

Esmir, futuro obispo de Huesca entre 1641 y 1654. El primero era un exquisito conocedor de arte que partió hacia Nápoles a finales de 1625 y conoció allí a Ribera. Merece la pena anotar este cúmulo de coincidencias con Martínez, que relata en sus *Discursos* la entrevista con el pintor valenciano por esas fechas. Esteban Esmir era hermano de Victorián, procurador del padre del pintor en 1621. En virtud de esta relación de confianza existente entre ambas familias, no sería extraño que Esteban y Jusepe pudieran haberse tratado en Roma, pues el primero aparece documentado en 1625 como prior de Santa Maria di Monserrato (la iglesia de la Corona de Aragón en Roma) y como habitante domiciliado en la parroquia de San Lorenzo in Lucina.

Por lo que respecta a los maestros de Martínez en Roma, él mismo dice en su tratado teórico que «comunicó mucho» a Guido Reni y a Domenichino. Es muy probable que fuera discípulo del primero. Algunos rasgos de la obra posterior del zaragozano así lo confirman, además del hecho de que utilizara para su *Santa Cecilia* del Museo Provincial de Zaragoza uno de los prototipos femeninos de *El santo Job recibiendo los donativos del pueblo*, pala de altar finalizada por Reni en 1636 y encargada en 1622. Giovanni Boulanger, otro colaborador del boloñés, también se apropió de él para su *Artemisia* del palacio ducal de Sassuolo. Éste era, pues, uno de los muchos *papeles* dibujados por el maestro y que circulaban por su taller.

En conclusión, lo expuesto anteriormente nos confirma en la idea que teníamos acerca de Jusepe Martínez como un artista erudito y polifacético, testigo excepcional de una cultura, la del Barroco, en la que se cruzan múltiples conexiones entre todas las artes y campos del saber. A este estudio ha correspondido analizar la relación entre artes gráficas y emblemática a través del trabajo de Jusepe Martínez como ilustrador.

TESIS DOCTORALES

ANA MARÍA ÁGREDA PINO

LOS ORNAMENTOS EN LAS IGLESIAS ZARAGOZANAS: SIGLOS XVI-XVIII. APORTACIONES AL ESTUDIO DE LOS TALLERES DE BORDADO Y LAS ARTES TEXTILES EN ARAGÓN EN LA EDAD MODERNA

Junio de 1997 (Directora Dra. M. I. Álvaro Zamora)

En la decisión de abordar la realización de mi tesis doctoral pude contar con el inestimable consejo de la doctora María Isabel Álvaro Zamora, que no sólo me animó a seguir en el campo de la investigación, sino que me hizo notar la ausencia de estudios globales sobre los ornamentos sagrados que existía en Zaragoza y en Aragón.

Tradicionalmente se había concedido muy poca importancia a las artes textiles. Se carecía de una catalogación de las piezas litúrgicas conservadas en las iglesias de la ciudad de Zaragoza y en el resto de Aragón, y tampoco se había abordado un estudio sobre los profesionales que realizaron y decoraron las mismas. Por ello, los objetivos básicos que nos planteamos, al iniciar los primeros trabajos conducentes a la realización de esta tesis, tenían la intención de paliar las lagunas que sobre el arte del bordado y el arte textil aplicado a la liturgia se tenían. La consecución de estos objetivos pasaba por la realización de una catalogación de los ornamentos sagrados conservados en la ciudad de Zaragoza y por el planteamiento y realización de un estudio exhaustivo de estas piezas.

En estos objetivos quedaba ya implícita la plena consciencia de que era necesario marcar unos límites para el trabajo. Resultaba impensable el pretender abordar la catalogación completa de todos los ornamentos conservados en Aragón, e incluso de los existentes en la ciudad de Zaragoza. Por ello, decidimos fijar una nómina de iglesias en las que se conservaran piezas litúrgicas de interés artístico, que por su importancia y representatividad, sirvieran de base para futuros estudios. Esta nómina se concretó, finalmente, en las iglesias de San Pablo, San Miguel, San Gil, San Felipe y Santa María Magdalena de Zaragoza.

Seleccionado el marco espacial del trabajo, había que hacer lo propio con el cronológico. La falta de bibliografía específica sobre las artes textiles que había en las bibliotecas de la capital aragonesa, hizo necesario que se consultaran los fondos bibliográficos de dos bibliotecas especializadas, las del museo Textil de Tarrasa y del museo Textil y de Indumentaria de Barcelona. Esta lectura y estudio bibliográfico permitió obtener una visión global del arte textil y del bordado que habían evolucionado y adquirido su máximo esplendor en la ornamentación de piezas litúrgicas en el período comprendido entre los siglos XVI y XVIII. Por ello, teniendo en cuenta estas premisas, decidimos fijar el marco cronológico de la tesis entre el siglo XVI y el siglo XVIII, de tal modo que pudieran sentarse unas bases amplias para futuros estudios, y, que al tiempo, fuera posible reconstruir la evolución general de las artes textiles en Zaragoza.

