

III. RESUMENES

TESIS DOCTORALES

JOSEFINA CLAVERÍA JULIÁN

Gráfica periodística zaragozana en el primer tercio del siglo XX.

22 de marzo de 1990 (Dr. Torralba)

En los últimos años estamos asistiendo al despertar del interés histórico por nuestra prensa, no sólo como fuente de información, sino como objeto en sí mismo propio de estudio, como en este caso lo es desde la perspectiva artística de sus ilustraciones gráficas, en un período de tiempo que viene a coincidir con el de la mayoría de edad de Alfonso XIII hasta la proclamación de la segunda República española (1902-1931).

De la prensa publicada en Zaragoza durante ese período de tiempo, y a la que he tenido acceso en el Archivo del Excmo. Ayuntamiento de la Ciudad, contienen obra gráfica:

a) Los diarios *La Alianza Aragonesa* (1885-1903), *La Correspondencia de Aragón* (1910-1912), *La Crónica* (1912-1915) *de Aragón* (1915-1920), *El Día* (1922-1924), *Diario de Avisos de Zaragoza* (segunda época 1879-1919), *Diario de Zaragoza* (1797-1907), *Heraldo de Aragón* (1895-continúa), *El Noticiero* (1901-1977) y *La Voz de Aragón* (1925-1935).

b) Las revistas *Agrupación* (1927), *Ambiente* (1912), *Aragón* (1912), (1914), (1917-1918), *Aragón del S.I.P.A.* (1925-continúa), *Aragón Gráfico* (1922), *Athenaeum* (1921-1924), *La Confianza* (1927-1938), *Crónica Escolar* (1928-1931), *El Gancho* (octubre 1908, número único), *Juventud* (1914-¿?), *Kakareos* (1926), *Lealtad* (1912-1915), *El Matraco* (1921), *El Pilar* (1883-continúa), *Revista de Aragón* (1900-1905) y *Zaragoza* (1907).

Desde la perspectiva de la ilustración gráfica, arriba indicada, se pueden señalar los siguientes aspectos:

La dificultad de localizar, hasta el momento, publicaciones del siglo XIX y del siglo XX de las que tenemos conocimiento porque son mencionadas por estudiosos del tema como portadoras de ilustraciones.

La corta vida de la mayor parte de las publicaciones que vieron la luz en este siglo, a la vez que las de mayor duración, si exceptuamos *Heraldo de Aragón*, han estado relacionadas con la Iglesia y con los sectores más

conservadores de la ciudad, caso de la revista *El Pilar* y del diario *El Noticiero*. Asimismo es de notar que, de toda la prensa, los únicos títulos supervivientes en la actualidad y de periodicidad ininterrumpida, son nacidos en el siglo pasado, el diario *Heraldo de Aragón* y la revista *El Pilar*.

La prensa diaria (principalmente *El Día*, *Diario de Avisos*, *Heraldo de Aragón*, *El Noticiero* y *La Voz de Aragón*) es el principal vehículo portador/transmisor de imágenes gráficas. Un 58% de las imágenes son humorísticas y, de éstas, el 97% sale en la prensa diaria. Alcanzan gran relieve las caricaturas políticas y las notas humorísticas de crítica política y social, principalmente las publicadas durante el gobierno de José Canalejas y desde el inicio de la Dictadura de Primo de Rivera en adelante.

La prensa refleja el grupo social al que va destinada en todas sus manifestaciones y sufre los efectos políticos y sociales del momento —censura, escasez y encarecimiento del papel, huelgas— sobre los que adopta actitudes distintas, según la ideología de cada publicación.

En los años centrales de la primera década, predominan los retratos de personalidades de la milicia y de la realeza y son frecuentes los figurines de moda femenina y lugares de veraneo, temas más propios de una clase social acomodada, a quien, en general, parece ir dirigida la prensa ilustrada de estos primeros años del siglo.

En la década de los años veinte y hasta 1931, es *El Día*, en algún momento *Heraldo de Aragón* y durante todo el tiempo *La Voz de Aragón*, a través de Teixi, quienes denuncian la situación política, social y las carencias de todo tipo que sufría la población. Paralelamente, en los dibujos se asiste a la incorporación de nuevos protagonistas (se advierte, sobre todo, a partir de 1928) jugadores de fútbol y actores y actrices de teatro y de cine. Se siguen manteniendo con importancia los figurines de moda femenina, además, surge una publicación, *La Confianza*, que es el órgano de expresión de los sastres zaragozanos.

Desde la perspectiva de las imágenes gráficas, y teniendo en cuenta la ideología transmitida por ellas, hay un claro predominio de las imágenes de ideología política conservadora en el diario *El Noticiero* y en la revista *Lealtad* durante los años 1910 y 1912, con fuertes críticas al gobierno de Canalejas; sin que haya, por otra parte, diarios o revistas de ideología liberal progresista, capaces de contrarrestar los efectos de las primeras.

Durante los años veinte, se confiere mayor importancia a las imágenes relacionadas con asuntos de política nacional que con asuntos regionales o locales. Así:

El interés por los temas nacionales se ve por medio de los retratos de los políticos incluidos en todos los periódicos, en los que predominan los de fuera de Aragón a los de Aragón, y de las caricaturas y notas humorísticas de crítica política, tanto las de crítica al gobierno liberal de *El Noticiero*, como las posteriores de Tovar en *Heraldo de Aragón* o de Bluff o Teixi en *El Día* y, luego, las de éste en *La Voz de Aragón*.

Respecto a Aragón se advierte que son *Heraldo de Aragón* y la revista *Aragón* del S.I.P.A. las publicaciones que incluyen mayor número de imágenes relacionadas con esta región; son paisajes y vistas, en los que a su vez, se aprecia un predominio de lugares correspondientes a Zaragoza y un olvido de los de Teruel.

Si exceptuamos las vistas y paisajes publicados entre 1903 y 1904, en relación con un interés regional y agrícola que tiene sus raíces en la política hidráulica de Costa, se advierte que el resto de las vistas y paisajes publicados, acompañados por expresiones como «lugares turísticos» o «residencias veraniegas», obedecen más a un interés artístico y turístico que agrícola o industrial.

En cuanto a las composiciones y figuras costumbristas de tipo regionalista aragonés, tienen escasa importancia numérica, en relación a otros géneros.

Los temas de actualidad municipal son tratados por los periódicos de todas las tendencias, siempre bajo la fórmula del humor. Son más frecuentes en los años veinte y principio de los treinta. Se centran en las críticas sobre la tardanza en acabar las obras municipales de acondicionamiento de servicios de la ciudad, de su ensanche y de su remodelación. En realidad, estas críticas, responden a los deseos por vivir o transitar de forma más cómoda, no cuestionando las actuaciones, ni decisiones de quienes en aquellos momentos tenían en sus manos el presente o el futuro de la ciudad; bien es verdad que el ejercicio de la censura podía impedir tales críticas personales, pero también es cierto, que el humorista Teixi practicó una fórmula que le permitió criticar el régimen dictatorial de Primo de Rivera.

Respecto a los autores de los dibujos se advierte que, en la primera década, los firmantes de los dibujos no humorísticos, Díaz Domínguez, Galiay, Gárate, Lafuente, Lasuén y Ros Ráfales, son aragoneses o residentes en Aragón; con las excepciones de Barradas, Benlliure, Blanco Coris, Casas y Querol, las intervenciones de estos últimos son ocasionales y a veces muy puntuales. Todos proceden del cultivo de otras manifestaciones artísticas, pintura y escultura. Respecto de los firmantes de dibujos de humor conocidos sólo Teodoro Gascón, que cultiva el «cuento baturro», es aragonés; el resto aparece de procedencia catalana: Apa, Apelles Mestres, Brunet y Melitón González (Pablo Parellada), si bien este último estuvo muy vinculado a Zaragoza.

En la década de los años veinte, se advierten cambios en cuanto al origen artístico de los dibujantes, aparecen los primeros autodidactas y los no procedentes de otras manifestaciones artísticas (del Arco, Bayo Marín, Chas, Mayandía, Ugalde, Sanz Lafita y Teixi) principalmente dibujantes de humor en la prensa. Tanto al origen geográfico de estos dibujantes, tanto de fórmulas no humorísticas como humorísticas, vemos un predominio de los originarios de Aragón o afincados en Zaragoza (Teixi y quizás, también, Sanz Lafita) a los del resto de España; una excepción la constituye Ricardo Marín.

Son escasos los colaboradores gráficos que permanecen en las plantillas de los periódicos durante más de dos o tres años; en los treinta estudiados, las excepciones son Díaz Domínguez, Lasuén, Teodoro Gascón, Tovar y Chas en *Heraldo de Aragón*; los Hermanos Albareda en *El Noticiero*; y, Bayo Marín y Teixi, en *La Voz de Aragón*.

La copia de notas humorísticas procedentes de otras publicaciones, españolas y extranjeras, es una práctica continuada, extendida entre los años 1923 y 1930, en *Heraldo de Aragón* y en *El Noticiero*. *La Voz de Aragón* hizo lo mismo sólo en sus principios (1925). La desaparición de estas notas humorísticas en *Heraldo de Aragón* coincide con la incorporación de Chas y la consiguiente publicación de sus caricaturas y dibujos de humor.

Por último, es de destacar que la prensa de Zaragoza sirve de punto de arranque a algunos dibujantes (del Arco, Bayo Marín y Ugalde) para su incorporación a la de otros lugares, principalmente, la de Madrid.

