HOMENAJE A FEDERICO BALAGUER

Instituto de Estudios Altoaragoneses

HOMENAJE
A
D. FEDERICO BALAGUER SANCHEZ



Excma. Diputación Provincial
HUESCA

Composición: Charo MARTIN RODRIGUEZ
Corrección de Estilo: Mª. Teresa SAS BERNAD

ISBN: 84-396-8972-0

Depósito Legal: Z-526-87

Cometa, S.A. — Carretera de Castellón, Km. 3,400 — Zaragoza

INDICE

Página

- *Prólogo*, por Agustín Ubieto Arteta..... 9
- *Bibliografía de D. Federico Balaguer*, por Bizén d'o Río Martínez 13
- *El viaje como fuente de estudio de la arquitectura popular. Metodología aplicable*, por Carmen Rábanos Faci 29
- *La documentación relativa a construcciones de iglesias en Aragón durante los siglos IX y X*, por Antonio Ubieto Arteta 37
- *Los castillos románicos y la tipología «Felipe Augusto»: su reflejo en las fortalezas aragonesas*, por José Antonio Martínez Prades ... 43
- *En torno a algunos problemas de cronología y financiación del gótico bajoaragonés*, por Carlos Laliena Corbera 65
- *Notas sobre algunos canteros de la catedral de Huesca*, por José Antonio Ferrer Benimeli 81
- *El campanar de la Catedral d'Osca (1302-1422)*, por Antonio Durán Gudiol 91
- *La sacristía de la catedral de Huesca*, por Elena Escar Hernández . 97
- *El racionalismo oscense. Nuevas aportaciones*, por Ana M.ª Oliva Mora 109

- *El edificio de Correos de Huesca en el contexto de la arquitectura regionalista. Aproximación a su estudio,* por Gloria Moreno Nasarre 121

- *Notas documentales sobre la construcción de la primitiva iglesia y convento de los frailes predicadores –Santo Domingo– de Huesca,* por Juan F. Utrilla Utrilla 139

- *Gabriel Rubio, alarife del municipio oscense: Su proyecto para la fachada del convento del Carmen Calzado (1785),* por Manuel Expósito Sebastián 151

- *Obras y reformas arquitectónicas en la catedral de Jaca en el siglo XVI,* por M.ª Isabel Oliván Jarque 167

- *Obras en el monasterio alto de San Juan de la Peña (1815-1835),* por Domingo J. Buesa Conde 185

- *A torre de o reloch d'Ayerbe. Contrato ta ra suya edificazión,* por Chesús A. Giménez Arbués 205

- *El desaparecido hospital de la villa de Ansó,* por Philippe Moreau. 213

- *La iglesia parroquial de Sipán (Huesca), contrato y traza de la obra, 1581,* por Carmen Morte García 227

- *Lento proceso de construcción de la iglesia del Monasterio de la Trinidad de Daroca,* por María Dolores Pérez González 239

- *Documentos sobre la construcción del coro de la iglesia de San Miguel de Daroca, en el siglo XVI,* por Fabián Mañas Ballestín .. 249

- *El sarcófago de doña Sancha y la escultura románica del Altoaragón,* por M.ª Gloria Campo Betrán 257

- *Estudio iconográfico de las escenas del busto-relicario de plata de San Lorenzo, consevado en la basílica laurentina oscense,* por María Esquiroz Matilla 279



PROLOGO

Cuando a mediados de 1985 me hice cargo de la dirección del Instituto de Estudios Altoaragoneses (I.E.A.), pasaron a mis manos, además de treinta años de su historia, algunos proyectos que, por razones diversas, no habían podido cristalizar antes. Entre estos últimos destacaban sendos empeños, sendas deudas, en realidad, contraídas con dos altoaragoneses con nombre propio, José Manuel Blecua y Federico Balaguer, a los que sólo su carnet de identidad les forzaba a dejar de someterse a horarios obligados, puesto que su actividad intelectual continuaba incólume.

Hace escasamente un año, la provincia entera recibía de José Manuel Blecua Teijeiro, en su Alcolea natal, ante un pueblo apiñado y entregado a su heraldo ante el mundo, una lección magistral propia de su humanidad desbordante. Lo que pretendía ser un homenaje de todos al literato e investigador se convirtió en un regalo de éste a los demás, porque, con su humildad de maestro, insufló ánimos, despertó vocaciones, vitalizó proyectos culturales adormecidos y arrumbó dejaciones.

Le quedaba al Instituto la otra deuda que saldar. Pero Federico Balaguer no admite homenajes. Ya había rechazado anteriormente distinciones merecidas, porque –como él dice– no piensa aceptar ni unos ni otras hasta que a todos los campesinos de su tierra no les llegue el agua que asegure su supervivencia. Se trata, sin duda, de una postura digna de respeto, pero el Instituto de Estudios Altoaragoneses, su Instituto, no acepta la imposición de quienes ya no se deben a sí mismos, porque se han convertido en patrimonio de todos. Creo que la nutrida respuesta a esta convocatoria es bien elocuente, lo dice todo, máxime cuando cada cual ha aportado su homenaje particular sin coacciones.

La historia que hoy se lleva y escribe es aquella que han urdido los pueblos, los hombres innominados, las colectividades sin nombre. Pero no es menos cierto también que, a pesar de todo, muchas instituciones se llegan a personalizar en tanto que personas concretas e individuales pueden llegar a institucionalizarse. Federico Balaguer, en el ámbito pequeño y grande, a la vez, del mundo cultural altoaragonés, es una institución y no puede sustraerse a ello. Y mucho menos cuando el ángulo de mira se centra en el Instituto de Estudios Altoaragoneses que él colaboró a crear y mantener, a pesar de los pesares.

Federico, don Federico Balaguer, quiéralo él o no, forma parte del grupo escogido de los Benigno Benabarre, Pedro Arnal, Custodio Campo, Vicente Campo, Benito Coll, José María Llanas, Angel Samblancat, Dámaso Sangorrín, Mariano de Pano, Salvador María de Ayerbe, Santos Lalueza y tantos otros, aunque de entre todos ellos se singulariza y distingue.

Por propia disciplina personal, que no por falta de merecimientos de nuestro homenajeado, me he impuesto no ser largo ni prolijo en la antesala de esta suma de trabajos, pero tampoco quisiera dejar de remarcar tres o cuatro pinceladas del hombre que no admite homenajes mientras al último labrador del secano oscense le falte agua para regar. Vayan campo a través algunas notas inconexas.

Hoy en día, merced a los adelantos de la informatización, los archivos, en los que tanto ha bebido Federico Balaguer, se han humanizado, siempre que haya previamente, eso sí, hombres y mujeres que analicen y pormenoricen sus datos múltiples. Presionando una tecla, aquella que mueve la mente y la intuición del investigador, surgen en la pantalla casi cegadora datos seriados, reagrupados por conceptos, con entradas y ramificaciones múltiples. El investigador dialoga con el archivo domesticado.

Frente a este proceso que se impone, Federico Balaguer, un hombre modelado de una suma de inquietudes y preguntas, como se modelan los hombres, se ha "archivizado", si eso se pudiera decir (aunque ahora se dice todo lo que se quiere y del modo en que se quiere, como "objetivizar", "parangonear", "parafernalia" y otras tantas lindezas, y parece que no pasa nada, pero sí pasa). Pues bien, Federico Balaguer ha sido y es un archivo viviente, repleto de legajos hechos de memoria sobre casi todo lo que concierne a Huesca, su Huesca. Federico Balaguer es un archivo que respira y anda, al que hemos acudido, y acuden todavía, todos cuantos precisan un dato, una orientación o una evidencia. Pocas personas pueden alardear de haber recibido una negativa, aunque, a veces, como cualquier archivero que se precie, se haya guardado algunas cartas en su sombrero de copa de investigador.

Pero Federico Balaguer, homenajeado a su pesar, no sólo ha acumulado y atesorado información historiable, sino que él mismo ha historiado. Le han interesado sobremanera las cosas pequeñas, aquellas que, sumadas juntas, constituyen el alma de su tierra. En realidad, Federico Balaguer es un intimista de la historia de esa tierra, que a veces parece que sólo es suya. Ante determinados temas, ha hecho de la historia actualidad, constituyéndose en periodista del ayer, como lo señala el hecho de que el veintiséis por ciento, aproximadamente, de sus títulos han aparecido en periódicos, sobre todo en el oscense "Nueva España", hoy "Diario del Alto Aragón".

Estos artículos periodísticos lo son sólo por el mero soporte que los contiene, porque, en realidad, casi todos ellos alcanzan la categoría de pequeñas, que no someras, y

múltiples investigaciones, cuya totalidad va a intentar aglutinar en un volumen el IEA, si su autor se deja.

Pero, además de periodista del ayer, Federico Balaguer ha sido y es todavía un cronista apasionado de los hechos significativos y nimios de su patria chica. Pocas instituciones, personas o acontecimientos de la vida oscense se le han pasado por alto. Desde su atalaya con antena de amistades y devotos de la calle Villahermosa; desde la tertulia entrañable y, a veces, tal vez, picaronamente intrigante de la trastienda familiar, calentada con rescoldos de brasero; o desde el archivo sin sol en el que se han desgranado sus horas sin prisa, Federico Balaguer ha reseñado casi todo lo importante que le ha ocurrido a Huesca en los últimos cincuenta años, profundizando en el porqué de las cosas y de las personas.

Federico Balaguer no es ni velocista ni fondista a la hora de exprimir la savia de documentos y legajos, aunque sus investigaciones, opiniones y crónicas tienen mucho fondo, buena forma y estilo depurado. Es hombre de vivir entre libros y con libros, pero no quiso ser autor de ellos, sino de sus parcialidades, porque, aunque lo que atesora su saber le da para mucho más, él se conforma con el menos, que es el artículo. Es hombre de fidelidades, de tema único, el de su Altoaragón y su centro, Huesca, pero lo espolvorea con el aerosol de más de dos centenares de títulos.

