licenciatura aparecen las películas que se proyectaron en esos años indicando a qué secciones del Certamen pertenecieron, intentando, a su vez, no caer en la simple catalogación, resaltando las más relevantes.

Podemos ver, igualmente, a través de las películas seleccionadas y de los siempre muy discutidos palmarés de cada edición, el gusto con el que se confeccionó cada una de ellas y también la política hacia la que el Festival quería tender.

Consideramos nuestra obligación fijarnos, muy especialmente, en la presencia, dentro de la etapa escogida de este Festival, del cine español,

ansioso por recobrar las libertades perdidas y por enfrentarse a un nuevo futuro abierto a todas las ideologías y corrientes.

El Festival, en esta etapa de la Transición española, fue un testigo de excepción de la situación por la que atravesó nuestra cinematografía.

Los años 1976 y 1977 supusieron para el cine español un tiempo de euforia y optimismo. Surgieron nuevos temas que no pudieron tratarse durante la Dictadura, o afloraron aquellos que, como el de la Guerra Civil, ahora se podían tratar de una manera distinta. También surgieron toda una serie de nuevos autores con diversos estilos: Jaime Chávarri, Fernando Colomo, Gonzalo Herralde, etc., que, junto a los nombres de los ya consagrados, como Buñuel o Saura, también estuvieron en el Festival, lograron una gran aceptación por parte de la crítica nacional e internacional y por el público en general.

Pero «el desencanto» que dominó esta etapa, fundamental en la Historia del País, llegó también al cine, no sólo a través de la película de Jaime Chávarri, que fue la protagonista del Festival en el año 1976, sino, desgraciadamente, a todos los que habían puesto sus esperanzas en el resurgimiento de una industria cinematográfica española.

El tiempo de euforia se quebró con la implantación del Real Decreto 3.071/1977 de 11 de noviembre que, además de ordenar la retirada de la censura, decisión positiva, establecía la retirada de una serie de medidas proteccionistas que, junto a la escasez de dinero para rodar, hizo que una industria enferma se volviera moribunda.

La edición de 1978 fue testigo de esta situación desesperada por parte de los profesionales del cine español que desde San Sebastián convocaron el que luego sería el I Congreso Democrático de Cine Español, que se celebró posteriormente en Madrid, cuya repercusión no fue inmediata pero sí a largo plazo.

Pero a pesar del surgimiento de un cine de baja calidad meramente comercial, diversos autores siguieron filmando obras interesantes, algunas de las cuales estuvieron en el Festival, tal fue el caso de «Sonámbulos», de Manuel Gutiérrez Aragón, considerada por los entendidos como una de las piezas fundamentales de la cinematografía española de los últimos años.

Mientras excepciones como ésta salían a la luz, el cine español sucumbía ante las poderosas multinacionales que tenían campo libre para introducir sin medida películas extranjeras, sobre todo norteamericanas, en el País, debido a una serie de medidas inadecuadas adoptadas por la Administración, que no elaboraba una buena Ley de Cine.

La crisis afectó a todos los muchos festivales de cine españoles, restos de una Administración obsoleta y San Sebastián no fue una excepción. Como el propio cine español, se debía adaptar a los nuevos tiempos, pero ésto no era fácil.

En mayo de 1980 el Comité Rector del Festival decidió, ante toda una serie de circunstancias adversas y la insistencia de la F. I. A. P. F. para que

San Sebastián buscara otra fórmula, que el Certamen se celebrara en adelante como no especializado y no competitivo.

Este trabajo termina ahí. 1979 fue la última edición con la categoría «A», una categoría que, tras mucho esfuerzo, San Sebastián no volvería a lograr hasta 1985.

La pintura de La Cartuja de Las Fuentes (Huesca). Aportación al estudio de Fray Manuel Bayeu

Diciembre, 1989 (Dr. Esteban)

PROPOSITO

Una ojeada superficial a la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (término municipal de Sariñena, Huesca), fundada en 1507 pero construida de nueva planta en el siglo XVIII, es suficiente para descubrir la importancia tanto histórica como monumental del que es uno de los monasterios aragoneses más notables. Resuelto ya el análisis de su arquitectura gracias a la tesis de licenciatura de Elena Barlés Bágüena (Universidad de Zaragoza, 1985), faltaba por realizar el estudio del vasto conjunto de *pinturas murales* que ejecutadas por fray *Manuel Bayeu* y *Subías*, con algunas colaboraciones, exornan los muros y bóvedas de diversas dependencias conventuales. Este segundo aspecto, hasta hoy prácticamente inédito, es el objeto de la presente tesis de licenciatura.

El trabajo se compone básicamente de dos partes. La primera, introducción indispensable para contextualizar las pinturas, trata sobre la biografía de fray Manuel Bayeu. La segunda aborda el estudio específico de los murales de la cartuja, tanto desde el punto de vista iconográfico como desde el formal, estilístico y técnico.

BIOGRAFIA

Escasos son los datos inéditos que se aportan acerca de la vida de Fray Manuel Bayeu, a pesar de no ser pocos los archivos consultados. Sin embargo, la reconstrucción que propongo de la vida del artista puede considerarse una parte importante en el conjunto del trabajo ya que se articula toda la información que ha sido posible encontrar, en muchos casos dispersa, y se extraen nuevas conclusiones con objeto de presentar lo más extensamente posible su biografía.