*Cestería tradicional aragonesa y
oficios afines: estudio de las fibras
vegetales, su manipulación, técnicas,
talleres e instrumental.
Funcionalidad de las piezas. Aspectos
folklóricos, sociales, económicos y
alternativas de futuro. Léxico.*

7 de septiembre de 1990. (Dra. Alvaro)

La realización de esta Tesis Doctoral ha necesitado de 8 años de elaboración dado el habitual trabajo de campo etnográfico intensivo que obligatoriamente se ha debido llevar a cabo para mediante las entrevistas, los cuestionarios, las fichas, las guías (así como otros recursos metodológicos) y muchas horas de conversación con los artesanos o personas de las distintas comunidades donde se recogieron las informaciones poder componer los capítulos que forman este estudio y que no son sino los objetivos que me marqué desde el principio canalizados siempre a través de la dirección y del asesoramiento de la Dra. Alvaro Zamora. Junto al trabajo de campo, fue imprescindible, también, bucear por archivos y bibliotecas que me permitieran, a través de una recopilación histórica, estudiar y conocer ciertos datos anteriores al siglo XX.

Por lo que respecta al mundo de **las fibras vegetales** esta Tesis aporta a través de la prospección de paisajes cuáles son las fibras propiamente aragonesas, así como aquellas otras que no crecen aquí.

De esta manera, puede decirse que la fibra más representativa de Aragón es la caña dada la altura media del territorio aragonés y por no rebasar esta fibra los 800-900 m. sobre el nivel del mar. Su crecimiento espontáneo y los muchos kilómetros de acequias existentes en Aragón a lo largo del Ebro o en el cauce final de todos sus afluentes han hecho de la caña la

materia prima insustituible para infinidad de funciones, tanto a través de una manipulación previa, dando ocasión a piezas cesteras, como aprovechando únicamente pedazos de su tallo para realizar trabajos agrícolas, conseguir instrumentos musicales o llevar a cabo rituales, etc.

El mimbre es la otra fibra que por crecer hasta los 1.500 m. sobre el nivel del mar ha permitido al campesino aragonés de las tierras altas la confección de grandes cestos para ayudarse en los trabajos agrícolas y ganaderos siendo esta misma fibra pelada, o en su defecto la sarga, la utilizada para llevar a cabo trabajos de cestería fina o de fantasía en las tierras bajas. Pero el abandono de las labores de poda y de los demás cuidados que le son precisos ha obligado a los cesteros de mimbre aragoneses a conseguirse la materia prima en plantaciones o en Cooperativas alejadas de sus pueblos. En este sentido, los medios de transporte y la apertura de vías de comunicación han favorecido poderosamente el abastecimiento de materias primas.

El albardín de crecimiento espontáneo por varios paisajes esteparios aragoneses (Monegros, tierras en torno a Jaulín o a Alcañiz), puede ser un reducto degradado de una vegetación climática que sirvió para dar trabajo a pueblos enteros.

El cáñamo ha estado extendido ampliamente por todo Aragón dada su doble condición de fibra textil y de fibra vegetal empleada tanto por sogueros como por alpargateros. De crecimiento rápido y con gran resistencia al frío estuvo representado en otros tiempos en casi todas las vegas aragonesas, aunque destacasen principalmente los cáñamos de la Hoya de Huesca, los de Borja, Calatayud, Tarazona, Teruel o Villarquemado. La falta de cultivo acarrió importarlo de Italia o Bélgica y finalmente ha ido sustituyéndose con yute de la India.

Carrizos, juncos, aneas, zarzas y espliegos se han aprovechado anualmente para trabajos de sillería y para realizar aparejos de pesca u otros cestillos, pero las plantas en sí, no han necesitado prácticamente de cuidados culturales para su crecimiento vegetativo, aprovechándose libremente, sirviendo el trabajo de estas fibras como un ingreso complementario a economías precarias.

La palmera y el palmito son fibras que no crecen en tierras aragonesas y que para trabajarlas en momentos concretos del año han de ser adquiridas en localidades levantinas. Igualmente, el junco de Manila o los palos de castaño se adquieren fuera de Aragón por compra.

Sólo escasas piezas utilizadas en Zaragoza se traen ya elaboradas de Euskadi o Cataluña.

La documentación histórica, tanto manuscrita como impresa, presentada en esta Tesis, ha sacado a la luz buena parte de los modos gremiales que muchas veces basados en «la fuerza de la costumbre» se han mantenido hasta nuestros días. Así, se ha podido llegar a saber desde qué momento se firmaron las Ordenaciones (24 de enero de 1600 sogueros y alpargateros de Huesca; 1622 sogueros, alpargateros y seroneros de Teruel; 1683 —pro-

bablemente refundadas— Cesteros de Zaragoza, etc.), pasando por conocer cómo se llevaba a cabo el afirmamiento de un mozo o aprendiz (haber cumplido los 14 años, recibir comida, calzado, vestido y médico) o hasta llegar a saber cuáles fueron las piezas obligatorias que cada colectivo debía superar en un examen, sus gastos, sus posibilidades de trabajo y los cargos que se descaban ir ocupando. En cualquier caso, las Ordenaciones presentadas, además de estos hechos de índole laboral sirvieron para controlar y distribuir la producción, para eliminar las competencias y para ofertar unos buenos niveles de calidad. Pero también esta Tesis ha servido para saber cómo fue la vida espiritual de los agremiados cuyas celebraciones aún he podido cotejar y comparar con las noticias de mis informantes que todavía participaron de las últimas procesiones y asuntos de iglesia a que estaban obligados.

Por otra parte, la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País cumplió una importante labor de mejoramiento de las fibras vegetales cuando a fines del siglo XVIII quiso examinar los albardines y espartos aragoneses, preocupación que generó una importante documentación manuscrita donde puede seguirse paso a paso cómo se estudió el esparto de Jaulín.

Noticias de otra índole aportan información para documentar la toponimia (Alcañiz, por ejemplo, nombre árabe que significa *‘cañizo’). O facilitan informaciones sobre la producción y el trabajo de las fibras vegetales en algunos pueblos y ciudades. O documentan calles donde trabajaron alguno de estos colectivos. O aportan anuncios encontrados en Gacetas. U otras noticias curiosas y entrañables.

Pero también, desde la iconografía (obras de Arte) y desde la imagen fotográfica, las posibilidades del estudio de la Cestería y otros oficios afines, se agrandan.

Estudiar **los aspectos materiales del trabajo** fue introducirse por el mundo de la manipulación y transformación de las fibras descubriendo las áreas y los espacios de trabajo en sus modalidades más evidentes: instalaciones al aire libre o talleres bajo techo. Ambas han permitido, además de sacar adelante la producción, ser puntos de reunión, o lo que es lo mismo, espacios de relación social que han dado cohesión al grupo humano que los ejecuta. La puerta de casa, los «carasoles», la cuadra, el propio taller, fueron/son lugares apropiados para trabajar. Unos, aprovechando el sol que ventajosamente prodiga calor y luz; otros, el calor animal; los talleres, luz eléctrica y ciertas dependencias tales como las zonas de remojado de la fibra, el almacén, las cámaras de azufrado. Pero muchos de estos espacios hoy se han reconvertido en otras edificaciones o ya no existen.

Ha sido aleccionador observar cómo el cuerpo humano es una máquina de trabajo, una herramienta más, capaz de medir, rajar, golpear, apretar, afinar... porque ojos, dientes, labios, saliva, mano, uñas, brazos, rodillas,

pies... actúan en este sentido. Todo ello permite al cuerpo emitir energía, advirtiéndose en las dos únicas posiciones de trabajo (sedente o erecta) una riqueza de matices asombrosa.

Pero, además, entre todos estos profesionales han empleado/emplean otras casi 150 herramientas, unas realizadas por ellos, otras preparadas por otros artesanos (carpinteros, herreros...). Ese instrumental puede ser común a otros colectivos como ocurre con el relacionado con el cultivo y recolección de las distintas fibras vegetales, empleado también por los agricultores. Hay otro instrumental que se utiliza en la manipulación y transformación de las fibras vegetales. Es exclusivo para este trabajo pero no se descarta la posibilidad de reutilizar herramientas de los agricultores dándoles en esta ocasión otro cometido. Finalmente existe todo un instrumental de trabajo específico de cada una de las materias primas, en general hechos con materiales muy duros: maderas fuertes o metales, en muchos casos, heredados de sus antepasados.

Todo ello permite trabajar a estos artesanos según qué fibras con las distintas técnicas cesteras, esparteras, cordeleras, alpargateras, silleras o escoberas. También en Aragón, como en el resto de comunidades autónomas, se ha trabajado la *cestería en espiral cosida* (fundamentalmente en el caso de la paja de centeno) arrollando un grupo de elementos fijos y paralelos entre sí mediante la actuación de otros perpendiculares que, además, giran en espiral sobre los primeros. Partiendo de un punto central van dando vueltas sobre sí mismos fijándose uno a otros por medio de un cosido seguido. Sus ejecutantes recibieron el nombre de *'capaceros' o *'escriñeros' que trabajaron por los paisajes más duros y fríos de Aragón (Valle de Broto, Serrablo, Benasque, Sierra de Albarracín, Mosqueruela). Es una de las técnicas de trabajo que primero ha desaparecido del panorama cestero aragonés, conservándose, no obstante, hasta hace cinco o seis años una de sus variantes conocida como «punto de paja». La realizaban las mujeres que sabían ejecutarla en aquellos pueblos con importantes áreas cerealistas.

Otra técnica de trabajo conocida como *cestería cordada o atada*, consiste en varios elementos fijos perpendiculares que se entrelazan mediante una alternancia de dos o tres elementos móviles que se atan al mismo tiempo que entre ellos forman una cuerda por torsión. Con algunas variantes como la trama cordada calada (o abierta), ha estado representada en Aragón en los cordones de cierre de los cestos de mimbre, en los aparejos de pesca, en los respaldos de los sillones, en los *'cletaos' de los ganados altoaragoneses, en las *'capachas' para prensar la oliva, etc.

La *cestería trenzada* emplea trenzas de tres elementos como base del trabajo dando estructuras diagonales. Empleada fundamentalmente por los esparteros ha servido para hacer *'pleitas'. Se ha trabajado en los Monegros, Jaulín, La Cuba y Libros. Una variante, conocida como cestería romboidal de tres elementos o marquetería ha sido el modelo seguido para trabajar en este caso las palmas del Domingo de Ramos.