Por último, dado la amplitud que todavía presentaba el tema en su desarrollo a lo largo de una cronología tan dilatada, hubo que delimitar las cuestiones básicas en las que tenía que centrarse el trabajo. La cuestión principal que se tuvo en cuenta era que se trataba de hacer una tesis de Historia del Arte, y que, por lo tanto, había que estudiar aquellos puntos que afectaban al ornamento sagrado como obra litúrgica revestida de un significado religioso, pero que al mismo tiempo poseía una incuestionable dimensión estética. Desde esta perspectiva se analizaron varios temas fundamentales: la realización y decoración de las piezas litúrgicas; el encargo y financiación de las mismas; los materiales y técnicas utilizados para su confección y decoración y su tipología y evolución artística.

Metodología de trabajo

El método de trabajo se ha concretado en primer lugar en la lectura y recopilación de la bibliografía sobre el tema. Para ello, además de revisar los fondos de las mencionadas bibliotecas del museo Textil de Tarrasa y del museo Textil y de Indumentaria de Barcelona, se consultaron los de otras bibliotecas zaragozanas y aragonesas.

Así mismo, se procedió a la búsqueda, transcripción y análisis de las fuentes documentales de diferentes archivos: Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza, Archivo Municipal de Zaragoza, Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, Archivo de la Diputación Provincial de Zaragoza, Archivo Diocesano de Zaragoza. Finalmente, se revisó la documentación de los archivos parroquiales de San Pablo, San Felipe, San Miguel, y San Gil. La mayor dificultad de esta fase del trabajo vino motivada por la falta de catalogación de la mayor parte de los fondos de los archivos parroquiales y por el volumen de la documentación de alguno de estos archivos, especialmente del de San Pablo

La tercera fase se centró en la realización del trabajo de campo. Durante la misma se procedió a la recogida de datos, toma de medidas y descripción in situ de cada pieza litúrgica, y a la realización de exhaustivos reportajes fotográficos.

Estructuración del trabajo

Concluidas todas las fases enunciadas, y recogido el material documental, catalográfico y fotográfico, se procedió a la redacción del estudio. Con el fin de presentar el trabajo de una forma coherente y clara, decidimos estructurarlo en varios capítulos o bloques.

El primer capítulo de estudio de la tesis se ha dedicado al principal profesional encargado de la confección y ornamentación de las piezas litúrgicas, el bordador. Se ha estudiado la organización gremial de los bordadores, su jerarquía laboral y el aprendizaje del oficio desde sus primeras fases. Dentro de este apartado se ha incluido el estudio de las asociaciones laborales que establecieron los bordadores para acometer la realización de encargos. Las cuestiones relativas al desarrollo de la vida personal y a la situación socio-económica de los bordadores se han abordado intentando descubrir la prosperidad o carencias económicas de estos artistas.

Otro capítulo se ha centrado en el encargo y la adquisición de obras de bordado. En el mismo se han analizado varias cuestiones: las instituciones y personas que encargaban las piezas litúrgicas y las formas de encargo de esas prendas. Así mismo, se ha incluido en este bloque el estudio de las fuentes de financiación de las obras litúrgicas y las donaciones de ornamentos o de dinero destinado a la confección de estas piezas.

Un amplio capítulo ha sido el dedicado al análisis de los materiales utilizados para la confección de ornamentos. Estos materiales fueron básicamente dos: las hebras de metales nobles y los hilos de seda. El capítulo se ha estructu-

rado en tres apartados: el estudio de las variedades de hilo de seda, el estudio de las hebras metálicas y por último, el análisis del tejido como material básico para la confección de cualquier prenda litúrgica. Dentro de la exposición general se ha incluido un apartado dedicado a las sustancias tintóreas utilizadas para el teñido de los tejidos de seda. Por último, en este mismo capítulo se han recogido nominalmente todos aquellos tejidos que se utilizaron para realizar las diferentes piezas litúrgicas.

En otro bloque de la tesis se ha abordado el estudio de los aspectos técnicos del bordado. En la primera parte se han analizado las características y el utillaje de los talleres de bordado. Dentro de este mismo apartado se ha dedicado un amplio espacio al examen de las técnicas de bordado, haciendo hincapié en los diferentes tipos y en los distintos puntos empleados para la plasmación de las labores sobre la tela. Se han explicado estas técnicas teniendo en cuenta sus posibilidades artísticas, es decir señalando como el empleo de una u otra servía al bordador para obtener unos efectos concretos con el hilo y la aguja.