Con apenas doscientas páginas impresas al respecto, se le considera el máximo especialista aragonés sobre el Ramiro II autor de un escarmiento sonado en Huesca. Le interesan los temas eclesiales, entre los que destaca la serie dedicada a San Pedro el Viejo, cuyo claustro románico parece haber sido construido para enmarcar la vida casi cenobítica de Federico. Pero por sus páginas han desfilado, asimismo, otros templos y cenobios, como San Lorenzo, Cillas, Nuestra Señora de Salas, Loreto, Montearagón (curiosamente poco abordado), San Jorge, la Catedral oscense, San Urbez, los conventos de Santo Domingo y San Francisco,...

Siempre se interesó por el arte, una de sus pasiones. Tanto es así que en este volumen, que sí acepta, por deseo suyo expreso, no tiene cabida otra temática que la artística, lo cual ha autoexcluido a tantas y tantas personas que hubieran deseado participar. En cuarenta de sus títulos, más o menos, nos habla de pintura, de miniaturas, de relicarios, de artífices, de altares, de capiteles o de retablos.

Ha dedicado varias de sus mejores páginas a dar testimonio y a aportar claridad sobre restos arqueológicos, sean ibéricos, bizantinos, romanos o medievales. Ha podido y sabido hablar de riegos, de comunicaciones y de toros; de termas y pozos de nieve; del palacio real y de la universidad oscense; de toponimia; de archivos y museos.

Pero, de entre toda su obra multitemática, destacan con luz y resplandor propios los muchos títulos centrados en la Edad Media. Si Ramiro II es su piedra angular, no ha olvidado a Sancho Garcés III, Ramiro I, Sancho Ramírez, Pedro I o al pseudo Batallador. Ha entablado relación con varios obispos oscenses del pasado; nos ha proporcionado su visión del comercio bajomedieval. Musulmanes, mozárabes y judíos, sobre todo estos últimos, le han interesado en cuanto minorías activas que se desenvuelven en una sociedad hostil, a veces, para ellas. Merced a su afán investigador, en fin, conocemos mucho mejor temas importantes de nuestro pasado, como la conquista de Santa Eulalia o la batalla de Alcoraz, el papel desempeñado por los aragoneses en Levante o la Compilación de Huesca; la letra carolingia o la Campana de Huesca, entre otros muchos.

Ha enriquecido el conocimiento de poblaciones diversas, Huesca a la cabeza; pero ahí están también sus notas sobre Monflorite, Tierz, Benabarre, Fantova y los Albero. Ha dado luz sobre las huellas dejadas por personas concretas, como Malón de Chaide o Juan Abarca, Ricardo del Arco o Ramón y Cajal, Aguado Bleye o Menéndez Pelayo, Lastanosa o Carderera, Félix Lafuente o Ramón Acín.

Con su pluma documentada, ha enriquecido, con el treinta y seis por ciento de sus títulos, más o menos, no sólo páginas de periódicos, sino también programas de fiestas (en torno a un ocho por ciento). Algunos de estos programas festivos han ascendido a la categoría de obras buscadas, por el solo hecho de colaborar en ellos Federico Balaguer, pues nunca dio un texto para salir del paso, sino para aportar novedades con vitola de investigación. Varias revistas se han visto favorecidas con sus entregas, descollando entre ellas los "Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón", de gran prestigio, pero sobre todo su Revista "Argensola", de la que ha sido durante años, desde su cuna, su mejor valedor. Si sus colaboraciones periodísticas son numerosas –como hemos señalado–, un treinta por ciento, aproximadamente, han dado esplendor a "Argensola" y un veintiséis por ciento a otras varias.

Federico Balaguer, archivo semoviente, cronista de las cosas que trascienden, periodista del ayer, investigador de raíces humanas, escudriñador de pensamientos, notario de la historia de su tierra, pilar del Instituto de Estudios Altoaragoneses y de tantos otros empeños culturales, este Federico Balaguer no se pertenece a sí mismo. Por eso, quienes nos hemos beneficiado de tantos y tantos frutos de su mente nos complacemos en plasmar, con ayuda de la tinta, nuestro testimonio de gratitud. A mí me cabe el privilegio de hacerlo en nombre de todos. Paz y salud, Federico.

Agustín UBIETO ARTETA
Director del Instituto de Estudios Altoaragoneses

BIBLIOGRAFIA DE D. FEDERICO BALAGUER

POR Bizén d'o RIO MARTINEZ

Presentar la bibliografía de D. Federico Balaguer supone encontrarse ante una obra intensa y profunda, llena de aportaciones inéditas, que, a través de los años de estudio, han modificado algunos conceptos oscuros de nuestra historia. Al mismo tiempo, puede apreciarse en ella un sentido altoaragonesista, que busca siempre la potenciación y la divulgación de los valores de la provincia.

En algunos momentos, sus artículos han sido la única voz que ha clamado como en el desierto; otros han supuesto puntos de arranque para acciones culturales, de investigación o potenciación del Altoaragón. En su sencillez, ha llegado incluso a utilizar pseudónimos, como cuando pide una acción de rescate para un monumento determinado y firma como "Invicto". Es el maestro siempre dispuesto a proporcionar el dato oportuno, a precisar el libro donde podremos encontrarlo o el archivo que habremos de consultar; su larga experiencia como lector nos aporta una amplia reseña de libros; su labor investigadora, unos trabajos, unas publicaciones a las que deberemos remitirnos todos los que deseemos trabajar siguiendo su camino.

Su sencillez le ha hecho siempre restar importancia a su trabajo, y así, podemos afirmar que la bibliografía aquí presentada no está completa, puesto que, además de faltar la relación de sus artículos o trabajos en ABC y los publicados bajo pseudónimo, falta bastante de su obra.

- *Un obispo aragonés, D. Sancho de Larrosa,* "Fac" (año 1), 1.

- *Artífices ignorados: el maestro Mateo de Agüero,* "Nueva España" (Huesca, 2–VIII–1941).

• *La capilla de San Bartolomé, panteón real,* "Nueva España" (Huesca, 1941).

• *San Pedro el Viejo: su españolismo,* "Nueva España" (Huesca, 1941).

• *Un supuesto obispo de Aragón del siglo IX,* "Nueva España" (Huesca, 1941).

• *El Archivo Histórico Provincial,* "Nueva España" (Huesca, 2-V-1942).

• *Las obras de restauración de San Pedro el Viejo,* "Nueva España" (Huesca, 7–VII–1942).

• *Nuestra Señora de Cillas,* "Nueva España" (Huesca, 6–IX–1942).

• *Rogativas de antaño,* "Nueva España" (Huesca, 3–III–1942).

• *El altar mayor de San Pedro el Viejo,* "Nueva España" (Huesca, 5-III-1943).

• *La Campana de Huesca, ¿cantar de gesta?,* "Nueva España" (Huesca, 6–II–1943).

• *Labor oscense en el CSIC,* "Nueva España" (Huesca, 29–I–1943).

• *Ramiro II antes de su advenimiento al trono,* "Nueva España" (Huesca, 17–IV–1943).

• *Restos ibéricos en Tamarite de Litera,* "Nueva España" (Huesca, 1943).

• *Una ribagorzana, condesa de Castilla,* "Nueva España" (Huesca, 5-IX-1943).

• *Datos inéditos: El autor de la efigie de San Justo,* "Nueva España" (Huesca, 22–I–1944).

- *De Laude Oscae,* "Nueva España" (Huesca, 25–X–1944).

- *El santuario de San Lorenzo de Loreto,* "Nueva España" (Huesca, 10–VIII–1944).

- *La sede episcopal oscense en la época visigótica,* "Nueva España" (Huesca, 27–V–1944).

- *Menéndez y Pelayo y la Universidad española,* "Nueva España" (Huesca, 9–IX–1944).

- *Notas de arte,* "Nueva España" (Huesca, XII–1944).

- *Datos inéditos para el estudio del arte oscense del siglo XIII,* "Nueva España" (Huesca, 7–III–1945).

- *De Arte,* "Nueva España" (Huesca, 25–I–1945).

- *El museo catedralicio,* "Nueva España" (Huesca, 16–IX–1945).

- *El centenario de la desaparición de la Universidad de Huesca,* "Nueva España" (Huesca, 16–XI–1945).

- *El santuario de San Jorge y la batalla de Alcoraz,* "Nueva España" (Huesca, 22–IV–1945).

- *Figuras de la historia: Sancho Garcés III,* "Nueva España" (Huesca, 13–I–1945).

- *Los restos humanos de la plaza de San Pedro el Viejo,* "Nueva España" (Huesca, 31–VIII–1945).

- *Una nueva hipótesis sobre las miniaturas aragonesas del siglo XI,* "Nueva España" (Huesca, 10–XI–1945).

- *El busto–relicario de San Vicente, el más antiguo de Huesca,* "Nueva España" (Huesca, 22–I–1946).

- *El museo de la catedral de Huesca,* "Aragón", 197 (Zaragoza, 1946).

• *La iglesia de San Lorenzo a través de los siglos,* "Nueva España" (Huesca, 10–VIII–1946).

• *Las capillas del claustro de San Pedro el Viejo de Huesca,* "Seminario de Arte Aragonés" (Zaragoza, 1946).

• *Los aragoneses en Levante,* "Nueva España" (Huesca, 1946).

• *Noticias históricas de Ramiro II antes de su exaltación al trono,* "EEMCA" 1 (Zaragoza, 1946).

• *Un monasterio medieval: San Pedro el Viejo de Huesca,* Vda. de L. Pérez (Huesca, 1946).