La *cestería tejida* consiste en dos sistemas de varas, hebras o tiras planas que se entrecruzan perpendicularmente de forma que uno de los sistemas lo constituye los elementos pasivos (la urdimbre) y el otro el activo (la trama). Es la técnica de trabajo que más variantes tiene y que mejor está representada en la actualidad en Aragón a base de *‘tejidos en damero’, de *‘tejidos en plano ancho-estrecho’, en *‘tejido en cerco’ (básico para elaborar cualquier cesto o *‘cañizo’) o en *‘tejido de ligamento’ (decoración de los sillones de mimbre). Así se sigue trabajando en Alcámpel, Barbastro, Monzón, Borja, Novallas, Mora de Rubielos, Muniesa, Rubielos de Mora, Valderrobres...

Un cesto puede tener tres tipos de fondos distintos: *‘culo de cesterero’, circular o también llamado *‘de estrella’, confeccionándolo de pie sobre el suelo sujetándolo con los pies y empleando los brazos y las *‘razones’; *‘culo gitano’, ovalado o circular, también llamado *‘de cruz’, confeccionándolo sentado sobre los muslos y con las manos; y *‘culo de parrilla’, también llamado *‘de griella’ o *‘queixal’, confeccionándolo sentado pero combinando los pies y las manos.

Las paredes generalmente se traman con *‘tejido en cerco’. Se rematan con una boca cerrada en forma de cordón o de trenza. Se les hacen las asas, de cordón, de arco o postizas. Y según de qué pieza se trate puede llevar o no tapa.

La riqueza de las decoraciones sigue las pautas del resto de la cestería peninsular española, pero es asombrosa; a veces, tan recargada que se puede hablar, incluso, de una forma de *horror vacui*. Generalmente presentan dibujos, calados, encajes, cordoncillos, trenzas, espiguillas, puntos o variantes de alguna técnica. Pueden llevar incluidos trocitos de paños de colores, plaquitas de cristal, estampas, envolturas de bombones o de caramelos, acolchados, iniciales, fechas y hasta presentar fibras coloreadas a base de teñidos, etc.

La Cordelería de cáñamo ha sido una actividad muy practicada en varias localidades aragonesas (Fraga, Graus, Huesca, Peralta de la Sal, Calatayud, Zaragoza, Teruel...). La necesidad de grandes espacios donde poder confeccionar sogas de muchos metros hizo necesario que esta actividad se llevase a cabo en las zonas inmediatas a las murallas de las grandes ciudades o a *‘sendas’, *‘andadores’, *‘menas’, *‘filadós’... de pueblos, donde poder instalar, al aire libre, todo el instrumental necesario para *‘hilar’, *‘tensor’, *‘colchar’, *‘retorcer’, *‘mallar’ y *‘pulir’ las sogas, lo que suponía espacios de trabajo de más de 150 ó 200 m.

El hecho de que los cordeleros desperdiciaran cáñamo por inservible prodigó la existencia también en Aragón de alpargateros que precisamente podían aprovechar la *‘estopa’ que aquéllos tiraban para confeccionar éstos las suelas de alpargata. Primero *‘urddían’ el *‘disco’ o aro de trenza, estrangulándolo en la zona central para darle la forma del pie y coserlo con 36 puntadas exactas. Después, las *‘capelladoras’ o cosedoras les ponían la

careta, el talón y las cintas. La necesidad imperiosa de calzarlas todo el mundo hizo que muchísimas localidades aragonesas hayan vivido de esta actividad.

Los zuecos realizados por los cabezas de familia fue el calzado de pastores y masoveros propio de las áreas sureñas de Teruel, confeccionándolos con un trozo de madera de pino como suela y unos cordelillos de esparto para elaborar la puntera y el talón.

Los encordadores, amparándose en las técnicas cordeleras (trenzados y torsionados) preparan los asientos de sillas en anea, esparto, o *‘tireta’ de junco de Manila a través de cordones, trenzas o *‘embastes’ y cruzados de rejilla.

Las escobas siempre se han elaborado con la vegetación propia de la zona y no han tenido más ciencia que secar la materia prima y atarla.

El siguiente Capítulo trata de **las piezas en el contexto de las actividades domésticas y económicas**, habiendo sido realizada una clasificación muy amplia con divisiones, subdivisiones y espacios abiertos a posibles subgrupos, pero tratando el tema de una forma absolutamente inédita hasta ahora. Es decir, que en vez de ir enumerando las piezas hechas con cada una de las fibras vegetales, en esta Tesis se aportan unos listados de actividades en los que incluir los distintos objetos consiguiendo al mismo tiempo que una clasificación de piezas muy didáctica, obtener documentación sobre su funcionalidad, el uso para el que se crearon, las reutilizaciones que han tenido, consiguiendo saberse, de paso, qué fibra era más idónea para cada cometido.

Ha ido apareciendo, así, el empleo del *‘cañizo’ como techumbre, como *‘cielo raso’, suelo, tabique, alero, parapeto o valla de albañilería. Ha servido igualmente pero trabajado en redondo como chimenea. Un sinfín de piezas elaboradas en fibra vegetal han cumplido misiones dispares en las casas: las cuerdas o *‘cañizos’ para formar el «somier» de las camas, cunas y moisés de mimbre para velar el suelo de los niños, sillas con asientos de anea, esparto o rejilla, formados a base de distintas decoraciones, sillones, sofás y mesas de mimbres así como un nuevo mobiliario basado en el diseño moderno fundamentalmente dormitorios, cuartos de estar, librerías, baúles, jugueteros para los niños, lámparas, revisteros, maceteros y leñeros, maletas, etc.

El hogar se ha visto completado con otras piezas de mimbre tales como las *‘polleras’ o andadores de los niños; con cestos roperos donde poner la ropa sucia; con papeleras, etc.

Otras piezas dentro de la casa, aunque con una función específica han tenido también ciertas referencias decorativas. De ahí que en algunas localidades se haya empleado la materia prima del entorno y persianas o cortinas se elaborasen con aneas, carrizos o tiras de caña. Con paja de cereal se han realizado de una forma no excesivamente generalizada pero sí presente en

Aragón estuches para guardar el reloj-despertador, o estuches para introducir el aparato de radio, portarretratos, tarjeteros, cepilleros y hasta figuritas en forma de peces, ángeles, águilas, pavos reales o caballitos. También se hicieron pequeños ramos de flores utilizando las hojas que cubren las panojas del maíz.

Dentro del hogar la cestería soluciona la forma de guardar alimentos durante varios meses. Ha sido el caso de las *'palluzas' o de los *'orones' que realizados con paja de centeno han sido el mejor método de equilibrio entre la ventilación y la retención de humedad de forma que grano, harina, pan o legumbres y hasta sal, se hayan mantenido imperturbables. *'Canastas' y *'escrños' han guardado caliente y abrigada la masa del pan hasta que después de reposada era el momento adecuado para amasarlo. Cestillos de paja de centeno o de mimbre también han servido para depositar los huevos, servir el pan o la fruta.

Otros alimentos como el queso o el bodrio de los embutidos han necesitado entre otros muchos posibles recipientes, las blancas sargas peladas o los mimbres por cuyos intersticios poder escurrir el suero o dejar lavadas las tripas con anís y aromatizadas con rodajas de limón hasta rellenarlas con el picadillo del cerdo.

Trozos de cañas han sevido de molde para hacer unos dulces de harina, agua, aceite y vino moscatel o los huesos de santo rellenos de membrillo.

En la cocina la mujer utilizó *'sopladores' de caña para atizar la lumbre y avivar la llama de los hogares bajos. *'Soplillos' de esparto se emplearon para agitar la llama de las cocinillas económicas. *'Rodetes' y salvamanteles de paja, anea, esparto y mimbre se han utilizado para evitar que calderas, cazuelas, ollas, peroles o sartenes mancharan baldosas o manteles, creándose *'capezales', *'cisclas', *'serillos', *'sitios' ...

Los *'tumbillas' o cestos con altas asas y tizones en su interior dentro de una lata metálica han servido para calentar las camas, así como los *'estorrecedores' de mimbre se han utilizado para poner sobre el brasero como rejilla y evitar quemarse.

La limpieza doméstica ha hecho de la escoba una pieza indispensable para higienizar tanto los espacios colectivos y externos (la calle) como los familiares e internos (el hogar), con toda una riqueza vegetativa de posibilidades de ejecución, amén de las meramente industriales. Sacudidores de alfombras y mantas, primero de mimbres y hoy de médula de junco de manila, han mantenido a raya a chinches y otros parásitos. Las esteras de esparto han contribuido a dar calor, aislando del frío y de la humedad o sirviendo de guardabarros. Otro tipo de piezas, los *'balcos' de esparto sirvieron a las mujeres para hacer más llevadero el lavado semanal en el río si podían apoyarse sobre ellos. Fueron tan cómodos, dicen, que aún se emplearon para arrodilarse en la iglesia.

En otros tiempos se había de ir a fregar al río y todos los cacharros era necesario meterlos en un cesto de mimbre. Hubo también *'canastas' para

llevar la ropa y la lana a lavar. Y *'roscaderos' de mimbre para hacer la «colada», es decir, para pasar la ropa por ceniza, haciendo ésta las veces de lejía. La ropa planchada se ordena en bandejas de mimbre pelado y se perfuma con *'piñas' de espliego.

Muchas horas empleó la mujer hilando poniendo en práctica aquellos dichos altoaragoneses «*Fila, fila y ferás casa*» o «*Poco se gana a hilar, pero menos a mirar*», haciendo uso de unas ruecas de caña o de avellano y sarga, a veces regaladas por el novio. Siempre se encargó a los gitanos o se lo ofrecieron como presente de ajuar el cestillo o costurero de sarga pelada o de paja de trigo, avena y cebada, donde guardar la labor, y existe una impresionante variedad de piezas aragonesas. Se aprovechó un trozo de caña para hacerse alfileros y usó diminutos cestillos para llevar la calceta. Y hasta bolsas y cestas para hacer la compra.