Un capítulo completo se ha destinado al análisis de la tipología de los ornamentos sagrados y a su carácter artístico. Para organizar el estudio de forma coherente se ha tratado en primer lugar de las distintas variedades de piezas litúrgicas, para descender posteriormente al caso concreto de Zaragoza. Los apartados siguientes se han dedicado al estudio de la decoración bordada aplicada a los ornamentos, y de los tejidos utilizados para la confección de las piezas litúrgicas, teniendo en cuenta sus características y evolución artística.

Una parte importante del trabajo la ha ocupado la catalogación de las piezas. Ésta se ha realizado teniendo en cuenta unos puntos básicos que debían de quedar recogidos en cada ficha catalográfica.

Por último, todo un capítulo se ha dedicado a la exposición de la biografía de los bordadores que trabajaron o aprendieron su oficio en la ciudad.

Acompaña a la tesis un apéndice documental en el que han quedado seleccionados los documentos más importantes. Por último, se han incluido una serie de láminas que acompañan al texto y un apéndice fotográfico en el que se han recogido, numerado y ordenado las diapositivas hechas a lo largo del trabajo. Todas las láminas que completan el texto se han pasado a formato CD y por medio de un programa de tratamiento de imágenes se han rotulado, aumentado en algunos efectos y han sido impresas con su correspondiente pie.

Conclusiones

Una de las conclusiones importantes que queda patente al final de este trabajo es que fueron los bordadores los que tuvieron un papel más destacado en la confección y ornamentación de las piezas litúrgicas. Estos artistas se agruparon en una cofradía que tuvo su apogeo en el siglo XVI, pero que ya en el siglo XVIII había desaparecido como tal. Las escalas profesionales son, en el caso de los bordadores, las mismas que en otras profesiones. Cabe destacar, en

este sentido, que los bordadores de Zaragoza fueron escogidos por mozos de distintas zonas de Aragón y de otros reinos para aprender el oficio o perfeccionarse en él.

Fueron las instituciones religiosas y civiles, cofradías y clientes particulares los principales encargantes de obras litúrgicas. Para hacerse con este tipo de obras se recurrió con frecuencia a la suscripción de un contrato con un bordador que se comprometía a bordar o a reparar las prendas que se le encomendaban. Incluso en ocasiones era el propio bordador el que diseñaba las obras que había de realizar, aunque también con frecuencia eran otros artistas los que acometían la realización de estos diseños. Entre estos últimos hay que destacar los nombres de Damián Forment y Jerónimo Cósida. La fuente fundamental de financiación de estas obras de nueva factura, o de la reparación de las deterioradas, fue la recaudación de la primicia, y, junto a ella, el cobro de derechos parroquiales, así como las donaciones que fieles, eclesiásticos e instituciones hacían a las sacristías.

Para la confección de ornamentos se utilizaron hebras de seda y de metales nobles, plata y oro, además de tejidos confeccionados también con estas materias. La mayor parte de los tejidos que se emplearon en la confección de ornamentos se importaron desde los principales centros textiles europeos, ya que las producciones textiles aragonesas nunca pudieron competir en calidad con las foráneas. Muy ligada a la elaboración textil estuvo el teñido de paños y sedas. Para teñir se utilizaron diferentes sustancias que llegaron a la capital aragonesa, aunque tampoco en este campo alcanzó la ciudad gran desarrollo.

Las labores de bordado se llevaban a cabo en los obradores de bordado. Estos talleres se concentraron en unas determinadas zonas de la ciudad y se caracterizaron por la búsqueda de una buena iluminación. Los bordadores emplearon diferentes técnicas intentaron conseguir unas representaciones naturalistas de carácter pictórico.

Las piezas litúrgicas mostraron una amplia variedad tipológica. Las ornamentaciones bordadas de estas piezas cambiaron con el paso del tiempo. Los tejidos utilizados para confeccionar las prendas litúrgicas, se caracterizaron por guardar correspondencia con los más lujosos que produjeron los principales centros textiles europeos.

Finalmente, hay que destacar la importante nómina de bordadores cuya vida y trabajo han podido ser conocidos a través de las referencias documentales. Sobresale el número de profesionales que vivieron en Zaragoza en el siglo XVI, pero también el nutrido número de ellos que lo hicieron en el siglo XVIII. En este siglo, cuando el arte del bordado había decaído en otras zonas, concurrieron en la capital aragonesa una serie de artistas, como José Gualba o los miembros de la familia Lizuain, cuya maestría hizo que desde distintos puntos geográficos se demandasen sus trabajos.

ANA JESÚS MATEOS GIL

LA ARQUITECTURA BARROCA EN CALAHORRA

Septiembre de 1997 (Director Dr. J. F. Esteban Lorente)

Esta tesis responde al escaso conocimiento que se tiene del Arte Barroco en La Rioja, especialmente en su mitad oriental, cuya capitalidad ostenta la ciudad de Calahorra.