• *Dos retablos de principio del siglo XVI,* "Aragón", (Zaragoza, 1947).

• *En el homenaje a don Ricardo del Arco y Garay,* "Nueva España" (Huesca, 21–VII–1947).

• *En el VII Centenario de la Compilación de Huesca,* "Nueva España" (Huesca, 5–I–1947).

• *La Virgen y la pintura cuatrocentista,* "Hojas Marianas" (Huesca, 1947).

• *Notas documentales sobre el reinado de Ramiro II,* "EEMCA", 3 (Zaragoza, 1947), pp. 29–55.

• *Notas documentales sobre los mozárabes oscenses,* "EEMCA" (Zaragoza, 1947–48).

• *Santa María de Salas en el año 1501,* "Nueva España" (Huesca, 1-XI-1947).

• *Carteles de desafío,* "Nueva España" (Huesca, 1948).

• *Juan de la Abadía y la pintura del cuatrocientos,* "Nueva España" (Huesca, 30–III–1948).

• *Los Urriés y el convento del Carmen,* "Nueva España" (Huesca, 21-II-1948).

• *San Lorenzo y Aragón,* "El Noticiero" (10 de agosto) (Zaragoza, 1948).

• *Datos inéditos: un retablo cuatrocentista procedente de la iglesia de Santo Domingo,* "Nueva España" (Huesca, 1949).

• *El Palacio Real de Huesca,* "Nueva España" (Huesca, 29–X–1949).

• *Nuevas noticias de la aljama judaica de Huesca* (en colaboración con D. Ricardo del Arco), "Sefarad" (Madrid, 1949).

• *Nuevos datos sobre la capilla de los Cortés en la iglesia de Santo Domingo,* "Nueva España" (Huesca, 1949).

• *Penitencia pública del noble D. Juan Abarca,* "Hojas Marianas" (Huesca, 1949).

• *San Lorenzo y los pintores zaragozanos,* "El Noticiero" (Zaragoza, 10–VIII–1949).

• *Una conspiración contra Ramiro II en 1136,* "Nueva España" (Huesca, 15–X–1949).

• *Comentarios a una tesis doctoral sobre la parroquia de Santa Engracia,* "Nueva España" (Huesca, 1950).

• *De laude Oscae,* "Aragón", 216 (Zaragoza, 1950).

• *Descubrimiento de un arcosolio y un relieve románico en la catedral,* "Nueva España" (Huesca, 1950).

• *El antiguo retablo mayor de la colegiata de Tamarite y el pintor Martín de Larraz,* "Aragón", 214 (Zaragoza, 1950).

• *La ciudad de Barbastro y las negociaciones diplomáticas de Ramiro II,* "Argensola",1 (Huesca, 1950), pp. 133–158.

• *Los límites del obispado de Aragón y el concilio de Jaca de 1063,* "EEMCA", 4 (Zaragoza, 1950).

• *San Lorenzo y Gonzalo de Berceo,* "El Noticiero" (Zaragoza, 10-VIII-1950).

• *Datos inéditos sobre artífices aragoneses,* "Argensola", 6 (Huesca, 1951).

• *El autor del retablo de Santa Ana de Tardienta,* "Nueva España" (Huesca, 11–I–1951), pp. 167–178.

• *El cerro de San Jorge y el pueyo de Sancho,* "Nueva España" (Huesca, 9–III–1951).

• *En torno a la localización del campamento de Pedro I en el asedio de Huesca,* "Argensola" (Huesca, 1951), pp. 51–56.

• *La tradición laurentina aragonesa,* "El Noticiero" (Zaragoza, 10-VIII-1951).

• *Los danzantes en Barcelona,* "Nueva España" (Huesca, 25-IX-1951).

• *Los Lizana y los Azlor durante el reinado de Ramiro II de Aragón,* "Argensola" (Huesca, 1951), pp. 357–366.

• *Un episodio inédito de la historia oscense,* "Rev. de los Antiguos Alumnos de San Viator" (Huesca, 1951).

• *Una nota sobre la introducción de la letra carolina en la cancillería aragonesa,* "Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita" (Zaragoza, 1952), pp. 155–161.

• *Bolea en la época de Ramiro II de Aragón,* "Argensola", 12 (Huesca, 1952), pp. 347–356.

• *El aislamiento de Huesca,* "Nueva España" (Huesca, 8–VI–1952).

• *Huesca y Ramón y Cajal,* "Argensola" (Huesca, 1952), pp. 161-166.

• *La iglesia de Loreto y su reconstrucción,* "Nueva España" (Huesca, 30–IV–1952).

• *La procesión del día de San Lorenzo,* "Nueva España" (Huesca, 10-VIII-1952).

• *La vizcondesa del Bearn doña Talesa y la rebelión contra Ramiro II en 1136,* "EEMCA", 5 (Zaragoza, 1952), pp. 83–114.

• *Laudes oscenses,* "El Noticiero" (Zaragoza, 10–VIII–1952).

• *Lope Fortuñones de Albero durante el reinado de Ramiro II,* "Argensola", 11 (Huesca, 1952), pp. 249–252.

• *Albero Iuso y Albero Bajo,* "Argensola"(Información cultural), 15 (Huesca, 1953), pp. 275–276.

• *El antiguo camino de Luna y las comunicaciones con Navarra,* "Argensola", 16 (Huesca, 1953), pp. 347–352.

• *El día de San Jorge,* "Nueva España" (Huesca, 23–IV–1953).

• *Ha muerto Pedro Aguado Bleye,* "Argensola" (Información cultural), 16 (Huesca, 1953), pp. 384–385.

• *La desaparecida iglesia del Espíritu Santo,* "Argensola", 14 (Huesca, 1953), pp. 159–166.

• *La muerte del rey Sancho Ramírez y la poesía épica,* "Argensola" , 15 (Huesca, 1953), pp. 197–216.

• *Localización de un cementerio musulmán,* "Argensola" (Información cultural), 13 (Huesca, 1953), p. 88.

• *Unión de la diócesis de Zaragoza al obispado oscense,* "El Noticiero" (9–VIII–1953).

• *El cementerio de San Pedro el Viejo y los restos humanos de la calle de Cuatro Reyes,* "Argensola" (Información cultural), 19 (Huesca, 1954), pp. 282–283.

• *El comentario del convento de San Francisco,* "Nueva España" (Huesca, 1954).

• *Fantova, clave de Ribagorza,* "El Cruzado Aragonés" (Barbastro, 27-II-1954).

• *La desconocida tabla de Santa Lucía del Santuario de Cillas,* "Rev. de los Antiguos Alumnos de San Viator" (Huesca, 1954).

• *Los danzantes de Huesca,* "El Noticiero" (Zaragoza, 8–VIII–1954).

• *Los riegos en la Plana de Huesca,* "Argensola", 17 (Huesca, 1954), pp. 49–56.

• *Retorno de Valentín Carderera,* "Nueva España" (Huesca, 1954).

• *Datos inéditos sobre artífices aragoneses (2ª serie),* "Argensola", 22 (Huesca, 1955), pp. 141–149.

• *El edificio de la Casa de la Cultura a través de los tiempos,* "Nueva España" (Huesca, 10–VIII–1955).

• *El Maestro ha muerto,* "Nueva España" (Huesca, 8–VI–1955).

• *Las termas de Huesca,* "Argensola", 23 (Huesca, 1955), pp. 263-271.

• *Limpieza de retablos en San Lorenzo. Notas sobre el de San Bernardo,* "Argensola" (Información cultural), 23 (Huesca, 1955), pp. 289–290.

• *Los hallazgos de "El Fosalé" (Huesca)* (en colaboración con Virgilio Valenzuela Foved), "Argensola", 24 (Huesca, 1955), pp. 349–353.

• *San Lorenzo y los poetas aragoneses,* "El Noticiero" (Zaragoza, 9-VIII-1955).

• *Sobre el itinerario de la procesión del Santo Entierro,* "Nueva España" (Huesca, 9–IV–1955).

• *Un santo poco conocido: San Galindo,* "Milicias de Cristo" (2ª época), 67 (Huesca, 1955).

• *Breve nota bibliográfica sobre Ricardo del Arco,* "Argensola", 25 (Huesca, 1956), pp. 5–55.

• *El expolio del Palacio Episcopal de Huesca,* "Milicias de Cristo" (2ª época), (Huesca, 1956), p. 8.

• *El obispo Esteban y la Cruzada aragonesa,* "Milicias de Cristo" (2ª época), 79 (Huesca, 1956).

• *El Santuario de San Lorenzo de Loreto,* "Milicias de Cristo" (2ª época), (Huesca, 1956).

• *La capilla de Santa Ana de la catedral de Huesca,* "Milicias de Cristo" (2ª época) (Huesca, 1956).

• *La Chronica Adefonsi imperatoris y la elevación de Ramiro II al trono aragonés,* "EEMCA", 6 (Zaragoza, 1956), pp. 7–40.

• *San Lorenzo y la liberalidad,* "El Noticiero" (Zaragoza, 10-VIII-1956).

• *¿Cuál es la primitiva imagen de la Virgen de Cillas?,* "Milicias de Cristo" (2ª época) (Huesca, 1956).

• *El autor del Cristo del Coro o del Perdón,* "Milicias de Cristo", (Huesca, 1957).

• *Hallazgo de un ánfora romana,*"Argensola" (Información cultural), 31 (Huesca, 1957), pp. 258–259.

• *La iglesia de San Lorenzo de Loret y su misterio,* "El Noticiero" (Zaragoza, 11–VIII–1957).

• *La Virgen en la pintura oscense del cuatrocientos,*"Milicias de Cristo" (2ª época) (Huesca, 1957).

• *Las ferias altoaragonesas,* en *Guía comercial de la Cámara de Comercio,* Huesca, 1957.