El hombre, sobre el que han recaído otros trabajos se encargó de ingeniar trampas de todas clases y hasta jaulas-reclamo con mimbres, cañas, esparto, etc., para poder desarrollar ciertas actividades cinegéticas. El cáñamo y el junco fueron fibras ideales para hacer redes y aparejos de pesca, algunos tan elaborados e infalibles como los *'garlitos' o los *'boltorines' de junco y mimbre que permitían entrar a los cangrejos y los peces, pero su ingeniosa elaboración ya no les dejaba salir.

Otros cestillos como las caracoleras, de mimbre y caña, con tantas modalidades y tipologías como cesteros hay en Aragón, se emplearon en la recolección de este invertebrado.

La dedicación a la apicultura lleva implícita la necesidad de colmenas que en muchas localidades aragonesas se hicieron de caña o de mimbre y se recubrieron con bosta como una maldición divina a la arrogancia y soberbia de las abejas que le pidieron a Dios una casa de oro y que según versiones recogidas durante mi trabajo de campo, Dios les advirtió: «*Vuestra casa no será de oro ni de plata, sino de boñiga de vaca*». Pero además de las colmenas, también se han hecho *'escurrideras' y *'coladeras' para la miel, de mimbre.

*'Ferroviarias' y otras cestas rectangulares las han empleado los obreros y agricultores para llevar su comida al tajo o al campo, así como calabacines y botellas forradas de esparto para conservar fresca el agua.

Refugios de cañas, cercas para separar espacios y barreras para proteger del cierzo las hortalizas de tallo tierno, son construcciones de caña que salpican el paisaje agrícola aragonés.

Cuerdas de cáñamo para los cangilones de noria, antojeras de palmito para ponerles en los ojos a los asnos que daban vueltas para sacar el agua, cañas para desviar las ramas de las frutas de los árboles o para encañar judías y tomates, es otra buena muestra del empleo de las fibras vegetales en los trabajos agrícolas.

*'Espuertas', *'serones', *'caltrons', *'escartizas', *'corbillas' y un largo número de diferentes cestos más se han usado en diferentes zonas aragonesas

para acarrear tierra, piedras, estiércol, etc. El mimbre, la caña y el esparto han sido las fibras más usadas.

*'Sembraderas', *'arroberas', *'azafraneras', *'gáveas»... han servido para llevar la simiente y los plántones. Y *'cuévanos', *'roscaderos', *'verduleros', *'cunachos', *'senallas' se han empleado para vendimiar, recoger hortalizas o «llegar» olivas. Con unas peculiares *'cogederas' de mimbre en forma de embudo se han recogido una a una las frutas sazonadas de los árboles.

En los *'árgados', *'aguaderas', *'cenachos', *'cuévanos', *'sarias', etc., se han transportado infinidad de productos, agua en cántaros y hasta carbón. Y el carro ampliado con *'cañizos' y *'laterales' de esparto ha agrandado su capacidad.

Embudos de trascolar, garrafones, *'cuévanos' han tenido una importancia primordial en la bodega. Y las *'capachas' de esparto han sido y aún son indispensables para prensar la oliva en las almazaras de aceite.

Los pastores velaron por sus rebaños y además de prepararles los *'cletaos' de mimbre o avellano para que estercolasen la tierra, impedían que los mardanos cubrieran a las ovejas con unos *'esterotes' o *'mandiles' de esparto.

Los animales domésticos también contaron con piezas cesteras para dormir o para comer. Y los de cuadra se beneficiaron de aparejos de esparto (cabezadas, frontiles, cinchas...), *'ceberas' donde ponerles la cebada y *'bozos' para impedir que comieran a destiempo o mordieran. Los animales del corral tuvieron *'nidales', *'canastas' y *'pesebres' de mimbre. En ellos incubaron y pusieron sus huevos.

Los días de mercado siempre han sido una fiesta visual con la exhibición que de cestos de todos los tamaños y condiciones se hace. Unos con frutas y hortalizas. Otras para pesarlas.

Finalmente, otros artesanos han hecho uso de piezas de mimbre, de alpargatas o de cañas para poder desarrollar ciertas fases de su trabajo principalmente alfareros y tejedores.

Los aspectos folklóricos son un recorrido por el mundo de la indumentaria, el ciclo de la vida humana, los rituales, las fiestas y diversiones y la tradición oral con toda su riqueza de matices.

Sombreros, alforjas, alpargatas han creado un lenguaje simbólico que trasciende usos funcionales para expresar sentimientos, críticas sociales...

El embarazo, el nacimiento... están repletos de supersticiones que hacen intervenir a los cestos o a las fibras vegetales como elementos protectores para ahuyentar maleficios.

El bautizo y la presentación en el templo, además de ser la primera salida oficial que madre e hijo hacen juntos, tenían unas connotaciones sociales que también se manifestaban a través del cesto y la ofrenda de cera y dos pichones (siguiendo ancestrales costumbres hebreas).

El noviazgo llevaba implícito regalos como las rucas, los zuecos, los

canutillos para guardar horquillas de moño o las petacas de tabaco, todo ello realizado además de con una más que inmensa dosis de paciencia por lo diminuto de las piezas, con materiales tales como el esparto, la caña o las pajas de centeno.

El día de la boda todo el ajuar de los novios era exhibido en los *'serones' agrícolas que en esa ocasión se engalanaban y se hacían pasear por toda la población.

La muerte, finalmente, viene exigiendo cera y luz, que se ofrenda en cestillos de mimbre, diferentes en cada zona aragonesa.

El corte de fibras vegetales en menguante es un misterio respetado hasta el infinito por todos los cesteros y cañiceros que he conocido. La luna, *que lo mueve todo*, es necesario que sea vieja para cortar material si se quiere que después no se carcoma.

Pero otras muchas creencias y supersticiones en las que interviene la fibra vegetal están aún presentes entre las gentes aragonesas, al igual que ciertas prácticas medicinales, fuera, claro está, de la medicina oficial.

Las fiestas con su cuestación de por medio siempre sobre canastas de mimbre o de caña está presente durante todo el año entre niños y grandes. Pedir «cabod'año» y celebrar San Antón, San Blas, Santa Agueda o el Carnaval con cestos, cañas y demás artilugios de fibra vegetal está, aún hoy, al cabo de la calle. Igual que para Cuaresma se construyen Viejos/jas Remolones/nas con escobas y se pide por las casas con *'canastas'. Y en Semana Santa se elaboran las Palmas que se exhiben el Domingo de Ramos.

Durante el verano vuelven a repetirse las cuestaciones y hasta hay curiosos rituales en los que se lleva a cabo un pesaje de niños en Lituénigo dentro de capazos de palmito equilibrándolos con granos de trigo.

Pero es, sin lugar a dudas, las fiestas de las «pambenditeras», en el Bajo Aragón, una de las más importantes si se tiene en cuenta que en ellas el cesto adquiere un valor sagrado y un carácter protagonista, ya que estas mujeres vírgenes y puras —hoy solamente solteras—, portan en sus cabezas cestillos de toda orden y condición con pan bendito y por tanto sagrado, en largas procesiones de a dos filas de hasta de más de 100 chicas.

Otra diversión enorme son los gigantes y cabezudos, teniendo muchos de ellos armazones de mimbre que los hace reliquias vegetales (sirvan de ejemplo los de Zaragoza —quemados en 1964—, los de Tauste o Tarazona...).

Otro regocijo importantísimo es el de los toros que se corren con *'roscaderos' de mimbre, se enmaroman con sogas y se sueltan por el centro de la ciudad.

Algunos instrumentos de música son de caña y láminas finísimas de 1 m. de caña también, son las lengüetas que se elaboran en Quinto de Ebro para poner a los clarinetes, saxos, etc.

Algunas danzas reciben el nombre de «la canastera» o baile «del canastico» y se ha hecho uso de la *'estopa' de cáñamo para intentar quemarse en el baile como una diversión juvenil.

Ciertos juguetes se han hecho de mimbre, caña, esparto y junco. Y ciertos deportes como el *'tiro de sogá', el *'tira-conejo' o el *'salto del canasto' conllevan la utilización de cuerdas, *'roscaderos' de mimbre, etc.

La tradición oral en forma de coplas, canciones de oficio, cuentos y chascarrillos, dances, representaciones teatrales, romances y adivinanzas:

*Una torre muy alta, muy alta,
a la que cal y canto le falta;
tiene bóvedas más de un ciento
y la lleva y la trae el viento
(la caña)*

saturan nuestra tradición oral aragonesa. O aforismos, locuciones, máximas, proverbios y refranes con verdades tan evidentes como: «*se murió el parentesco, se le cayó el culo al cesto*» o «*no me digas uva en cesta sin pasar Santa Valdesca*» o «*no pases nunca ganuza, si tienes pan en la palluza*», recrean un mundo etnolingüístico que también aporta como un material muy inédito esta Tesis.

No se han descuidado tampoco **los aspectos sociales del trabajo** haciendo una clasificación de artesanos según su condición de nómadas o sedentarios y diferenciando después cada colectivo según fuera gitano-canastero, cestero-remendón, *'capacero' o *'escriñero', labrador-cestero, cestero-labrador, cestero, cestero asalariado, cañicero, trabajadora de la paja, esparteros (*'llatador' o *'cosedor'), sogueros (*'rastrillador', *'hilador', *'menador'), alpargateros (*'trenzadora', alpargatero, *'cosedora'), encordadores de sillas, zoqueros, forradores de botellas, escoberos, etc., definiendo y situando cada una de estas categorías. Las largas conversaciones mantenidas con ellos han permitido hacer una distinción entre dos tipos de aprendizajes, uno formal, referido a los conocimientos técnicos y prácticos y otro encubierto, que son todos esos valores tradicionales donde aparecen los códigos de honor y los secretos profesionales. Pero también se manifiestan cómo se desarrollaron esos aprendizajes dentro o fuera del seno familiar, por necesidad, afición u otras causas (matrimonio, mendicidad, invalidez...).