Para la realización de este estudio han empleado dos medios básicos: por un lado el estudio de las fuentes documentales y, por otro, el análisis de los edificios conservados. Se han consultado los fondos documentales locales, tanto civiles como eclesiásticos, y los archivos de Logroño, Simancas, Valladolid y el Histórico Nacional de Madrid. Con ello se ha documentado gran cantidad de encargos referentes a todas las artes. Respecto a los edificios conservados, se han realizado fichas catalográficas que incluyen la planimetría en el caso de los edificios religiosos construidos de nueva planta y un corpus gráfico que incluye fotografías antiguas.

Todo ello ha dado como resultado una serie de estudios monográficos que abarcan todos los edificios calagurritanos en los que se registran obras durante los siglos XVII y XVIII y las obras públicas de ese período, que se completan con el estudio de los proyectos urbanísticos y de arquitectura doméstica.

Se han establecido una serie de objetivos que pretenden seguir las líneas de estudio marcadas por el doctor don Moya Valgañón en 1982, cuando realizó un estado de la cuestión sobre la Historia del Arte riojano. Estos objetivos son los siguientes:

1. Estudio de la actividad constructiva

A través de los documentos se ha estudiado la formación de los profesionales de la construcción, que se mantiene siempre dentro del sistema tradicional y se limita a lo básico en la mayor parte de los casos. Se han podido discernir las funciones del llamado «arquitecto» y se ha comprobado la escasa evolución de los ingresos de estos profesionales.

Se han estudiado las diferentes técnicas y materiales constructivos y, en la medida de lo posible, la evolución de su precio durante los siglos XVII y XVIII, haciendo especial hincapié en el ladrillo por ser el material básico y el de uso más extendido.

Se ha analizado el proceso de proyección y adjudicación de la obra, que varía en función del tipo de obra (pública o privada) y de la voluntad expresa del comitente. En cualquier caso, las fórmulas del contrato apenas varían y son constantes algunas cláusulas, como la tasación de la fábrica una vez concluida.

2. Valoración de la arquitectura calagurritana en relación con la de otros focos artísticos

La influencia de Calahorra se deja notar en una zona geográfica bastante restringida que se centra en lo que actualmente constituye la mitad oriental de La Rioja Baja y el sur de Navarra. Por ello se relaciona con otros centros geográficos cercanos, como Logroño y Pamplona, debido a la movilidad geográfica de los maestros.

El foco calagurritano es especialmente activo en el siglo XVII: durante la primera mitad del siglo asimila y difunde los nuevos modelos barrocos y, a partir de 1664, la personalidad de Santiago Raón convierte Calahorra en un centro artístico importante. En el siglo XVIII las aportaciones son menores y se advierte el influjo de maestros procedentes de Logroño y Pamplona.

3. Discernir lo novedoso y lo tradicional de la arquitectura barroca calagurritana

La arquitectura calagurritana de los siglos XVII y XVIII debe mucho a la tradición, sobre todo en lo referente a estructuras. En arquitectura civil se mantiene, al menos durante todo el siglo XVII, un modelo de vivienda urbana cuya principal seña de identidad estriba en la galería de arcos de la zona superior. Tampoco se avanza en la estructura del patio de comedias, y los grandes edificios de fines del siglo XVIII retoman la tipología renacentista de planta cuadrangular con patio interno. En arquitectura religiosa se mantiene la planta de salón, y cuando se opta por un plan centralizado se recurre a modelos estáticos tradicionales.

Las únicas estructuras que se pueden considerar innovadoras son las aplicadas en las iglesias conventuales, tanto en planta como en fachada. Mayor interés tiene el nuevo modelo de torre que se difunde en las últimas décadas del siglo XVIII, en el que ya se introduce el lenguaje formal neoclásico.

Los elementos innovadores se advierten en alzado. Es novedosa la movilidad de los muros a base de una potente cornisa de gran plasticidad y vuelo, que caracteriza la producción arquitectónica de los siglos del Barroco.

A nivel ornamental, en el siglo XVII se generaliza la decoración de las bóvedas, al menos de las cúpulas, con diseños geométricos que desaparecen en el siglo XVIII para dejar paso a la pintura mural.

Es innovador el concepto urbanístico de las fachadas, que hace que los exteriores de los edificios se independicen del interior y se relacionen con el espacio urbano creando pequeños núcleos de gran personalidad, en los que las fachadas de todos los inmuebles tienden a la uniformidad y los muros del edificio principal se prolongan por los colindantes.

4. Evaluación de los arquitectos documentados en Calahorra

Entre todos los artistas documentados en Calahorra en los siglos del Barroco, los más importantes son los tracistas carmelitas, introductores de las for-

mas y modelos barrocos, los arquitectos de la familia Raón y el vizcaíno Santos Angel de Ochandátegui, responsable de la adopción del neoclasicismo. Todos ellos son reconocidos en su momento, tienen una gran movilidad geográfica y son muy versátiles, ya que además de arquitectos en el sentido más amplio del término, son también ingenieros.