Desde el nacimiento de Bayeu en 1740 hasta su muerte probablemente en 1809, se van tratando distintos acontecimientos. Disfrutó en su infancia de un ambiente propicio para introducirse en el mundo de la Pintura, siendo hermano de Francisco Bayeu, ahijado de Braulio González y discípulo de Luzán. Los encargos realizados junto a su hermano Francisco en las tres cartujas aragonesas debieron de motivarle a tomar los hábitos de esa Orden en 1760, ingresando y profesando como hermano lego en la Cartuja de Las Fuentes. Desde entonces dedicó unos treinta años de su vida a decorar con pinturas murales las recién construidas dependencias del monasterio. Aunque en sus primeros años de religioso apenas pintó para el exterior de la Cartuja de Las Fuentes, un grupo de pintores zaragozanos quisieron interponerle un contencioso por supuesta competencia desleal (1779), asunto que se saldó favorablemente para Bayeu y que le supuso en adelante una mayor actividad fuera del marco de su Orden: Catedrales de Huesca y Jaca, Monasterios de Sijena y Santa Fe, etc. A principios del siglo XIX se desplazó a Mallorca para trabajar en la cartuja de Valldemosa; de su estancia en la isla surgió una estrecha amistad con Jovellanos materializada en una serie de cartas conservadas mandadas por el estadista al pintor. Vuelto a la península, murió poco después en condiciones todavía no bien aclaradas.

LAS PINTURAS MURALES DE LA CARTUJA DE LAS FUENTES

El estudio de las pinturas de la Cartuja de Las Fuentes parte de un catálogo sistemático de cada una de ellas, indicando título, dimensiones, ubicación, temática y fuentes iconográficas directas (en los casos constatados). Fueron realizadas entre la década de 1760 y en torno a 1796.

Atendiendo a la existencia de distintos ciclos iconográficos, las pinturas pueden agruparse así:

1. *Iglesia*: Vida de Cristo (5 pinturas en los muros del presbiterio y transepto); Pasión de Cristo (9 pinturas en los muros de la nave); Vida de la Virgen (18 pinturas en las bóvedas de la nave, transepto y presbiterio); Alegorías (6 pinturas en las bóvedas del transepto); Mujeres Fuertes del Antiguo Testamento (4 pinturas en las pechinas de la cúpula); Alegorías (cúpula); y 8 pinturas dispersas.

2. *Tribuna de la iglesia*: Capilla de San Francisco Javier (2 pinturas); capilla de San Blas (2 pinturas); capilla de San Agustín (2 pinturas); capilla de San Antonio Abad (2 pinturas); pechinas de las cúpulas (3 pinturas); el Credo (5 pinturas en cúpulas y lunetos occidentales).

3. *Camarín de la Virgen*: 8 pinturas dedicadas a la Virgen.

4. *Capilla de Sagrario*: Padres de la Iglesia Latina (4 pinturas en las pechinas de la cúpula); Evangelistas (4 pinturas en la cúpula).

5. *Sacristía*: 4 pinturas de santos aragoneses.

6. *Claustro de capillas*: Alegorías (39 pinturas en bóvedas, cúpulas y pechinas); retratos de priores (39 pinturas en lunetos).

7. *Capillas del claustro de capillas*: Trinidad (3 pinturas); Inmaculada (9 pinturas); San Miguel (7 pinturas); Santo Cristo (13 pinturas); Santos Apóstoles (5 pinturas); Vírgenes Mártires (12 pinturas); San Bruno (13 pinturas); Santa María Magdalena (9 pinturas); San Juan Bautista (9 pinturas); y Asunción (9 pinturas).

Una vez analizados todos los rasgos formales que caracterizan la producción de fray Manuel Bayeu, hay que catalogar su arte dentro del Barroco tardío, con débitos a ciertas derivaciones rococós procedentes de Luzán, González Velázquez o Francisco Bayeu, con ascendencia en la tradición de la pintura italiana de techos y con una progresiva tendencia a la moderación de corte clasicista y académica. Al margen de esto, hay múltiples estilemas personales del artista, acentuados a veces excesivamente por la precipitación con que solía pintar.

Iconográficamente Bayeu utiliza un lenguaje plenamente derivado del espíritu de la Contrarreforma (Pasión de Cristo, Trinidad, Santos...). Pero dentro de la mentalidad contrarreformista, hay muchos temas que responden directamente a las particularidades de la mentalidad cartujana: la especial devoción a la Virgen explica el predominio de los programas marianos; la peculiar veneración al Santísimo en la capilla del Sagrario se asocia con los Padres de la Iglesia Latina y los Evangelistas; la constante preocupación por alcanzar la vida virtuosa se expresa en numerosas alegorías; el patronazgo de San Bruno y de San Juan Bautista, así como la atención dedicada a San Miguel y a Santa María Magdalena, son otros ejemplos de las preferencias iconográficas de la Orden, preferencias que quedan bien patentes al analizar las dotaciones artísticas de otras cartujas.