• *Nuevos datos sobre San Galindo,* "Milicias de Cristo" (2ª época), 83 (Huesca, 1957).

• *Santa María de Cillas en la Edad Media* (en colaboración con Antonio Durán Gudiol), "Argensola", 29 (Huesca, 1957), pp. 31–55.

• *Santa María de Salas y las Cantigas,* "Milicias de Cristo" (2ª época), 91 (Huesca, 1957).

• *Santa María de Salas. Problemas históricos,* "Argensola", 31 (Huesca, 1957), pp. 203–233.

• *Alusiones de los trovadores al pseudo Alfonso el Batallador,* "Argensola", 33 (Huesca, 1958), pp. 39–49.

• *Consideraciones sobre el pantano del Flumen,* "Argensola" (Comentarios), 34 (Huesca, 1958), pp. 135–138.

• *Hallazgo de cerámica romana en Presiñena,* "Argensola" (Información cultural), 36 (Huesca, 1958), p. 341.

• *Hallazgos varios,* "Argensola" (Información cultural), 35 (Huesca, 1958), pp. 252–253.

• *La Cantiga CLXXI del Rey Sabio,* "Milicias de Cristo" (2ª época) (Huesca, 1958).

• *La construcción de la iglesia de Loret,* "Milicias de Cristo" (2ª época) (Huesca, 1958).

• *La última enfermedad de D. Vincencio Juan de Lastanosa,* "Milicias de Cristo" (2ª época) (Huesca, 1958).

• *Nuevos datos sobre las capillas del claustro de San Pedro el Viejo,* "Argensola", 36 (Huesca, 1958), pp. 317–329.

• *Tablas del Museo de Huesca a la Exposición de Lourdes,* "Argensola" (Información cultural), 33 (Huesca, 1958), pp. 73–75.

• *Un inventario de San Pedro el Viejo del siglo XVI,* "Argensola", 34 (Huesca, 1958), pp. 139–149.

• *Episodios inéditos de la historia oscense,* "Milicias de Cristo" (2ª época) (Huesca, 1959).

• *Huesca y Malón de Chaide,* "Milicias de Cristo" (2ª época) (Huesca, 1959).

• *La más antigua imagen aragonesa de San Lorenzo,* "El Noticiero" (Zaragoza, 9–VIII–1959).

• *Los documentos de Fanlo,* "Argensola" (Información cultural), 37 (Huesca, 1959), p. 86.

• *Notas sobre relaciones comerciales y economía de Huesca (siglos XIV y XV)* (en colaboración con Antonio Durán Gudiol), Congreso de Historia de la Corona de Aragón (Cerdeña), Madrid, 1959.

• *Pueblos de la diócesis: Monflorite,* "Milicias de Cristo" (2ª época), 115 (Huesca, 1959).

• *Pueblos de la diócesis: Tierz,* "Milicias de Cristo" (2ª época), 105 (Huesca, 1959).

• *Doña Amuña: un amor juvenil de Ramiro I de Aragón,* "Argensola", 43 (Huesca, 1960), pp. 239–245.

• *Dos documentos ramirenses del fondo de San Juan de la Peña,* "Argensola", 44 (Huesca, 1960), pp. 325–331.

• *El pequeño retablo de la Anunciación, de la iglesia de San Pedro el Viejo,* "Milicias de Cristo" (2.ª época), 123 (Huesca, 1960).

• *Noticias históricas en protocolos notariales,* "Milicias de Cristo" (2.ª época) (Huesca, 1960).

• *Noticias inéditas sobre la capilla del Santa Cristo de los Milagros,* "Milicias de Cristo" (2.ª época), 121 (Huesca, 1960).

• *San Lorenzo y la escultura románica,* "Milicias de Cristo" (2ª época), 117 (Huesca, 1960).

• *Algunos datos sobre Huesca durante el reinado de los Reyes Católicos,* "Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita" (Zaragoza, 1961).

• *El Palacio Real de Huesca,* "Milicias de Cristo" (2.ª época), 129 (Huesca, 1961).

• *El santuario y la cofradía oscense de San Jorge,* "Argensola", 47 y 48 (Huesca, 1961), pp. 223–249.

• *La parroquia de San Lorenzo quiere un retablo con esculturas,* "Milicias de Cristo" (2.ª época), 135 (Huesca, 1961).

• *El pintor oscense Juan de la Abadía, el padre,* "Milicias de Cristo" (2.ª época), 141 (Huesca, 1962).

• *Localización de antiguas iglesias altoaragonesas* (en colaboración con Virgilio Valenzuela Foved), "Argensola", 51–52 (Huesca, 1962), pp. 219-233.

• *Localización de San Julián de Andria* (en colaboración con José Cardús), "Argensola", 49–50 (Huesca, 1962), pp. 123–127.

• *Los milagros de Santa María de Cillas,* "Milicias de Cristo" (2.ª época), (Huesca, 1962).

• *Ramiro II y la diócesis de Roda,* "EEMCA", 7 (Zaragoza, 1962), pp. 39–72.

• *Una obra inédita de Juan de la Abadía, el joven,* "Argensola" (Información cultural), 53–54 (Huesca, 1963), pp. 99–100.

• *Una nota sobre la escuela medieval de San Pedro el Viejo,* "Argensola" (Huesca, 1964), pp. 93–98.

• *El padre Ramón de Huesca, Figuras Aragonesas* (vol. III), Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1966.

• *El primer periódico oscense,* "Argensola" (Información cultural), 61-64 (Huesca, 1966–67), pp. 130–132.

• *El topónimo Cáscaro en Huesca,* "Argensola" (Información cultural), 61–64 (Huesca, 1966–67), p. 136.

• *La muerte de Carlos II y el concejo oscense,* "Argensola" (Huesca, 1966), pp. 91–101.

• *Serrablo: Un topónimo en expansión,* "Argensola", 65 (Huesca, 1968), pp. 113–129.

• *La iglesia y el retablo de San Andrés,* "Argensola" (Información cultural), 65–70 (Huesca, 1968–70), pp. 191–193.

• *Localización de la iglesia de Antifruenzo y los castillos de Peña D'ueso y Traba,* "Argensola" (Huesca, 1968), pp. 137–142.

• *Los primeros años del "Boletín Oficial" de la provincia,* "Argensola" (Información cultural), 65–70 (Huesca, 1968–70), pp. 190–191.

• *Topónimos oscenses: Tierços y tozal d'as Forcas,* "Argensola" (Información cultural), 65–70 (Huesca, 1968–70), pp. 184–185.

• *Médicos y medicinas en la Huesca de 1651,* "Argensola" (Huesca, 1971), pp. 111–136.

• *Gaspar Lax en la Universidad de Huesca,* "Argensola" (Huesca, 1975), pp. 125–134.

• *La Baja Edad Media,* en *Alto Aragón. Su historia, cultura y arte,* Energía e Industrias Aragonesas, S.A., I, Sabiñánigo, 1976.

• *La conquista de Santa Eulalia en 1092*, en *Homenaje a D. José M.ª Lacarra*, Zaragoza, 1976, pp. 157–164.

• *Un momento de esplendor en Benabarre*, en *Programa de festejos de Benabarre*, Benabarre, 1976.

• *En el umbral de una nueva época*, en *Alto Aragón. Su historia, cultura y arte*, Energía e Industrias Aragonesas, S.A., II, Sabiñánigo, 1977.

• *El reloj de Montearagón*, "Argensola" (Información cultural), 86 (Huesca, 1978), p. 443.

• *Juan Miguel Orliens y el concejo de Huesca*, "Argensola" (Información cultural), 86 (Huesca, 1978), pp. 438–440.

• *La contratación de profesores en la universidad oscense en el siglo XV*, "Argensola" (Huesca, 1978), pp. 405–411.

• *Una familia de pintores barbastrenses: los Lo Turmo Flandina*, "Argensola" (Huesca, 1978), pp. 229–239.

• *Una nota sobre el topónimo Etxaberri en el Altoaragón*, "Argensola" (Información cultural), 86 (Huesca, 1978), p. 442.

• *¿Hallazgos de monedas bizantinas?*, "Argensola" (Información cultural), 86 (Huesca, 1978), p. 440.

• *El pintor Bernat de Ortoneda y sus relaciones con la aljama judaica de Huesca*, "Argensola" (Información cultural), 87 (Huesca, 1979), p. 309.

• *Los Gómez y el proceso contra Violant de Santángel (1487–89)*, "Argensola" (Huesca, 1979), pp. 211–229.

• *Ramón y Cajal y el barrio de San Pedro*, en *Programa de festejos del barrio de San Pedro*, Huesca, 1979.

• *Los retablos de San Pedro el Viejo: El de San Cristóbal*, en *Programa de fiestas del barrio de San Pedro*, Huesca, 1980.

• *Notas biográficas de Félix Lafuente,* en *IV Bienal de Pintura Ciudad de Huesca,* Huesca, 1980.

• *Notas sobre pozos de nieve en el Alto Aragón,* "Argensola" (Huesca, 1980), pp. 73–83.

• *El Archivo de la Diputación Provincial de Huesca,* en *Estado actual de los archivos con fondos aragoneses,* Ministerio de Cultura, Madrid, 1981, pp. 91–93.

• *El problema de los tímpanos de San Pedro,* en *Programa de festejos del barrio de San Pedro,* Huesca, 1981.

• *Precisiones sobre algunos barrios medievales oscenses,* "Argensola", 91 (Huesca, 1981), pp. 111–114.

• *Problemas sobre la iglesia de San Urbez de Serrablo,* en *Miscelánea de Estudios en Honor a Antonio Durán,* Sabiñánigo, 1981, pp. 19–23.

• *Notas biográficas de Vincencio Juan de Lastanosa,* en *III Centenario de Lastanosa,* Huesca, 1981.