Sin duda los arquitectos barrocos de mayor renombre son Juan, Santiago y José Raón. Su importancia es grande ya que introducen las líneas discontinuas y el movimiento en planta y alzado, y difunden un amplio repertorio decorativo rico en hojarasca y grandes motivos en altorrelieve. En planta suelen mostrarse conservadores aunque inician una tendencia hacia los espacios unitarios y dinámicos. En Calahorra, el de mayor importancia es Santiago, que monopoliza la actividad arquitectónica de la ciudad entre 1664 y 1701.

5. Análisis de la influencia de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando

El influjo de la academia se hace patente en Calahorra en las últimas dos décadas del siglo XVIII y se manifiesta a través de la revisión de proyectos, la formación de los nuevos arquitectos y en la presencia de profesionales encargados de realizar tareas concretas.

Respecto a la revisión de trazas, se envían a la academia proyectos civiles y religiosos. El papel de la academia es activo y fundamental, ya que rechaza proyectos o los modifica hasta que quedan conformes con la estética preconizada por la institución.

La formación de nuevos profesionales tuvo menor incidencia. El concejo municipal permitió trabajar a maestros locales sin la acreditación académica y validó títulos de maestría supuestamente expedidos antes de 1787, año en el que la Academia prohibió su concesión a concejos y corporaciones.

La Academia envió en ocasiones arquitectos para realizar informes y trazas. Pero la labor de estos profesionales queda minimizada por el rechazo de sus proyectos.

6. Periodización de la arquitectura calagurritana de los siglos XVII y XVIII

Ha de señalarse que las novedades llegan a Calahorra y, en general a La Rioja, con bastante retraso respecto a otros focos artísticos y en especial al foco cortesano. A pesar de ello, las estructuras y el lenguaje formal del primer barroco llegan con rapidez a la ciudad y se adoptan con prontitud, creando un estilo que se mantiene con escasas variantes hasta fechas muy avanzadas. Está ausente la etapa más propiamente barroca, caracterizada por el movimiento y la profusión decorativa.

En la arquitectura calagurritana de los siglos XVII y XVIII se distinguen tres etapas bien diferenciadas, de las cuales las dos primeras corresponden al estilo barroco y la tercera supone el triunfo del neoclasicismo.

La primera etapa abarca aproximadamente los años 1600-1660. Corresponde al primer barroco o protobarroco y se caracteriza por la existencia de dos corrientes simultáneas, una innovadora que adopta el nuevo estilo y otra tradicional que mantiene las formas renacentistas.

La segunda etapa del barroco calagurritano abarca los años 1660-1775. Los edificios mantienen estructuras estáticas basadas en la tradición, y alzados innovadores, en los que se impone el lenguaje barroco clasicista. Se generaliza la presencia de una potente cornisa que dota al muro de un cierto movimiento. Durante este período se advierte una clara tendencia al aumento de la decoración. La ornamentación escultórica y pictórica cobra gran importancia, sobre todo a partir de fines del siglo XVII. Sin embargo, se trata siempre de un barroco sobrio y sin excesos decorativos.

La última etapa de la arquitectura calagurritana de los siglos XVII y XVIII abarca los años 1775-1808 y en ella se introduce el neoclasicismo. Esto se traduce en la creación de nuevas estructuras en las que triunfa un nuevo lenguaje formal y la paulatina desaparición de la decoración.

MARÍA CELIA FONTANA CALVO

ARQUITECTURA RELIGIOSA EN LA CIUDAD DE HUESCA DURANTE EL SIGLO XVII

Septiembre de 1997 (Director Dr. G. M. Borrás Gualis)

Huesca en el siglo XVII, al igual que otras muchas grandes y medianas ciudades españolas, se convirtió en una auténtica ciudad conventual. A ello contribuyeron, por un lado, las numerosas comunidades que se fueron instalando desde finales del siglo anterior: agustinos, en Loreto (1583), capuchinos (1602), jesuitas (1605), cistercienses (1618), agustinos recoletos (1620), carmelitas calzadas (1621 y 1656), frailes de San Antonio (1623), carmelitas descalzos (1627), benedictinos del monasterio de Montserrat (1627), carmelitas descalzas (1642) y capuchinas (1647). Todas estas comunidades necesitaron de instalaciones a propósito para desarrollar de forma idónea su espiritualidad, y algunas de las masculinas fundaron colegios para la formación de sus religiosos, atraídas por la Universidad Sertoriana. También las antiguas órdenes de franciscanos, dominicos, carmelitas y clarisas, establecidas en el siglo XIII, y los agustinos, que tenían casa en Huesca desde comienzos del siglo XVI, reformaron y modernizaron sus residencias.