En general, se puede decir que en Aragón, el trabajo de las fibras vegetales se lo han dividido hombres y mujeres en función de la dureza o de la ductibilidad de las materias primas, trabajando el hombre las fibras duras (maderas, mimbre, caña, palos de castaño, médula de junco, cáñamo) y la mujer las blandas (esparto, anea, palmito, palma, rafia y sarga, si es canastera-gitana). De esta manera, se ve que los hombres trabajan los cordados mientras las mujeres han elaborado los trenzados.

Han trabajado hasta unas edades muy altas, superando los 65 años, en locales fríos (por necesidad respecto a la humedad inherente a las fibras), con dos temporadas de trabajo, el «invierno» y el «verano» que no se corresponden exactamente con las épocas climáticas, trabajando más o menos

horas en función de la luz solar, sobre todo entre aquellos profesionales que han trabajado en instalaciones al aire libre (cañiceros y sogueros, fundamentalmente), expresándose con frases tan duras como «*trabajábamos de sol a sol con cierzo o con el justiciero del sob*» para referirse a sus horarios de trabajo, aunque ya hoy, afortunadamente trabajen 8 horas, como cualquier otro trabajador.

Los poderes públicos, no obstante, en ese afán de regularizar el aprendizaje en el mundo artesanal tal como ocurre en el mundo industrial, han hecho que las categorías profesionales se vayan desdibujando. Sólo los cursos facilitados por el INEM podrán enmendar, quizá, esos errores cometidos por la otra parte de la Administración.

Varias *enfermedades* aquejan a los profesionales de las fibras vegetales, no habiéndose valorado en su momento oportuno, mucho menos ahora que estos oficios sufren de una fuerte involución.

Los cesteros, por ejemplo, han padecido parálisis debido a la presión del nervio ciático popliteo externo por la prolongada e incómoda posición en que se ven obligados a trabajar. Sufren deformaciones de los dedos índice y corazón de sus manos y padecen artritis reumatoide, fatiga y hemorroides.

Los cañiceros se han *envenenado* (despellejamiento) con el hongo *Aspergillum* que es un polvo depositado en las vainas de las hojas de las cañas, produciéndoles una acción directa irritante mecánica y química en los conductos respiratorios produciendo espasmos bronquiales, tos, opresión torácica y enfermedades obstructivas crónicas de pulmón. Además, padecen de urticaria, eritemas e inflamación de la conjuntiva (lacriman con frecuencia).

Los esparteros sufren inflamación del tejido paronícal y tumores secundarios en la placa de la uña.

Los sogueros y alpargateros ante las sustancias del polvo del cáñamo sufrieron afecciones del sistema respiratorio y fueron atacados por la bisinosis. En varios casos probados estos hombres murieron por enfisema o por fracaso del ventrículo derecho.

Todos estos profesionales, no obstante, han gozado, a través de las informaciones de usuarios de las piezas por ellos hechas, de una consideración social óptima, aunque todos ellos se autocompadezcan y piensen que su oficio no tenía interés con cantinelas como éstas:

«*Quien hace un cesto, hace ciento*»

o

«*El hornero y el cestero, los más bajos [pobres] del pueblo*»

o

*El oficio de alpargatero
es un oficio muy galán.
Todo el día puncha, puncha,
para no ganar un rial».*

Por lo que a **los aspectos económicos del trabajo** se refiere, el colectivo de la fibra vegetal en Aragón ha adquirido la materia prima, bien porque la poseía, o por compra directa (el mimbre en Cañamares, Priego o Villaconejos —Cuenca—; Milagro, Peralta —Navarra—; Benifayó —Valencia—; la palmera en Elche —Alicante—; el esparto en Hellín —Albacete—; palos de castaño en Gerona; tireta de junco de Manila en Zumárraga —Guipúzcoa—). Pero también se han guiado por acuerdos seculares conocidos como «ir a medias» fórmula consistente en repartirse el *‘cañar’ de un propietario entre el trabajador y el dueño de tal manera que sin terciar dinero por medio el artesano se hacía cargo de toda la fibra y durante el año le preparaba al propietario cuantos cestos o *‘cañizos’ necesitara. Otra fórmula de obtener materia prima ha sido por ejemplo la recolección en común, lo que se hacía en el caso del albardín.

Los profesionales del sector de la fibra vegetal han tenido que hacer frente a gastos de inversión basados fundamentalmente en el dinero que acarrea la compra de materia prima. A estos gastos hay que unir los de mantenimiento no excesivamente altos porque han contado con locales de trabajo de su propiedad lo que sólo obligaba a pagar el recibo de la luz, del agua o a la reposición y renovación de alguna herramienta.

Se ha trabajado por encargo de clientes, o se han elaborado piezas con antelación a las campañas agrícolas para contar con un remanente de piezas. Se ha trabajado también con el sistema de «ir por cuenta» que sólo establece que a mayor producción mayor ganancia. O se ha practicado el método de «ir a baratas», esto es, cambiar los cestos por la cantidad de comida (legumbres) o frutas/os de la estación que cabían dentro, fórmula utilizada por los canasteros-gitanos.

El presente y el futuro de la cestería aragonesa y de los otros oficios afines se muestra con dos imágenes. Una imagen es, desde luego, la desinstitución de estos oficios. En Aragón ya no quedan cesteros-remendones, ni *‘capaceros’ o *‘escriñeros’ ni mujeres que trabajen la paja, ni esparteros (sólo uno en activo), ni sogueros, ni alpargateros. En producción sólo se mantienen 16 talleres de cestería, destacando Alcampel, Barbastro, Monzón, Borja, Novallas, Calaceite, Estercuel, Mora de Rubielos, Muniesa, Rubielos de Mora, Valderrobres... Perviven varios canasteros-gitanos dispersos que combinan esta actividad cestería con la chatarra, el tráfico con anticuarios o la recogida de la oliva. Quedan unos 30 cañiceros a lo largo de los cauces finales de los afluentes del Ebro que surten de *‘cañizos’ a los contratistas de obras. Sólo queda un taller de rizadores de palma, en Zaragoza.

Junto a esta imagen y de alguna forma, impidiendo el buen desarrollo de todos estos últimos ejemplos, aparecen los materiales sintéticos y otras cesterías extranjeras que con abundante mano de obra, «tiran» los precios

y desvaratan el oficio, denotándolo no sólo la cestería aragonesa, sino el conjunto de la cestería española.

Hay, no obstante, otra imagen que puede constituir una alternativa real. Hoy la cestería está de moda. Y la alpargata, aunque con suela mecanizada, se ha vuelto a recuperar. El mundo del diseño está dando un tirón de la fibra vegetal creando ambientes decorativos que una nueva sociedad busca y se recrea en ellos, acercándonos, quizá, a una mayor calidad de vida.

Los cesteros con edades medias podrían reciclarse en los Museos donde poder restaurar o reproducir piezas históricas con una fidelidad absoluta.

La cestería se enseña en los Penales, en los Sanatorios, en los Centros Psiquiátricos, es solicitada por los Ayuntamientos a través de los Centros de Salud y se practica y enseña en los Centros de Educación Especial tanto como una terapia que remedia lentamente artrosis o neurosis y reconforta la ceguera como una fórmula de reinserción social para ciertos individuos conflictivos.

Intentar la recuperación de estos oficios podría representar una reacción revolucionaria contra un género de vida convencional buscándose modelos gratificantes en una vida hacia lo natural. De ser así, la Cestería se perfila como un importante proceso integrador.

Un **Léxico** formado por 1.376 palabras ha fijado por escrito una buena proporción de las voces que han designado estas artesanías aragonesas.

Finalmente, 156 láminas, 85 fotografías, 1.400 diapositivas, 35 mapas, unos índices topográficos, de artesanos, de informantes y una cuidada Bibliografía conforman los 12 volúmenes de esta Tesis Doctoral.

*Escultura renacentista y manierista
en la diócesis Teruel-Albarracín
(1532-1650): retablos e
imágenes devocionales.*

17 de septiembre de 1990. (Dra. Alvaro)

Como queda manifiesto en su título, el objetivo primordial del presente trabajo es el estudio de la escultura religiosa renacentista y manierista en el territorio que hoy día conforma la diócesis Teruel-Albarracín. Es decir, el análisis de una parcela del pasado artístico turolense apenas conocida, fuera de los cuatro o cinco retablos insistentemente mencionados en toda síntesis sobre arte aragonés o español, lo cual justificaba plenamente la necesidad y oportunidad de abordarlo con carácter monográfico.

La determinación previa de los márgenes temporales que acotaran su contenido era obvia en cuanto al primero de ellos, 1532, por ser el año en que el escultor Gabriel Yoli concierta el retablo mayor de la colegiata de Santa María de Mediavilla, actual catedral de Teruel, y con ello —por lo que sabemos— el de la relativamente tardía recepción del retablo escultórico renacentista en esta zona aragonesa meridional. Menos evidente, empero, resultaba la elección del segundo, 1650; un año que en el terreno de la plástica no inaugura nada, ni tampoco lo clausura, en vista de que los ecos manieristas todavía siguen siendo audibles en la escultura turolense de la segunda mitad del siglo XVII; ahora bien, representaba una fecha lo suficientemente redonda como para servir a este propósito y, a la vez, eximimos de extender nuestra observación a un período en el que ya se plantea y desarrolla otra suerte de fenómenos propios del mundo barroco que, de no proceder a una forzada disección de la realidad artística, se nos antojan difícilmente arrinconables.