• *Problemática de los archivos municipales de la provincia de Huesca,* en *Estado actual de los archivos con fondos aragoneses,* Ministerio de Cultura, Madrid, pp. 77–81.

• *Noticias históricas sobre Tierz,* en *Programa de festejos de Tierz.*

• *Un bautizo famoso,* en *Programa de festejos del barrio de San Pedro,* Huesca, 1982.

• *Una nota sobre Ramón Acín,* en *Catálogo de la Exposición de Ramón Acín (1888–1936),* Huesca, noviembre de 1982.

• *El Campo del toro en el siglo XVII,* "Taurosca" (Huesca, 1984), p. 4.

• *El cartel de la corrida de Cúchares en 1860,* "Taurosca" (Huesca, 1984), p. 6.

• *La primera plaza de toros de Huesca,* "Taurosca", 0 (Huesca, 1984), p. 4.

• *El retablo gótico de San Andrés de Banastás,* en *Programa de festejos de Banastás.*

• *La casa del concejo oscense y los maestros vascos,* en *Actas del IV Coloquio de Arte Aragonés (Benasque),* Zaragoza, 1985.

• *Restauración de San Pedro y capilla de Nuestra Señora,* en *Programa de festejos de Banastás.*

• *La plaza de Santa Clara,* en *Programa de festejos del barrio de Monserrat,* Huesca, 1986.

• *Relaciones de las aljamas altoaragonesas con Navarra,* en *Homenaje a D. José M.ª Lacarra,* Pamplona, 1986.

EL VIAJE COMO FUENTE DE ESTUDIO DE LA ARQUITECTURA POPULAR. METODOLOGIA APLICABLE

POR Carmen RABANOS FACI
Universidad de Zaragoza. Departamento de Arte.

Para el estudio de la arquitectura popular (o arquitectura sin arquitectos) hay que partir del análisis directo de la realidad, del contacto con el medio rural y del recorrido del mismo, de modo que podamos aprehender no sólo sus tipologías arquitectónicas, sino los modos de vida que las han generado y sin cuya comprensión es imposible calibrarlas.

El viaje se convierte así en una fuente de conocimiento imprescindible, sin olvidar que también debe contarse con el apoyo de textos que aborden los distintos aspectos interdisciplinares que conforman la materia a estudiar (Geografía, Historia, Sociología, Antropología, Etnología, Lingüística, Urbanística e Historia de la Arquitectura), de acuerdo con la metodología de carácter integral y una visión marxista de la realidad social que conforma el medio rural.

La recogida de datos *in situ* puede abordarse con un cuestionario metódicamente elaborado, y debe acompañarse del acopio de material gráfico, el cual resulta imprescindible (desde el fotográfico, al etnográfico y planimétrico).

Así pues, metodológicamente, lo más adecuado es contar con un equipo interdisciplinar cuyos componentes cubran cada una de estas parcelas, ya que las artes populares, y el Arte en general, constituyen materias cuyo estudio posee un carácter marcadamente interdisciplinar y comprende áreas tan diversas que difícilmente pueden ser abarcadas por un mismo estudioso. Esto se contradice con el grado de especialización que se exige a los investigadores y con la viciada estructura de nuestras Universidades, en que se divide aún más la ciencia en compartimentos estancos, de modo que la formación de los especialistas resulta cada vez más unidimensional y limitativa desde el punto de vista humano. Por otra parte, es innegable que, hoy, es tal el acervo de publicaciones sobre una misma materia que a duras penas puede llegarse a su total conocimiento.

A priori, la solución al problema puede ser la de formar equipos interdisciplinares de especialistas en diferentes áreas, que puedan abordar con facilidad y profundidad las distintas facetas del tema a estudiar y se comuniquen entre sí sus experiencias, de modo que se produzca un enriquecimiento cultural mutuo, aunque para ello haya de salvar las dificultades derivadas del individualismo, personalismo y protagonismo de los investigadores.

En el caso de la arquitectura popular, las áreas que abarca varían desde los aspectos puramente estructurales o arquitectónicos a los urbanísticos, por la relación de los edificios con el marco, y de éste, a su vez, con el entorno geográfico. Además, aquélla es también fruto de una serie de vicisitudes históricas y de un contexto socioeconómico. Las costumbres o hábitos culturales de los moradores conforman asimismo el aspecto externo de las edificaciones y su estructura interior, mientras que a creencias arraigadas se debe buena parte de sus elementos decorativos.

De este modo, para el estudio de la arquitectura popular habría que contar con un equipo en el que colaboraran historiadores, historiadores del Arte, geógrafos, urbanistas, arquitectos, economistas, sociólogos, antropólogos, etnólogos, etnógrafos y, por último, lingüistas, que recogieran los localismos relacionados con el tema.

Formar y cohesionar equipos de esta envergadura supone una tarea ardua, pero no imposible; y cuanto más nos aproximemos a este esquema, la calidad, profundidad y riqueza de los trabajos será mayor. Hasta ahora, éstos, salvo excepciones, se han venido planteando a nivel individualista (a la usanza tradicional de los reductos de la cultura oficial), a veces por imposibilidad de romper esos esquemas preestablecidos; pero poco a poco el panorama va cambiando en beneficio del trabajo en equipo, que, por más coherente, posiblemente se acabe imponiendo.

Después de los trabajos efectuados con un planteamiento de tipo general, como los de Luis FEDUCHI o Carlos FLORES, que abarcan todo el país, han comenzado a aparecer otros más localizados en nacionalidades o comunidades autónomas. Estos últimos comienzan a estructurarse no sólo por grandes áreas geográficas naturales, que constituyen obviamente las primeras a tener en cuenta, sino también por comarcas del mismo género; asimismo se están realizando estudios específicamente comarcales (como

los llevados a cabo por el Seminario de Arqueología de Teruel), que en algún caso ya han visto la luz (la publicación sobre *Les comarques gironines),* e incluso monografías sobre localidades concretas (el caso de nuestro libro sobre Mora de Rubielos, Teruel).

La unidad comarcal es, de todos modos, la más clara y la más fácilmente definible y diferenciable, por la reiteración de constantes que en ella se dan, aunque dentro de esta unidad pueda haber núcleos de población atípicos, o dentro de un mismo núcleo puedan darse incluso construcciones peculiares (estos casos especiales pueden enumerarse para luego llegar a constituir el fruto de nuevas investigaciones).

Cada comarca posee unas peculiaridades propias, derivadas de motivaciones históricas, geográficas, económicas y sociales, que influyen en sus tipologías arquitectónicas y en el planeamiento urbanístico de sus núcleos de población. Conviene, por tanto, partir previamente de una introducción de tipo geográfico, histórico y socioeconómico que proporcione el contexto adecuado al trabajo, y no olvidar tampoco el espacio urbano en que se ubica buena parte de las construcciones, aunque haya otras situadas fuera de ese marco.

El tipo de plano de los núcleos de cada comarca suele estar mediatizado por las circunstancias históricas (a simple vista se aprecia si un núcleo ha atravesado épocas de islamización durante la Reconquista sólo con observar su trazado viario). Desde el punto de vista formal, lo que más suele variar de una comarca a otra es el tipo usual de pavimentación, aunque se trate de uno de los primeros elementos que se alteran cuando penetran los modos constructivos urbanos. En éste y otros sentidos conviene saber en qué cantidad se han introducido éstos y a partir de qué fecha.

En cada uno de los pueblos deben estudiarse la orientación que prefieren sus construcciones (la más frecuente es la orientación sur) y la forma como se imbrican éstas en el marco urbanístico, además de observar y recoger las tipologías de pasadizos, casas–puente y espacios de comunicación.

Ubicados previamente en un contexto geográfico más amplio (Pirineo, Somontano, Depresión del Ebro y Serranías turolenses, en el caso de Aragón) y centrados ya después en cada una de las comarcas, habría

previamente que recopilar las diferentes tipologías de edificios, entre los que el más significativo y el que más destaca numéricamente es la vivienda, bien habitual (la casa de pueblo o la casa de campo; en el caso de Aragón, la pardina en Huesca y la masada en Teruel), o temporal (la borda pirenaica o del Somontano). Pero también hay que atender a otro tipo de construcciones, como los albergues para el ganado, refugios, casetas, corrales, graneros, granjas, pajares, eras, cuadras, parideras, aventadores, presas para riegos, muros de delimitación y protección, neveras, pozos y molinos de agua o de aceite, o edificios utilizados por diferentes artesanos locales (carpinterías, talleres de tejidos, herrerías, molinos harineros o aceiteros, lagares, bodegas, prensas, tejerías y alfarerías, hornos de pan o cal y herrerías); por último, construcciones de tipo religioso (ermitas y humilladeros).

De todos estos edificios, sería preciso recoger en primer lugar los tipos de planta más usuales y diferenciarlos con nitidez de los existentes en otras comarcas, dejando constancia de estas diferencias en la planimetría.

A veces, los prototipos constructivos varían también en cuanto a sus proporciones y secciones, mientras que en el caso de la vivienda cambia el número habitual de plantas existentes según las comarcas, e igualmente sucede en cuanto al concepto espacial de cada dependencia, según ésta posea mayor o menor importancia en el desarrollo de la vida y en la actividad socioeconómica de la zona (por ejemplo, el espacio destinado a la escalera en la casa monegrina es más o menos amplio en función de la cantidad de grano a almacenar en el granero situado en el último piso, es decir, depende del grado de riqueza de sus moradores en este terreno).

Desde el punto de vista de la Historia del Arte, no hay que olvidar que en los modos constructivos populares arraigan determinados estilos según las zonas, debido a motivaciones de tipo histórico, pero no podemos dejarnos tampoco engañar por pervivencias retardatarias, tan constantes en Arte popular.