En menor medida, las iglesias seculares fueron reparadas y reformadas, especialmente las parroquiales, donde se construyeron capillas laterales, las principales en honor a santos y devociones locales. Sólo la iglesia parroquial de San Lorenzo y la ermita de San Andrés se edificaron de nueva planta por las especiales circunstancias que las rodearon. La primera, levantada entre 1608 y 1624, deseaba autorizar con su grandeza que en Huesca había nacido el famo-

so mártir, patrón de la ciudad. La segunda fue construida por el concejo por un voto tras la peste de 1651.

Todo este fenómeno propició una renovación en el ámbito arquitectónico y en el urbanismo que determinó la forma de la ciudad hasta el siglo pasado. Sólo los profundos cambios acaecidos en el siglo XIX, desde la Desamortización que extinguió las comunidades, hasta la nueva administración que dispuso de los viejos edificios según sus necesidades, sentaron las bases de una ciudad nueva, más abierta, que no dudó en sacrificar construcciones como el convento dominicos y la iglesia de los franciscanos para mejorar sus principales accesos. Forzados a desempeñar funciones para las que no habían sido concebidos, los colegios y conventos de religiosos terminaron por desaparecer. Mejor fortuna corrieron los centros de monjas, ocupados por las correspondientes comunidades, pero en los últimos años la presión urbanística ha determinado el derribo selectivo de dos de ellos, capuchinas y carmelitas descalzas, manteniendo en ambos casos el elemento considerado como principal y más representativo: la iglesia. Como cabe suponer, la desaparición de gran parte de los edificios ha condicionado en gran medida los planteamientos y el desarrollo del trabajo.

El objetivo principal de esta investigación es el conocimiento de la arquitectura religiosa, del urbanismo y del modo constructivo en Huesca en el siglo XVII. Para ello se ha organizado la tesis en dos partes. En la primera se ha llevado a cabo un estudio que ayuda a contextualizar el tema dentro del marco ciudadano por un lado, y de la nueva arquitectura conventual por otro. Se determinan los elementos arquitectónicos y los principales ámbitos de las iglesias y de los edificios conventuales, se aborda el análisis de las transformaciones urbanísticas, del gremio de los oficiales de la construcción, de los promotores y la financiación de las obras, de las técnicas constructivas y de los materiales de construcción, y se aportan las biografías de los albañiles oscenses. Por otro lado se explican de forma breve los planteamientos generales sobre arquitectura de dos órdenes religiosas muy distintas, pero ambas con gran influencia: la Compañía de Jesús y el Carmen Descalzo, ofreciendo en determinados aspectos una aportación personal, a partir del estudio de la normativa interna y de la práctica arquitectónica.

La segunda parte está compuesta por el estudio exhaustivo y monográfico de las obras reunidas en tres grupos: iglesias seculares y parroquiales, conventos y colegios de frailes y monjes, y conventos de monjas. El modelo general de análisis consta de los siguientes apartados: estado de la cuestión, antecedentes de la obra, si existen, razones de la nueva construcción o de las mejoras, relación de contratos, descripción formal, estimando el cumplimiento de las capitulaciones, y valoración de conjunto, incluyendo en su caso la aportación pictórica y escultórica. El planteamiento se ha modificado en el caso de los edificios desaparecidos, donde tiene interés prioritario establecer la estructura del conjunto y de sus elementos más determinantes, y también en el caso de los conventos, donde se atiende a la normativa interna que rige el desenvolvimiento de la práctica arquitectónica. Para el desarrollo de todo ello ha sido

básico el aporte documental de los distintos archivos, como el de la Catedral de Huesca, la iglesia parroquial de San Lorenzo, de Santo Domingo y San Martín, el del convento de Santa Clara, de carmelitas calzadas de la Encarnación, carmelitas calzadas de la Asunción, capuchinas de Nuestra Señora del Pilar, carmelitas descalzas de Santa Teresa, Archivo Histórico Provincial de Huesca, Municipal de Huesca, Dicocesano de Huesca, Archivo Histórico Nacional, Archivo General de la Administración de Alcalá de Henares y Servicio Histórico del Ejército. Las monografías se complementan con los apéndices documental y gráfico. En este último se presentan fotografías y planos tanto antiguos como realizados a propósito para esta investigación.

A grandes rasgos las aportaciones de la tesis pueden resumirse en los siguientes apartados.

Las formas góticas tardías y las renacentistas

Se desarrollaron merced a la renovación de los antiguos edificios conventuales y a la construcción de capillas en las iglesias desde la segunda mitad del siglo XVI hasta los años treinta del siglo XVII. En los conventos de dominicos, mercedarios, franciscanos, carmelitas y agustinos se construyeron dormitorios altos, algunos de ellos con celdas individuales. Esto llevó consigo la edificación de nuevos claustros de dos pisos —o al menos de claustro alto— que seguían, excepto en el caso de los franciscanos, la estructura de tradición gótica que articula los frentes mediante contrafuertes, reducidos en ocasiones a pilares, entre los que se alojan los vanos. Se construyeron también algunas escaleras de las que no ha quedado ningún rastro, siendo la más destacada la del convento de dominicos, que alabó Madoz, y fue construida entre 1581 y 1585 por Miguel de Altue, uno de los maestros que participaron en la renovación de la Casa de la Ciudad.