Por lo que respecta al establecimiento de los límites geográficos, son los que hoy día circunscriben el obispado Teruel-Albarracín, elegidos no tanto por motivos históricos o artísticos, ya que la definitiva configuración territorial de la diócesis ha tenido lugar muy recientemente, cuanto por

razones derivadas de la actual situación del patrimonio artístico turolense. Porque, ciertamente, ni la demarcación de la antigua diócesis de Teruel, reducida al arciprestazgo del mismo nombre y apenas a una parte de los de Mora y Monreal, ni la de Albarracín, un pequeño enclave sito en el extremo suroccidental de la provincia, eran capaces de ofrecer un *corpus* de obras conservadas lo suficientemente nutrido y consistente como para que su estudio pudiera erigirse, por sí solo, en el núcleo principal de un trabajo concebido como tesis doctoral. Se optó, pues, por extenderlo al ámbito surgido de la suma de las dos citadas demarcaciones episcopales, que en el siglo pasado conformó el nuevo obispado Teruel-Albarracín y al que hace pocas décadas le fue agregada una amplia zona desgajada de la diócesis de Zaragoza. En definitiva, al territorio que hoy día coincide con el de la provincia de Teruel, salvando el área correspondiente al Bajo Aragón, que aún permanece bajo jurisdicción eclesiástica zaragozana y que ya entonces, igual que ahora, mantenía estrechas relaciones con Zaragoza y la zona del valle del Ebro.

Finalmente, la elección de la escultura religiosa vinculada al retablo y de la escultura exenta, ésta de marcado carácter devocional, nos vino prácticamente impuesta por ser aquí muy escasas las piezas de aquella época pertenecientes a otros géneros escultóricos como el sepulcro, los púlpitos o las sillerías corales.

Efectuadas las imprescindibles labores de catalogación de las piezas conservadas y de pesquisa documental, cuyos resultados ocupan respectivamente los tomos II y III del trabajo, el paso subsiguiente fue el análisis de lo que en el territorio de la diócesis Teruel-Albarracín y en la parcela escultórica nos ha deparado la etapa antes señalada, estudio que se extiende a lo largo de los distintos capítulos que configuran el tomo I.

Y en cuanto al método empleado, se ha procurado efectuar en lo posible una aproximación histórica a los hechos artísticos, partiendo de la base de la naturaleza no autónoma de los mismos. Así, si en la Introducción se exponen diferentes pormenores relativos a la situación demográfica, económica y jurisdiccional del escenario espacio-temporal en cuyo seno tienen lugar los citados hechos artísticos, en los capítulos siguientes se examinan no sólo las piezas escultóricas, sino también la respectiva participación de los principales agentes que tienen que ver con la génesis de tales productos; dicho de otro modo, se analizan tanto los aspectos internos, intrínsecos, de las obras, cuanto los factores externos que de uno u otro modo han incidido en su demanda, fabricación, configuración iconográfica o lingüística y adscripción funcional.

El capítulo primero versa sobre la figura del artista —a la sazón el escultor y demás profesionales afines— en cuanto que artífice material de la obra artística, tratando aspectos que pueden testimoniar cómo se desarrolla su existencia y en qué condiciones lleva a cabo su tarea laboral; esto es, cuestiones tales como el domicilio y los viajes, las relaciones familiares o

las concernientes a lo religioso, en cuanto que afectan simultáneamente a la esfera de lo privado y al ámbito socio-laboral, amén de las estrictamente profesionales como las especialidades artísticas y los contratos de compañía, las derivadas de un sistema de trabajo presidido por el gremio, bajo cuya protección y estrecha vigilancia realiza su aprendizaje y efectúa su quehacer, para terminar con el repaso de los lugares donde estaban domiciliados los escultores activos en aquel entonces en tierras de Teruel.

El segundo capítulo considera al cliente, tanto individual como colectivo, puesto que si importante es saber del artista, no lo es menos conocer quién encarga y financia las obras y cuál fue su exacta intervención en el desarrollo de la vida artística.

Y a continuación, dentro ya del capítulo tercero, se analizan las formas de relación que en aquel entonces mantienen estos dos agentes implicados en la génesis de la obra escultórica, especialmente a partir de lo que en tal sentido sugieren los textos contractuales, las tasaciones y demás documentación de interés artístico. Y todo ello aprovechando siempre las numerosas noticias publicadas sobre otros ámbitos aragoneses, pues no en vano en ellos estaban avecindados muchos de los maestros que trabajan para el turolense.

Sin que su contenido pretenda a ser independiente de los anteriores, el capítulo cuarto se ocupa de los aspectos internos de la escultura turolense, desde su condición puramente material y técnica, hasta su filiación estilística, pasando por el examen del retablo y la escultura exenta como géneros escultóricos y de las principales circunstancias que rigen su configuración iconográfica. Y, por supuesto, de la policromía, que es contemplada en epígrafe aparte tanto por sus particularidades técnicas, como por tratarse de uno de los elementos constitutivos esenciales de nuestra escultura religiosa.

E integran el último capítulo, ordenadas alfabéticamente, sucintas biografías artísticas de aquellos maestros cuya presencia o actividad hemos podido detectar en estas tierras, elaboradas a partir de fuentes publicadas o aportadas en el tomo documental, antes de completarse el trabajo con los pertinentes apartados de conclusiones, bibliografía e índices de lugares y artistas.

Una vez expuestas las líneas maestras del trabajo, y a fin de completar este resumen, cabe subrayar las principales conclusiones extraídas acerca de algunos de los aspectos anteriormente apuntados.

Y la primera a consignar es que las características generales que configuran el panorama escultórico en tierras de Teruel durante gran parte del siglo XVI y la primera mitad del XVII no difieren sustancialmente de las conocidas para el mismo período en el resto de Aragón y en otras regiones españolas.

Ahora bien, tras esta primera observación, y en la medida en que se aproxima el punto de vista, tales características adquieren un tinte particular,

como lógico resultado de las peculiaridades que a la sazón presenta la sociedad de Teruel. Y es que un medio social eminentemente rural como es el turolense no podía por menos que condicionar de manera singular los hechos artísticos por lo que respecta a aspectos tales como el número y la índole de los encargos, la extracción sociocultural de los comanditarios o las expectativas de promoción económica y social de los artistas, sin olvidar otros no menos importantes como el ritmo y coherencia que en su seno alcanza el desarrollo de los procesos estilísticos o la cuantía y reparto territorial de los talleres escultóricos.

Comenzando por la última de las cuestiones mencionadas, se ha podido comprobar que durante aquella prolongada etapa fueron muy escasos los talleres de escultura instalados en el ámbito turolense, como consecuencia del carácter disperso y esporádico que ofrece la demanda interior de piezas escultóricas, dada la inexistencia de núcleos importantes desde el punto de vista del consumo. Así las cosas, cuando aquí o allá surgió la demanda de tales productos, la clientela turolense hubo de dirigirse a escultores a vecindados en localidades ajenas a esta demarcación, principalmente en Zaragoza, Calatayud y Daroca, manteniéndose en vigor esta misma tendencia a lo largo de todo el período analizado. De ahí que el panorama escultórico de la época en la zona más meridional de Aragón aparezca jalonado por la actividad desigual en calidad e intensidad, y en no pocos casos ignorada, de maestros zaragozanos, desde el escultor Gabriel Yoli en la cuarta década del siglo XVI, hasta el ensamblador Miguel Remón y el escultor Francisco Franco poco más de un siglo después, pasando por personalidades tan caracterizadas y conspicuas dentro de la escultura aragonesa como Bernardo Pérez, Pedro de Moreto, Juan de Rigalte, Pedro de Armendía y Juan Miguel Orliens; o de escultores y ensambladores bilbilitanos como Lope García de Tejada, Andrea Fortunato de Peregrinis, Pedro Martínez «el Viejo», Jaime Viñola y Antonio Bastida, amén de los darocenses Miguel Sanz, Juan y Miguel de Monserrate, Pedro Belsué, Francisco Lacosta y varios de los integrantes de la nutrida familia Laguardia.

No obstante, en este dominio señoreado por maestros foráneos, se han podido insertar siquiera algunos nombres de ensambladores, mazoneros y escultores domiciliados en distintas localidades de la geografía diocesana, en su mayor parte desconocidos (maestre Angelo, Jerónimo Miguel, Jerónimo Navarro, Domingo Lezcano, Jaime Ramos, Domingo Martínez, Juan Hernández, Alonso Larrañaga, Domingo Setta, Gabriel Jiménez, Miguel Vedel, Jerónimo Morente, Bernardo y Pedro Monforte, Bartolomé Molinero, Melchor de Luzón, etc.) y que en diferentes momentos llevan a cabo casi siempre modestas labores de talla o de ensamblaje que les son requeridas por una normalmente poco enjundiosa clientela. Porque en realidad el único taller de escultura verdaderamente digno de tal nombre entre los instalados en aquella época en tierras de Teruel es el regentado en Cella durante la segunda mitad del siglo XVI por el escultor Cosme Damián

Bas, artífice, entre otros, de los retablos mayores de esta localidad y de la catedral de Albarracín y que, inicialmente asociado con Bernardo Pérez y relacionado con el arquitecto y escultor francés Quinto Pierres Vedel, supo recoger primero y reciclar después la gran herencia implantada en Teruel por Gabriel Yoli.

Por lo demás, unas veces de manera complementaria y en dura competencia otras, la actividad desplegada por maestros pertenecientes a los tres centros citados, unida a la efectuada por sus colegas locales, apenas dejó algún hueco a la penetración de otros talleres (Tarazona, Alcañiz, Valencia, etc.), que en ningún momento pudieron hacer de este territorio destino habitual de sus productos.