En cuanto a los aspectos ya puramente constructivos, es preciso observar todos y cada uno de los materiales y aparejos, las formas en que se utilizan y cómo se disponen, para lo cual conviene consultar a algún albañil de la localidad que haya intervenido en remodelaciones de edificios de distintas épocas y que fundamentalmente se sienta atraído por el tema y lo conozca en profundidad; hay que comenzar desde los cimientos, para

cuyo estudio hace falta una referencia testimonial, siguiendo por los forjados, más apreciables a simple vista, y los muros, tanto exteriores como en lo referente a tabiquería interior.

Respecto a los materiales, conviene inquirir sobre el origen de los mismos, su lugar de procedencia y además, en caso de que haya habido oscilaciones o cambios en la frecuencia de su empleo, averiguar en qué momento se han alterado los hábitos constructivos y a qué causa se ha debido esto; es necesario también contextualizar el empleo de aquéllos en relación con la naturaleza del suelo y del clima. También conviene averiguar el tipo de utillaje manejado en la construcción, sus denominaciones y formas de uso.

La forma de las fachadas varía notablemente en cada una de las grandes áreas geográficas, pero también en cada comarca. Deben, pues, analizarse esas variantes y recogerlas en dibujos tipológicos, y obrar igualmente en lo referente a los volúmenes externos de las construcciones, tanto en cuanto a la forma intrínseca de éstos como en cuanto a los modos como se imbrican; en este aspecto juega un importante papel el sistema de unión de la fachada en relación con el tejado y el grado de inclinación de las vertientes de éste, en lo cual influyen las condiciones climatológicas. Se hace, pues, necesario relacionar el grado de inclinación de las mismas con el índice de pluviometría o de innivación de la comarca a estudiar.

Por lo que se refiere al sistema constructivo de las techumbres, deben analizarse la estructura de su armazón y los materiales de cubrición, variables también según las áreas y, aunque no siempre, en función de la facilidad para conseguirlos en lugares próximos; conviene igualmente establecer su origen y el procedimiento de extracción o producción habitual.

Las techumbres, a menudo, vuelan sobre la línea de fachada por medio de aleros; de éstos hay que recoger sus diferentes tipologías y establecer su relación con las condiciones climatológicas.

En cuanto a los vanos, es preciso observar su ritmo de distribución en la fachada, sus formatos más usuales, su estructura y su apariencia formal, así como los elementos decorativos; se deben separar los prototipos de puertas de los de ventanas, balcones y solanas, y estudiar los materiales y la disposición que adoptan éstos en jambas, dinteles, alféizares y, en

cuanto a los balcones, en soleras y antepechos, además de la forma de los armazones u hojas de puertas y ventanas y el sistema de iluminación y ventilación que proporcionan éstos; por último, en el caso de existir rejas, se deberían recoger todos los prototipos existentes.

Los sistemas de cerramiento varían según las necesidades de seguridad y protección y ello incide no sólo en el grosor del armazón de los vanos, sino también en la inclusión de clavos que lo refuercen; conviene recoger todos los prototipos de aquéllos y de éstos, así como la forma de las llaves, bocallaves, cerrojos, llamadores, pestillos y trancas, para lo que, de nuevo, resulta de gran ayuda el dibujo tipológico.

Quedan por analizar los aspectos antropológicos y etnológicos, como son los ritos empleados al comenzar la construcción de un edificio; en este aspecto cabe inquirir si en la cimentación de éstos o en sus muros se introduce algún objeto (cartas, monedas en curso, diarios, etc.) y reseñar cuáles son y, asimismo, preguntar si, al finalizar la etapa constructiva, se coloca algún tipo de signo en la construcción o se celebra algún banquete o se hace bendecir ésta por el cura párroco.

Debemos observar cómo se protegen los edificios de las tempestades, del fuego, de las fieras, insectos o roedores y qué medidas profilácticas se han empleado tradicionalmente contra los malos espíritus o las brujas.

Asimismo, es preciso reseñar los tipos de inscripciones, símbolos solares o imágenes de santos, que pueden cumplir una doble misión: apotropaica y decorativa.

Muy importante es tener en cuenta los usos tradicionales de las distintas construcciones y su empleo actual, ya que éstos inciden en su estado de conservación y posibilidades de pervivencia. La rehabilitación de estas construcciones es tarea a realizar de inmediato, con la mayor cantidad de imaginación posible, tanto por entidades oficiales como por la iniciativa privada. El método aceptado como más eficaz es el llamado de "rehabilitación integrada", que proporciona a los núcleos rurales varias alternativas simultáneas para su recuperación.

Por último, si el tema abordado abarca una nacionalidad completa, las conclusiones generales pueden ilustrarse con los dibujos tipológicos or-

denados según las grandes áreas geográficas de que se componga aquélla; estos dibujos, que completan gráficamente la exposición, pueden agruparse del siguiente modo:

- Aspectos complementarios de la edificación.
- Tipos de edificios. Volúmenes externos.
- Materiales de construcción, aparejos, tabiquería exterior e interior.
- Techos, armazones, techumbre y su relación con la fachada.
- Seguridad de la vivienda: llaves, bocallaves, picaportes, pestillos, clavos y llamadores.
- Vanos: puertas, ventanas, balcones y solanas.
- Aleros y gárgolas.
- Detalles de carpintería: puertas, ventanas.

Respecto al resto del material gráfico, el fotográfico y la planimetría, pueden glosar directamente la comarcalización y el estudio de los edificios elegidos como ejemplo. Dicho material conviene sea aportado también por especialistas miembros del equipo.

En términos generales, puede decirse que este tipo de metodología sería útil para todo tipo de estudio de Arquitectura popular, aunque para la realización de trabajos monográficos sobre cada tipología habría que recurrir a un tipo de cuestionario más especializado.

Cualquiera de estos estudios debe complementarse con un vocabulario de términos arquitectónicos en el que se recojan los localismos usuales y su lugar de origen, además de un diccionario toponímico y de una bibliografía.

BIBLIOGRAFIA

ALVAR, Julio, *Etnología (método y práctica),* Guara editorial, Zaragoza, 1981.

PEREZ ESCOLANO, Víctor, *Reflexiones sobre el proyecto histórico.* Comunicación presentada a la sección "Metodologías e Historia del Arte, Cuarto Congreso Nacional de Historia del Arte, Zaragoza, 4–8 de diciembre, 1982. En prensa.

RABANOS FACI, Carmen, *Metodología y modelo de cuestionario utilizados para el estudio de la comarca de Mora de Rubielos,* "III Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón", Tarazona, octubre, 1980; Zaragoza, 1981, pp. 597–611. Aquí, se citan: ALVAR, Julio, *Vocabulario de términos* (cedido por el autor); ALVARO ZAMORA, Isabel, *La arquitectura popular aragonesa. Estado de la cuestión,* "Estado actual de los estudios sobre Aragón", Teruel, diciembre, 1978. BELTRAN MARTINEZ, Antonio, *Introducción al folklore aragonés,* Guara Editorial, 1979; MARTINEZ, Montserrat, *Cuestionario,* facilitado por la autora.

LA DOCUMENTACION RELATIVA A CONSTRUCCIONES DE IGLESIAS EN ARAGON DURANTE LOS SIGLOS IX Y X

POR Antonio UBIETO ARTETA
Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia Medieval.

El auge que está tomando la investigación arqueológica sobre los pri - meros siglos de nuestra Historia hace conveniente repasar los textos docu - mentales usados generalmente por quienes trabajan sobre el tema.

Es posible que alguna teoría deba variarse a la vista de las notas que siguen. Las he limitado a los siglos IX y X, aunque en principio había pre - parado los siglos siguientes. Pero su inclusión, aunque sólo fuese el XI, hacía que la extensión rebasase los límites de un trabajo de "Homenaje".

806–814. El conde Bigón vendió al presbítero Crisógono una cella dedicada a Santa María y San Pedro, situada en el yermo. Más tarde, se autorizó al abad Crisógono –el anterior presbítero– a que buscase las posesiones que habían sido del monasterio de Alaón en años anteriores[1].

808–821. Noticia de las posesiones que tenía el monasterio de San Pedro de Siresa[2]. El conde Galindo señala entre 840 y 867 que tal monas - terio "a nobis noscitur esse fundata"[3].

828. Una noticia histórica señala la fundación del monasterio de San Martín de Ciellas[4].

1 Publ. CORRAL LAFUENTE, José Luis, *Cartulario de Alaón (Huesca)*, "Textos Medievales", 65 (Zaragoza, 1984), nº. 1, p. 9.

2 Publ. UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario de Siresa*, "Textos Medievales", 2 (Zaragoza, 1986), nº 1.

3 Publ. UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario de Siresa*, nº 4, p. 22.

4 Publ. UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario de San Juan de la Peña*, "Textos Medievales", 6 (Valencia, 1962), nº 2, pp. 19–21.

Hacia 850. El rey García Iñiguez, el obispo Guilesindo de Pamplona y el abad Fortún de Leire fundan el monasterio de Santa María de Fuenfría[5].

Hacia 850. Se cita por vez primera el monasterio de San Martín de Cercito[6].

892. Se cita por vez primera el monasterio de San Julián y Santa Basilisa de Lavasal[7].

989. Se cita por vez primera el monasterio de San Juan (de Tier - mas)[8].

909 noviembre. Gisafredo vendió al presbítero Teodila una tierra situada cerca de San Martín de Sas[9].

957 noviembre 27. El obispo Odesindo consagró la iglesia de San Vicente de Roda para que fuese sede episcopal, con la autorización del arzobispo Aimerico de Narbona, iglesia que había sido construida por los condes Raimundo y Eresindis, que la dotaron[10].