En algunos casos las reformas alcanzaron también a las iglesias conventuales. Hubo algunas que se renovaron siguiendo formas renacentistas y otras donde se perpetuó el lenguaje gótico, pero en cualquier caso, la introducción de la planta de cruz latina parece que todavía no se hizo presente. La iglesia de la Merced, de una nave con capillas y tribunas, era cubierta con bóvedas de crucería en la tardía fecha de 1635 por Francisco de Aux. Más novedosas resultaron las reformas en las iglesias de los franciscanos, emprendidas a finales de la primera década del siglo. Allí se construyeron las primeras medias naranjas o bóvedas vaídas de la ciudad: la de la iglesia de los frailes lisa y la de las monjas con decoración de tipo mudéjar, quizás obra de Pedro Pujol, hacia 1608.

En las iglesias parroquiales, a comienzos de siglo, los mismos profesionales construían bóvedas dentro de la tradición gótica o de la renacentista, según las preferencias del encargado. Antón de Mendizábal realizó en la iglesia de San Martín dos capillas, la del Santo Cristo y la de San Jerónimo, contiguas y comunicadas, cubiertas con bóvedas de crucería, en 1612 y 1613. Sin embargo junto a Luis Escalón había realizado en 1603, en la capilla de San Miguel del claustro de San Pedro el Viejo, la primera bóveda con decoración de raiz ser-

liana, y la única que se conserva actualmente de este tipo; pero se sabe que hubo más, como la de la ermita de Cillas y la de capilla de la Casa de la Ciudad, encargadas ambas a Hernando Abadía, en 1608 y 1610 respectivamente.

Clasicismo y barroco. Artistas y obras principales

El lenguaje clasicista no fue introducido por artífices llegados de los principales focos peninsulares: Madrid, Valladolid, Toledo, Lerma, etc., porque en Huesca no se realizaron obras que requirieran su presencia. Sólo hubo una excepción: el convento de agustinos de Loreto, fundado por Felipe II y trazado por Francisco de Mora. A partir del estudio sistemático de la abundante documentación sobre este centro se ha logrado restituir aproximadamente su plan inicial, que se aparta sustancialmente de la estructuración obtenida tras las transformaciones del siglo XVIII, y que hasta el momento se consideraba la original. Se trazó en principio un convento según el modelo común de patio central rodeado de cuartos o crujías para alojar las dependencias, y se aprovechó la iglesia preexistente que quedó dispuesta en el lado S, ligeramente girada el O. Su ubicación actual, centrada, se debe exclusivamente a las normas de regularidad y axialidad que se impusieron en el convento en el siglo XVIII, según un plan general de ampliación.

Las nuevas órdenes religiosas constituyeron en la península uno de los principales vehículos de transmisión de las formas clasicistas. Pero en Huesca es difícil valorar su aportación porque han desaparecido las iglesias y los conventos de la mayoría de ellas. Con todo, es posible advertir cómo se ajustan a la norma las obras de las órdenes religiosas más preocupadas por la contención del lujo. En cuanto a las carmelitas descalzas, se ha comprobado que las medidas de las celdas, de los pasos y las características del claustro corresponden con lo señalado por las normas internas, y se pueden casi asegurar las medidas de los ámbitos principales del convento de capuchinos —del que no se conserva prácticamente nada— porque estaban sometidas a los imperativos que marcaban las Constituciones con una precisión absoluta. Frente a este rígido sistema de contención, propio de unas órdenes donde era prioritaria la manifestación externa de pobreza y austeridad, la Compañía de Jesús sólo había establecido la necesaria aprobación de los proyectos en Roma, lo que sin duda no era un medio tan eficaz para evitar el alejamiento de la austeridad como el establecimiento de unas medidas concretas. El desaparecido colegio de Huesca, del que se ha hallado el plano levantado cuando estaba habilitado para cuartel, muestra a las claras que para la Orden el cuidado en las dimensiones no era esencial.

Por lo que se alcanza a conocer, las órdenes religiosas establecidas en la ciudad utilizaron la planta de cruz latina con dos modalidades generales. Las iglesias de religiosos poseían capillas laterales generalmente intercomunicadas, pero en Huesca la única iglesia que se conserva, la de los dominicos, tenía en origen las capillas independientes, pues el paso actual abierto entre ellas es posterior. Las iglesias de religiosas suelen describir en planta una cruz exenta,

sin capillas, adaptada al carácter más intimista de los conventos de monjas. A este modelo corresponden la iglesia de capuchinas, concluida en 1671 y la de carmelitas descalzas, terminada en 1725.