En cuanto a los clientes, también las circunstancias específicas que distinguen a la sociedad turolense inciden notablemente en la naturaleza y filiación social de quienes respaldaron económicamente la demanda de obras escultóricas. Y es que el escaso poderío económico que disfrutaban los componentes de los estamentos eclesiástico y nobiliario o los miembros más relevantes de las clases medias locales, al menos en comparación con el que coetáneamente hacen gala en otras latitudes, y el comprobado protagonismo que adquieren las cofradías y los concejos de cara a la dotación artística de los templos, a pesar de que también estas corporaciones suelen gozar de escasas rentas, confieren a dicha clientela de una especial fisonomía y traen consigo una serie de consecuencias artísticas de primer orden. Entre ellas, el poco fuste —siempre hablando en términos relativos— que tiene una buena parte de los retablos y demás trabajos de escultura realizados en aquel momento; la práctica inexistencia de obras pertenecientes a géneros escultóricos como el del sepulcro, por lo común solicitadas por comitentes de alta alcurnia o simplemente dueños de un crecido patrimonio; y, por descontado, el hecho de que a la clientela de carácter individual supera con mucho la de tipo colectivo: aquélla a través de la cual los parroquianos, normalmente personas de escasos recursos económicos, coadyuvan de forma comunitaria a la financiación de obras escultóricas, bien mediante la inversión de los ingresos primiciales, bien recurriendo a los allegados por concejos, cofradías u otras corporaciones.

Volviendo de nuevo a los artistas, y por lo que se refiere al lugar que tienen asignado en el seno de la sociedad turolense, éste es en esencia el de un artesano: esto es, el mismo que ocupa cualquier menestral que desarrolla su trabajo inmerso en el sistema gremial heredado de la Edad Media y que en la práctica implica, entre otras cosas, la persistencia de una desigual relación entre clientes y artistas, resuelta invariablemente en beneficio de los primeros. Una posición, por ende, análoga la reservada a sus colegas en el resto de Aragón y en otras demarcaciones españolas, aunque —eso sí— con una nueva salvedad: que entre los establecidos en Teruel era impensable que pudiera darse ninguna excepción a la regla general por cuanto, según se ha dicho, no cuentan con una clientela de enjundia suficiente

como para incitarles a superar aquella condición artesanal en el desempeño de su oficio, o para proporcionarles el bienestar económico o facilitarles una posición más cómoda en la escala social tal como en aquellos momentos unas cuantas figuras señeras consiguen alcanzar y saborear en España y, aunque en menor medida, en el medio aragonés.

Todo esto, en última instancia, se traduce en una suerte de productos artísticos que tanto en la faceta material, si bien obviando el empleo del alabastro o de algún otro componente que pudiera encarecer su coste, como en la iconográfica y estilística, concuerdan básicamente con los usos y tendencias imperantes en la escultura aragonesa de la época. Y más o menos inclinada hacia lo doctrinal, lo funerario o lo meramente devocional —según se trate de retablos mayores, retablos colaterales o imágenes exentas—, también su finalidad funcional coincide en esencia con la que corresponde a la escultura religiosa en el conjunto de Aragón. Con todo, en estos aspectos tampoco se echa de menos alguna particularidad, siendo la más palpable la relativa parsimonia con que son asumidas las novedades estilísticas o desechadas las fórmulas ya superadas en ámbitos no sometidos a la condición periférica que tiene el de Teruel. Así, si notoria resulta la tardanza con que aquí tiene lugar la recepción de las fórmulas escultóricas renacentistas, toda vez que no se produce de modo concluyente hasta la llegada de Yoli a partir de 1532, no lo es menos la vigencia que adquieren las fórmulas de filiación romanista, cuya buena fortuna se prolonga hasta entrada la segunda mitad del siglo XVII. Lo cual, sin embargo, tampoco excluye que con cierta prontitud hallaran acomodo los lenguajes adscribibles al primer manierismo, ya infiltrado en la producción yoliesca de la cuarta década del siglo XVI, y al romanismo, germinalmente apuntado por Cosme Damián Bas a finales de los sesenta, en ambos casos a través de los encargos capitulares de los retablos mayores de Santa María de Teruel y la catedral de Albarracín.

Hay que advertir, por último, que entre las obras catalogadas no faltan las de renombrada excelencia, como los retablos mayores de la catedral y de San Pedro de Teruel, aunque menudean las de humilde condición y mediocre calidad. Pero no por ello su estudio tiene menor interés, pues al fin y al cabo tales obras no dejan de representar testimonios tangibles de nuestra historia y, en todo caso, imprescindibles para perfilar mejor el pasado histórico vivido por las gentes que poblaron este rincón meridional de la geografía aragonesa.

El arte en Huesca en el siglo XVI: Escultura.

28 de septiembre de 1990. (Dr. Azpeitia)

A lo largo del siglo XVI son varios los artistas que destacan y que cubren espléndidamente las sucesivas etapas estilísticas de este período.

En consonancia con la categoría de los artistas destacan la calidad y cantidad de las obras por ellos realizadas. De ambos aspectos se da cuenta a lo largo del estudio donde se analizan distintas obras, que constituyen un catálogo importante.

Precisamente por ello y ante la ausencia de un estudio completo, que aborde el análisis de la obra de este período, decidimos elegirlo como tema de nuestra tesis doctoral para poder sacar conclusiones generalizables para la escultura del siglo XVI en Huesca.

A la hora de estructurar el trabajo lo hemos dividido en cuatro capítulos independientes pero complementarios.

En el primer apartado, el de las características generales, aportamos una panorámica general de nuestra escultura incluyendo aspectos relacionados con la escultura y sus artífices, así como el ambiente social y cultural de la época.

A continuación, incluimos un índice biográfico de los artistas que trabajaron en Huesca en el siglo XVI. En él insertamos no sólo a los escultores más destacados del momento, sino también a un buen número de entalladores, mazoneros, fusteros silleros e incluso pintores por entender que todos ellos configuran y complementan la labor escultórica.

La referencia a los escultores e imagineros que han dejado obra entre nosotros, recibe una atención especial. En este caso, además de los datos inéditos que aportamos a su biografía, hemos tratado de expresar de forma clara y precisa los aspectos más relevantes de su vida familiar, profesional, social y económica, siguiendo un orden cronológico.

Muy distinto es el perfil biográfico de otros artistas a los que podemos valorar erróneamente como escultores secundarios por los escasos datos documentales que figuran en sus biografías. En muchos de los casos se trata de artistas absolutamente desconocidos y que desde este momento,

vienen a engrosar la nómina de artistas que trabajaron en Huesca en el siglo XVI.

Un tercer apartado está formado por el catálogo de obras que debido al amplio espacio cronológico al que se circunscriben, y la cantidad y variedad de piezas que llegan a componerlo, nos obliga a estudiar obras estilísticamente muy distintas, desde las casi góticas hasta las romanistas.

A pesar de la evidente personalidad artística de algunos escultores hemos dividido el catálogo en tres partes:

- a) Obras documentadas.
- b) Obras sin documentar.
- c) Obras desaparecidas.

En todos los casos el catálogo presenta un orden cronológico.

Para terminar, el cuarto punto contiene un amplio apéndice documental con ciento cuarenta y cinco documentos que avalan parte de lo que decimos; de ellos hemos pedido extraer una mayor información sobre aspectos biográficos y en menor medida de contratos de obras.

Las fuentes consultadas en nuestro trabajo son las siguientes:

- Catálogos.
- Inventarios.
- Guías artísticas.
- Los museos.
- Archivos:
 - De Protocolos de Huesca.
 - Parroquial de San Pedro.
 - Catedral.
 - Diocesano.
 - Municipal.

Al final de nuestro trabajo incluimos un amplio apéndice bibliográfico.

En cuanto a las conclusiones hemos observado que la escultura renacentista oscense, como el resto de la escultura aragonesa, constituye la manifestación artística más importante del momento, y su evolución, es similar a la que observamos en el resto de España. Por ello, y en aras de una mejor exposición de éstas, consideramos necesario un planteamiento cronológico, que nos permitirá observar la evolución estilística desde las pervivencias medievales hasta alcanzar la etapa romanista.

El primer tercio del siglo XVI constituye el período más espléndido de la escultura oscense. A la ciudad acuden los escultores más relevantes del momento: Gil Morlanes el *Viejo* y Damián Forment.

Coexisten planteamientos estéticos diferentes: góticos, mudéjares, flamencos y renacentistas. Estos se aprecian en la sillería coral de San Pedro el Viejo de Huesca, obra realizada por Juan Bierto en 1506-1507. Coetáneamente, 1506-1511, Gil Morlanes *el Viejo*, escultor del rey, introduce nuevos elementos en la ciudad con su gran obra el retablo del Monasterio-Abadía de Montearagón. En este, junto a la estructura gótica, introduce un tipo de

retablo *a la flamenca*, por influencia del retablo mayor de la Seo de Zaragoza y fórmulas italianas en la escultura, en la escena de la Epifanía en el banco del retablo. Con esta obra se produce la transición al Renacimiento.

Esta coexistencia de elementos góticos y renacentistas se aprecia también en la iconografía de la sillería coral de San Pedro el Viejo.

La escultura para retablos en este primer tercio del siglo XVI se realiza casi exclusivamente en alabastro, generalmente policromado, buenos ejemplos tenemos en los retablos anteriormente citados y en los de Santa Ana y de la Capilla del Sacramento en la Catedral de Huesca.

Desde 1506 contamos en la ciudad con un taller de escultura perteneciente a Juan de Palomines. Debió ser importante por los contratos de mozos de aprendiz que extiende en esta primera década. Su obra está unida a Juan Cortés, prior de la iglesia de San Pedro el Viejo.

El taller más importante que encontramos en la ciudad en este momento es el de Damián Forment, 1521-1533, constituyendo la etapa más floreciente del arte oscense.

El establecimiento de éste en la ciudad fue decisivo para la evolución estilística de la escultura oscense. El estilo del maestro, definido pero en evolución constante, queda reflejado en el retablo mayor de la Catedral. En él, Forment ha asumido las fórmulas del cuatrocento y cinquecento italiano y está puesto al día en las nuevas corrientes centroeuropeas. Pues, aunque muestra un tipo de retablo *a la flamenca*, las influencias de estampas italianas, grabados de Dürero, esquemas de Bigarny y modelos de Marcoantonio Raimondi, dan buena muestra de ello.