959 noviembre 13. El obispo Odesindo, con el consentimiento del arzobispo Aimerico de Narbona, consagró en Campo la iglesia de Santa María, "in valle Axenis, super rivum Esera", que había sido destruida por los sarracenos y reedificada por los presbíteros Aznar, Viader y Lango - bardo, siendo dotada por varias personas[11].

Hacia 960, el día 1 de enero, el obispo Odesindo consagró la iglesia de Santa Cecilia de Fantova, a petición de los condes Ramón y Garsenda.

---

5 Publ. UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario de San Juan de la Peña, nº 4, pp. 25-26.*

6 Publ. UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario de San Juan de la Peña,* nº 5, pp. 26-28.

7 Publ. UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario de San Juan de la Peña,* nº 7, pp. 31-35.

8 Publ. UBIETO ARTETA, Antonio, *Cartulario de San Juan de la Peña,* nº 25, pp. 76-77.

9 Publ. CORRAL LAFUENTE, José Luis, *Cartulario de Alaón (Huesca),* nº 85, p. 90.

10 Publ. SERRANO SANZ, Manuel, *Noticias y documentos históricos del condado de Ribagorza hasta la muerte de Sancho Garcés III,* Madrid, 1912, pp. 467-468; publ. YELA UTRILLA, Juan, *El Cartulario de Roda,* Lérida, 1932, pp. 81-82, con fecha 1 de diciembre de 956.

11 Publ. ABADAL, Ramón de, *Catalunya carolingia, 3* (Barcelona, 1955), nº 178, pp. 377-378.

Había sido construida por el conde y los habitantes de Fantova. La fecha restituida dice:

> "(Incarnationis Dominice annorum XVI post millessimun), sub die kalendis ianuarii, (luna XXX), regnantem Leotarium regem"[12].

Este documento resulta un tanto sospechoso, precisamente porque el año 1016 evidentemente no corresponde al gobierno del obispo Odesindo; y, además, por la mención de los días de la luna (30 días). La coincidencia del rey Lotario y el obispo Odesindo obliga a situarlo hacia la fecha indicada de 960. Pero no hay forma de encontrar una fecha válida para los días de la luna. La luna tuvo treinta días el 1 de enero de 952; y 29 días, el 1 de enero de 971[13], fechas que no son aceptables. Todo hace sospechar que este documento ha sido falsificado tardíamente y su utilidad dentro del campo de la historia de la arquitectura es poco fiable.

972 septiembre 19. El obispo Odesindo consagró la iglesia de San Esteban de Mall, que había sido construida por el conde Unifredo y su esposa Sancha, dotándola[14].

972 noviembre 5. Un documento incompleto señala que ese día se celebró la "dedicación de la iglesia de la Virgen María en el territorio que se llama Pedrui" (término de San Esteban de Mall), que estaría siempre bajo el mandato del monasterio de Alaón. Se conserva una lista de bienes inmue - bles entregados por varios particulares[15].

> "Facia carta dotis et donacionis nonas novembrii, anno XVIII regnante Leuctario rege,... luna III".

La datación se ha hecho partiendo de la fecha de proclamación del rey franco Lotario. Pero ese día la luna tuvo 25 días. No hay manera de con -

---

12 Publ. ABADAL, Ramón de, *Catalunya carolingia, 3*, nº 179, pp. 378–379, que considera que lo incluido entre paréntesis es una interpolación.

13 Para todo lo referente a los días de la luna, consultar UBIETO ARTUR, Antonio P., *Tablas teóricas de equivalencia diaria entre los calendarios islámico y cristiano*, Zaragoza, 1984.

14 Publ. ABADAL, Ramón de, *"Catalunya carolingia, 3*, nº 217, pp. 399–400.

15 Publ. CORRAL, *Cartulario de Alaón*, nº 148, pp. 144–145.

formar los días de la luna con los años de reinado y el 5 de noviembre. El documento, por ello, resulta sospechoso de adulteración.

956–970. El obispo Odesindo y el presbítero Blanderico consagraron la iglesia de Santa María de Iscles, dotándola. En marzo de 979, el conde Unifredo y su esposa Sancha la entregaron al monasterio de Alaón[16].

977 mayo 30. El obispo Aimerico de Ribagorza consagró la iglesia de Santa María y San Pedro de Alaón, a petición del conde Unifredo y su esposa Sancha.

La fecha restituida dice:

> "Dominice Incarnationis anno DCCCC, (L)XX. VII, indiccione VII, in die IIII kalendas iunias, luna XIIII, anno regnante Leutario rege, secundum post transitum Leudevici patris eius"[17].

Se ha datado el 30 de mayo de 977. Pero esta fecha plantea varios problemas. En primer lugar, el día hay que datarlo el 29 de mayo (IIII kalendas iunias). Luis de Ultramar murió el 10 de septiembre de 954; y su hijo Lotario fue coronado el 12 de noviembre de 954. El segundo año después de la muerte de Luis de Ultramar no se puede traer más aquí del año 956, que se halla en contradicción con la fecha aceptada. Y no se puede adelantar antes de 977, ya que el obispo Aimerico actuaba por estas fechas. La restitución del año tampoco es fiable, pues se dataría el año 977, cuya indición tuvo el número 5, no siete, como dice el documento.

Los días de la luna tampoco confirman el año indicado: el 29 de mayo de 977 la luna tuvo 7 días, no 14, como señala el documento.

No hay forma de coordinar unas datas con otras, lo que permite afirmar que estamos ante una falsificación diplomática, no apta para datar la construcción del monasterio de Alaón.

16 Publ. CORRAL, *Cartulario de Alaón*, nº 170, pp. 165–166.

17 Publ. CORRAL, *Cartulario de Alaón*, nº 163, pp. 159–160.

979 marzo. Los condes Unifredo y Sancha dedieron al monasterio de Alaón la iglesia de San Martín situada en el castro de Arén, que se hallaba destruida y caída[18].

987 mayo. El juez Asner y su hermano Mirón construyeron una iglesia en Los Molinos (Betesa) en honor de Santa María, dotándola y siendo consagrada por el obispo Aimerico (977–1017), la cual se quemó poco después. La iglesia pasó a manos de Iñigo, hijo de Ariol, que la redo - tó e invitó al mismo obispo a que la confirmase y dedicase. La fecha dice:

> "Anno ab exordio seculi Verbi quoque incarnati DCCCC, XX (XVII), IIII kalendas mai, luna XXVIIII, anno II regnante Karulo rege, II post transitum Leuctario rege"[19].

Para datarlo, se ha tenido en cuenta que el rey Lotario murió el día 2 de marzo del año 986. Por eso, ha habido que recomponer el año, supliendo la cifra 17. La forma de redactar la data es muy parecida a la del docu - mento de 977, pero contiene un error garrafal: al rey Lotario no le sucedió un rey Carlos, sino Luis V el Holgazán (986–987), siendo sustituido por la dinastía Capeta.

Por otro lado, la luna en ese día del mes tuvo los siguientes días: 985 (4), 986 (15), 987 (26 y no 28, como pretende el texto), 988 (8) y 989 (18). A la vista de tantas contradicciones cronológicas, hay que considerar este documento como una burda falsificación.

987 julio. El presbítero Indísculo entrega al abad Alvaro y al monas - terio de Alaón la iglesia de San Julián de Señín. El documento contiene una noticia de difícil interpretación, ya que alude "ad predicto monasterio trado Alaone contruendo in onore Sancte Marie"[20], lo que sugiere la posibilidad de que Alaón se estuviese construyendo por entonces.

---

18 Publ. CORRAL, *Cartulario de Alaón*, nº 172, pp. 168–189.

19 Publ. CORRAL, *Cartulario de Alaón*, nº 185, pp. 180–183.

20 Publ. CORRAL, *Cartulario de Alaón*, nº 186, pp. 184–185.

988 julio 1. El obispo Aimerico consagró la iglesia de San Pedro de Lastanosa (cerca de Roda), que había sido fundada por el presbítero Alte - mir, siendo dotada con ornamentos, libros litúrgicos y diversos bienes[21].

996 diciembre 6. El obispo Jaime, a petición de Oriol, consagró la iglesia de Santa María de Güell, que el mismo Oriol y su mujer habían edi - ficado. La dotaron con ornamentos, libros litúrgicos y varios bienes; el obispo concedió los diezmos, primicias y oblaciones de los fieles del tér - mino[22].

21 Publ. ABADAL, Ramón de, *Catalunya carolingia, 3*, nº 279, p. 433.

22 Publ. ABADAL, Ramón de, *Catalunya carolingia, 3*, nº 316. pp. 450–451.

LOS CASTILLOS ROMANICOS Y LA TIPOLOGIA "FELIPE AUGUSTO": SU REFLEJO EN LAS FORTALEZAS ARAGONESAS

POR José Antonio MARTINEZ PRADES
Licenciado en Geografía e Historia

Los castillos románicos

Los castillos románicos habían conformado una tipología peculiar, basada, principalmente, en la irregularidad de su planta (esto debido, sobre todo, a la adaptación de sus construcciones al terreno) y a hallarse constituidos generalmente por *donjon*[1] o torre de piedra y una muralla circundante, a menudo irregular. Estos *donjons (keeps,* en inglés) alcanzaron grandes proporciones en Inglaterra y Norte de Francia durante los siglos XI y XII, caracterizándose en otras partes (Sur de Francia, Alemania, Italia) por poseer dimensiones más reducidas y esbeltas[2]. Pero para comprender la constitución de estas estructuras, debemos remontarnos a las primeras fortalezas de madera.