Por lo que se refiere a los claustros, los clasicistas son esencialmente distintos a los de la época inmediatamente anterior porque rompen definitivamente con la tradición gótica. Se recupera el muro como elemento esencial y los frentes se articulan por los pilares definidos por la perforación de la propia superficie mural. Claustro de dos pisos de galerías soportadas por pilares debía ser el de agustinos de Loreto. Los claustros de las órdenes religiosas, más austeras, como la de los carmelitas descalzos, sólo tienen tratamiento estético en el primer piso.

Una mención aparte merece la nueva iglesia de San Lorenzo, construida entre 1607 y 1624, en honor al mártir patrón de la ciudad, y al que Felipe II levantó el monasterio de El Escorial. Esta obra fue sin duda el laboratorio experimental más importante de la época. Tuvo una gestación difícil y además se desconocen la mayoría de los artífices responsables del diseño. La iglesia actual es de tres naves de tipo salón. Tradicionalmente se ha venido señalando el clasicismo de los soportes, pilares con pilastras adosadas en sus frentes, pero el análisis detallado de los mismos demuestra que son todavía de tradición renacentista pues no están sujetos a un orden concreto. Su encapitelado está en consonancia con el cornisamiento que rodea el perímetro de la iglesia. Por el contrario, la decoración de las bóvedas de lunetos y de arista es más novedoso pues su trazado fue más tardío. En 1621, cuando iban a construirse se decidió ornamentarlas con labores de yeso, entre clasicistas —donde prima la utilización de puntas de diamante—, y de tradición mudéjar, que probablemente se deben a Pedro de Ruesta, arquitecto, escultor y mazonero barbastranse. Agradó en la ciudad el resultado, pues este mismo autor fue requerido unos años después, en 1636, para realizar las bóvedas del teatro de la Universidad, también decoradas con puntas de diamante.

Pedro de Ruesta cuenta con otra obra esencial en la ciudad, la capilla del Santo Cristo construida entre 1622 y 1625. En ella combina la tradición mudéjar en la bóveda de lunetos de la cabecera de la capilla, la decoración de tradición serliana en la bóveda, también de lunetos de la sacristía, y la clasicista en la cúpula que cierra la linterna del tramo primero de la capilla, que posee motivos semejantes a los de la bóveda vaída de la colegiata de San Luis de Villagarcía de Campos.

A mediados de siglo, cuando se inicia el período barroco, la decoración geométrica de las cubiertas desaparece para dejar campo libre a la pintura. Así ocurre en las bóvedas de lunetos de la sacristía de la iglesia de San Lorenzo, levantada por Juan Alonso y Pedro de Mur, menor, en 1650 y 1651, y en las principales capillas de la ciudad: la de los Lastanosa y la del canónigo Santolaria. La primera, bajo la advocación de los Santos Orencio y Paciencia, fue mandada construir por los hermanos Vincencio Juan y Juan Orencio Lastanosa entre 1645 y 1668, y es obra donde intervinieron los canteros Guiral Ver y Francisco Guallart, así como el escultor Martín Benedit, que realizó las termas

de la linterna y los escudos en madera que ornamentan la portada. La segunda, dedicada a San Joaquín, fue construida por José Alandín, que la terminó en 1670. Su cúpula, magníficamente decorada por el pintor Vicente Berdusán, es la única elevada sobre tambor.

La repercusión de las obras en el plano urbano

Las obras en la catedral y en sus inmediaciones, llevadas a cabo por iniciativa del cabildo y del concejo, terminaron por configurar la plaza de la catedral, que adquirió su forma definitiva, regular, rodeada de fachadas de ladrillo con miradores útiles para la contemplación de los espectáculos y ceremonias que tenían su representación en ella, tanto de tipo religioso como profano.

En la instalación definitiva de las nuevas órdenes, se tuvieron en cuenta distintos aspectos. Son destacables, por su repercusión:

- la intención de los religiosos de fundar sus colegios de formación cerca del entorno de la Universidad.
- la voluntad compartida por las autoridades de la ciudad y por la nueva Orden por que el establecimiento se realizase junto a una iglesia antigua.
- la necesidad de guardar las distancias establecidas por la autoridad papal.
- el deseo de los frailes por que los conventos de monjas estuviesen en sus inmediaciones.
- las preferencias de algunas órdenes por determinadas zonas urbanas de acuerdo a la labor pastoral y social que iban a desarrollar.

Además de configurar el aspecto de la ciudad durante toda la Edad Moderna, la llegada de las nuevas órdenes religiosas produjo cambios importantes en algunos sectores. Los más acusados se produjeron en la sección S., donde se instalaron los conventos de carmelitas descalzos en sus dos ramas, masculina y femenina, pues determinaron en buena medida la desaparición del comercio y la infraestructura agrícola de la zona.