Además del retablo mayor de la Catedral de Huesca, obra de Forment, hemos de resaltar otras de gran calidad artística y técnica, que sin ser tan suntuosas merecen tenerse en consideración ya que delatan la autoría del maestro por su composición, expresivismo, actitudes y excelente factura. De allí que en nuestro trabajo de investigación hayamos llegado a esta conclusión y aportamos, como novedad, algunos ejemplos que sirven para engrosar el catálogo de las obras de Forment; se trata del:

- Relieve de San Jerónimo en la iglesia parroquial de San Pedro el Viejo; guarda gran semejanza con el que realizó Diego de Siloe para el retablo de San Pedro en la Capilla del Condestable de la Catedral de Burgos (1523).

Otros autores han insinuado a Forment como autor de ciertas obras que nosotros corroboramos, tales como:

- Retablo de Santa Anta en la Catedral de Huesca, su labor escultórica.
- Retablo de la capilla del Sacramento en la Catedral de Huesca, su escultura.

Respecto al taller de Forment creemos que:

- Cuando Forment traslada su taller a Huesca, viene acompañado de su familia que se establece también en la ciudad, colaborando con el maestro cuando las circunstancias lo requieren.

- La mayor parte de los discípulos y colaboradores de Forment en la obra de Huesca provienen de Zaragoza; una vez instalado el taller en la ciudad, apenas lo amplía, tan sólo hemos documentado una firma de mozo de aprendiz en 1531.
- En Huesca permanece hasta 1533, último año que el Cabildo le paga por censo anual. Ello implica la realización de la obra en trece años. Tras este período, vuelve con su familia y taller a Zaragoza.
- Su estancia en Huesca se prolongó durante tanto tiempo que debemos pensar que aquí se iniciarían o se llevarían a cabo otras obras.
- Paralelamente al taller de Huesca debió de coexistir otro en Zaragoza, donde se ejecutarían las obras más importantes y en éste debieron de trabajar los escultores de mayor renombre.
- Tal número de discípulos y de obras en ese período de tiempo 1520-1533, avalan a un escultor de renombre que debió de alcanzar una posición económica importante.
- El taller de Forment dejó en la ciudad ciertas secuelas de estilo; sus discípulos, trabajan en la ciudad y provincia. En la década de los cuarenta Nicolás de Urliens y Esteban de Solórzano, ejecutan ciertas obras para el Cabildo.

En este período se introduce en Aragón el modelo de retablo renacentista que llega tempranamente de la mano de Gil Morlanes el Joven. Estos presentan connotaciones lombardas que, su padre ya había introducido en la fachada de Santa Engracia de Zaragoza, constituyendo ésta el precedente más inmediato de aquellos.

En nuestra investigación hemos tenido la oportunidad de poder concluir afirmativamente acerca de este hecho apoyándonos en un minucioso estudio comparativo entre obras documentadas de Gil Morlanes el Joven y las analizadas en el catálogo.

La labor arquitectónica y decorativa de este artista en Huesca se desarrolla entre 1520 y 1524, años en los que deja una impronta inconfundible reflejada en las siguientes obras.

- El patio de la residencia de los monjes de Montearagón en Huesca, hoy desaparecido.
- La mazonería del retablo de Santa Ana en la Catedral de Huesca.
- La mazonería del retablo de la Capilla del Sacramento de la Catedral de Huesca.

Desde el punto de vista iconográfico aportamos un estudio completo de la iconografía de los retablos de Montearagón y del mayor de la Catedral de Huesca. Damos a conocer la iconografía de la sillería coral de la iglesia de San Pedro de Huesca y hemos creído necesario hacer ciertas correcciones iconográficas a los estudios existentes sobre el retablo de la capilla de Santa Ana.

En el segundo tercio del siglo XVI decae el tono de la escultura oscense. La producción es abundante, pero gran número de obras se han perdido.

Junto a una buena nómina de mazoneros, fusteros, ensambladores y en menor medida imagineros aportamos las ordinaciones de la cofradía de San José y Santa Ana, que nos permiten conocer la organización gremial de éstos así como otros aspectos socioeconómicos y el modo de vida de los artistas del momento.

Hemos podido ver cómo en este período un considerable número de discípulos del taller de Forment acuden a trabajar a Huesca, desarrollándose un arte eminentemente local, entre ellos Nicolás de Urliens, Sebastián Ximénez, Juan de Landerráin.

Nicolás de Urliens, fue criado y discípulo de Forment durante mucho tiempo. Cuando el maestro se traslada con su taller a Zaragoza, él se queda en Huesca al frente de las obras de la Catedral, y es quien se encarga, en representación de Forment, de visar el retablo mayor de la Catedral oscense, en 1534.

Pero su actividad no se centra solamente en la ciudad oscense, sino que se desplaza a otras localidades de la provincia, como es el caso de Sariñena, donde le vemos trabajando en 1527; precisamente esta fecha es la que nosotros consideramos como válida para datar el inicio de su actividad artística en la provincia, discrepando de la hasta ahora por otros investigadores, seis años antes. En el apartado biográfico detallamos los motivos por los cuales creemos que se debe retrasar esta fecha.

No obstante, pensamos que su actividad se desarrolla preferentemente en la ciudad y que su labor artística está unida al Cabildo oscense para el que realiza buen número de obras hasta 1544.

Su hijo Miguel de Urliens, continúa los trabajos iniciados por él en la ciudad y está igualmente muy unido al Concejo oscense.

La investigación realizada acerca de este artista nos ha revelado datos suficientes para atribuirle la decoración de la escalera de la Casa Consistorial, la fuente de la Isuela y el retablo de la Capilla de Loreto en la iglesia de San Lorenzo, todas ellas en Huesca, y las dos últimas desaparecidas (obras realizadas entre 1567 y 1579). Se mantiene en la corriente renacentista a pesar de lo avanzado de la fecha.

Hemos definido su estilo, semejante al de su padre con quien se forma.

En este segundo tercio del siglo XVI destaca la personalidad artística de Juan de Rigalte y su obra el retablo de la Epifanía en la Catedral de Huesca, fechado en 1565. Es el primer estudio realizado al respecto, éste junto al análisis de su obra, nos ha permitido hacer una valoración estilística de su arte. Hemos observado a un escultor permeable a multitud de corrientes: catalanas de donde procedía, castellanas y eminentemente aragonesas a través del trascoro de la Seo de Zaragoza, de Forment y de Gabriel Joly.

A través de Juan de Rigalte se accede al período romanista de la escultura oscense del siglo XVI, que va a caracterizar el último tercio del siglo.

Una nueva etapa floreciente se abre en este momento. La escultura se

realiza exclusivamente en madera, generalmente dorada y policromada para los retablos.

La estructura de los retablos cambia, en ella se resaltan las líneas arquitectónicas. surgen entablamentos y frontones coronando casas y disminuye el efecto decorativo.

En un estudio comparativo, hemos observado que la estructura del retablo de la Virgen de la Esperanza (1584) en la iglesia de San Pedro el Viejo, enlaza con las mazonerías de los retablos navarros de Miguel del Espinal: retablos de Bodostaín y Burutaín, en cuanto que las casas se trasladan con entablamentos y frontones. Estos motivos pasan al retablo mayor de San Pedro, obra de Juan de Berroeta y Juan de Allí (1600-1601). Estos incluyen relieves en la estructura arquitectónica, modelo que ellos mismos implantan en Navarra cuando se trasladan al taller de Sangüesa y posteriormente al taller de Pamplona.

En cuanto a la escultura, la presencia de escultores guipuzcoanos y navarros en tierras oscenses es importante en este último tercio de siglo. En 1586 contamos en Huesca con la presencia del guipuzcoano Nicolás de Berástegui, Juan de Berroeta, su hijo; Juan de Allí y Juan de Liébana, todos ellos procedentes del taller de Sangüesa.

La labor más importante que realizan es la sillería coral de la Catedral oscense cuyo análisis nos ha permitido aportar varios aspectos hasta ahora desconocidos:

- El estudio iconográfico completo y la cronología de la misma entre 1586-1591.
- Los escultores que la realizan y el tiempo de participación de éstos en la ejecución de la misma.

Esta obra y la que pocos años más tarde realizan Juan de Berroeta y Juan de Allí; el retablo mayor de la iglesia de San Pedro, nos han sido de gran utilidad para configurar las personalidades artísticas de Nicolás de Berástegui y Juan de Allí así como para determinar ciertos supuestos del estilo de Juan de Berroeta. Este y Juan de Allí pertenecen a la corriente romanista de los seguidores de Anchieta en Navarra. El romanismo de Nicolás de Berástegui es incipiente, no alcanza las cotas de los anteriores.

Coetáneamente un tercer miembro de la familia Urliens, Juan Miguel, trabaja en Huesca en la última década de siglo. Como sus predecesores lo vemos muy unido al Concejo de la Ciudad. Realiza el retablo mayor de la ermita de San Jorge, 1595-1597. En esta obra lo vemos como tracista consagrado; en la escultura muestra incorrecciones de composición y técnica debido a que se encuentra en el inicio de su actividad artística.

Las anteriores conclusiones a las que hemos llegado en nuestro trabajo de investigación están respaldadas por una abundante y selectiva aportación de documentos.

Recogemos ciento cuarenta y cinco documentos, de ellos ciento veintinueve son inéditos, el resto los incluimos por ser esenciales para el conocimiento del arte en Huesca en el siglo XVI.

Los documentos han sido exhumados de los archivos de la ciudad, que hemos incluido en el tomo III como Apéndice Documental.

Con este trabajo creemos haber aportado nuevos conocimientos acerca de obras y autores hasta ahora desconocidos; que hemos completado informaciones anteriormente iniciadas y que hemos abierto nuevas vías de investigación en el tema sobre la escultura oscense en el siglo XVI.