La Alta Edad Media no había conocido, en términos generales, otras defensas que las murallas romanas, construidas a finales del siglo III como consecuencia de las invasiones bárbaras, y que posteriormente servirían, en tiempos de paz, como canteras para diversas construcciones[3]. Las primitivas fortalezas auténticamente medievales no se atenían al concepto de "castillo" propiamente dicho, sino que más bien eran enclaves defensivos realizados a base de materiales perecederos. Las excavaciones de Gniezno, en Polonia[4], han puesto de manifiesto la existencia de fortalezas datadas en el siglo X y realizadas con maderas, arena y barro, así como las de

1 ANDERSON, William, *Castillos de Europa,* Ed. Luis de Caralt, Barcelona, 1972. En el nomenclátor de su obra considera la palabra *donjon* como derivada del término latino *dominus* y, arquitectónicamente, lo define como el edificio que albergaba al señor y su familia.

2 ANDERSON, *op. cit.*, p. 46.

3 HYUGHE, René (Director), *El arte y el hombre,* vol. II, Barcelona, 1966, p. 213.

4 RUSZECKI, A., *Castles in Poland,* "Bulletin du Institute International de Châteaux Historiques", 19 (1965).

Trelleborg (Dinamarca), del siglo X[5], y Husternupp (Alemania), anterior al 900[6], que utilizaban materiales similares, por citar sólo algunos ejemplos. No obstante, ya en el siglo X aparecen casos de fortificaciones en piedra, como parte del muro del Château Coudray, en Chinon (Francia)[7] o las fortalezas de Rüdesheim, sobre el Rhin, como Oberburg, del siglo X, y Niederburg, hacia el año 1000[8].

Así pues, hasta el siglo X, aunque perviviera mucho tiempo después, la madera era el material más utilizado en la construcción de asentamientos defensivos. El ejemplo más extendido por Europa en este período es la llamada fortaleza de "mota y bailey", que aprovechaba una loma para la colocación de la mota o torre de madera rodeada de una empalizada y circundado todo ello por el bailey, compuesto de una segunda empalizada y foso, y unido a la mota por un puente[9]. Este sistema de "mota y bailey" constituirá el precedente tipológico de los *keeps* o *donjons* en piedra y de la estructura general de los castillos románicos. En un texto de Lamberto de Adres[10], podemos observar la disposición interior de una de estas torres de madera, en la que existían varias plantas: la primera se dedicaba a bodegas y almacenes; en la segunda, se disponían los alojamientos de los residentes y la sala con el fogón; en la tercera, se ubicaban los desvanes, y la última se dedicaba a la capilla.

Una de las primeras adaptaciones de la madera a la piedra la encontramos en el castillo de Langais, con torre de planta rectangular, edificado por Fulk el Bueno hacia el 955[11]. Este mismo proceso de adaptación de la madera a la piedra se produce en los reinos cristianos hispánicos durante el siglo X[12], y numerosas son las muestras aragonesas de torres pétreas de

---

5 ANDERSON, *op. cit.*, p. 41.

6 HERNBRODT, A., *Der Husterknupp*, vol. 6, Colonia, 1958.

7 CROZET, René, *Chinon*, Congrès Archéologique Française. VI Sesion, Tours, 1949, pp. 342–351.

8 HOTZ, *Kleine Kunstgeschichte*, 1965, p. 18.

9 ANDERSON, *op. cit.*, p. 51.

10 ARMITAGE, E.S., *The early Norman castles of the British Isles*, Londres, 1912, pp. 89–90 (texto tomado de *Monumenta Germaniae Historia*, XXIV, p. 624).

11 LESUEUR, F., *Le château de Langais*, C.A.F. VI Sesion, Tours, 1949, pp. 378–385.

12 ESTABLES ELDUQUE, José M.ª, *Arte románico, castillos, monasterios, pueblos, paisajes y tradiciones de los Pirineos*, Ed. Arquitectura, pueblos y paisajes, Zaragoza, 1985, p. 125.

planta rectangular a lo largo del siglo XI[13], en las que existía una división interior en pisos de madera; especialmente significativas son las de las Cinco Villas (Zaragoza), Biel[14], Obano[15], Tormos y Biota[16] y Luna[17]. Algunas de ellas se construían de forma aislada, como torres de vigilancia y comunicación; otras se englobaban dentro de los *castrum* (torre con recinto fortificado)[18], que conformarán el caso prototípico del castillo románico (en Aragón: Boltaña, Perarrúa, Fantova, Abizanda, Troncedo, Viacamp, Luzás,..., con distintos tipos de plantas)[19].

Dicha estructura de torre y recinto va a erigirse en la tipología más extendida por Europa, especialmente dentro de las fortalezas de Alemania a finales del siglo XI, como es el caso de Karlstein bei Reichenhall o Rothenburg[20]. La misma estructura de *keep* y recinto poseía la Torre de Londres[21] o el castillo normando de Adranó, construido en Sicilia por Roger I antes del 1100[22].

Estas disposiciones de los castillos románicos es lo que vendrá precisamente a suplantar la nueva tipología "Felipe Augusto".

---

13 GUITART APARICIO, Cristóbal, *El castillo leonés de Cea y los donjones románicos de Europa Occidental*, "Castillos de España", de la Asociación Española de Amigos de los Castillos, 61. En este artículo realiza un estudio de la arquitectura militar románica en Europa (siglos XI y XII).

14 GUITART APARICIO, Cristóbal, *Castillos de Aragón*, vol. I, Ed. Librería General, Zaragoza, 1979, p. 146. Lo sitúa en el último tercio del siglo XI.

15 UBIETO ARTETA, A, *Historia de Aragón. La formación Territorial*, Ed. Anúbar, Zaragoza, 1981, p. 89. Lo data hacia el 1083.

16 Citados en un documento de 1091. Publica LACARRA, José M.ª, *Documentos para la Reconquista y Repoblación del Valle del Ebro*, E.E.M.C.A., V, pp. 516–517.

17 Documento del 1093 por el que Sancho Ramírez dona a Banzo Azones terrenos en Luna para levantar una torre. Publica DURAN GUDIOL, Antonio, *Colección Diplomática de la Catedral de Huesca*, vol. I., C.S.I.C., Escuela de Estudios Medievales, Zaragoza, 1965, doc. n.º 57, pp. 81–82.

18 ESTEBAN LORENTE, J.F. y GARCIA GUATAS, M., *Fortificaciones cristianas y ordenación fronteriza en el siglo XI: forma y función de la arquitectura militar*, en *Actas del I Coloquio de Arte Aragonés*, Teruel, 1978, pp. 107–109.

19 ESTEBAN L. y GARCIA G., *op. cit.*, p. 109.

20 ANDERSON, *op. cit.*, pp. 68–69.

21 La torre se comienza en 1078, el recinto en 1097. CONTAMINE, F., *La guerra en la Edad Media*, Ed. Labor, Barcelona, 1984, p. 61.

22 ANDERSON, *op. cit.*, p. 61.

La fórmula "Felipe Augusto"

El rey de Francia Felipe II Augusto (1180–1223) será quien principalmente, como consecuencia de sus guerras contra Inglaterra, difunda un nuevo tipo de fortaleza basado en la adopción de la planta de conformación regular. De dicho cambio en la concepción estructural se ha ocupado François GEBELIN, quien bautiza este nuevo tipo de castillos con la denominación de "fórmula Felipe Augusto"[23]. La nueva tipología, extendida al filo del 1200, se fundamenta en una planta regular, cuadrada o rectangular, constituida por torres de flanqueo, unida por muros–cortina de igual altura, con paseador o adarve y salas interiores adosadas a los muros, conformando así un patio central. Muestra de estas nuevas formas son los castillos de Yèvre–le–Châtel y Dourdan[24] (Fig. 1), levantados por el mencionado rey; según Raymon RITTER, tendrían su precedente en el castillo de Carcasona (Fig. 2), del segundo tercio del siglo XII[25]. También el castillo de Dover, construido por Enrique II de Inglaterra entre 1179 y 1181[26], se adapta a la nueva tipología. El Château Gaillard (Fig. 3), levantado a finales del siglo XII por Ricardo Corazón de León[27], puede considerarse una forma de transición, especialmente en lo que se refiere a la disposición de su recinto exterior.

La nueva tipología va a marcar, tal como señala William ANDERSON, las características generales de la arquitectura militar francesa en los próximos cien años y su expansión va a afectar a numerosos países de Europa: Alemania, Holanda, Inglaterra, ...[28]. Muestra de esta difusión europea son las construcciones de los Stauffen en Italia: el castillo de Ursino, en Catania; el de Maniace, en Siracusa[29] (Fig. 4), o el de Prato[30] (Fig. 5).

Pero, llegados a este punto, es preciso interrogarnos sobre el motivo que produce este cambio de estructuras. Varios son los factores que influyen en la asunción de la nueva tipología: la pervivencia en Europa de la

23 GEBELIN, François, *Les Châteaux de France*, P.U.F., Paris, 1964, pp. 52–58.

24 GEBELIN, *op. cit.*, pp. 42–43.

25 RITTER, Raymon, *Châteaux, donjons et places fortes*, Paris, 1953, p. 325.

26 ANDERSON, *op. cit.*, p. 116.

27 ANDERSON, *op. cit.*, p. 116.

28 ANDERSON, *op. cit.*, p. 126.

29 CASSI RAMELI, A., *Dalle caverne ai rifugi blindati*, Milán, 1964, p. 103.

30 MEYER WERNER, *Die Deutsche Burg*, Frankfurt, 1963, p. 15.

tradición arquitectónica romana, el conocimiento de las obras clásicas sobre poliercética y el influjo de las tipologías orientales a través de las Cruzadas, de donde, en definitiva, parece provenir el renacimiento de las formas regulares.

La tradición constructiva de fortalezas de planta cuadrangular arranca, sin duda, de tiempos romanos; sus formas cuadrangulares pasaron a formar parte de los palacios carolingios, extendiéndose posteriormente a los monasterios[31], pero se olvidaron en las construcciones militares durante la época románica. Por otro lado, la antigüedad grecorromana había sido prolija en tratadistas del arte militar: Eneas el Tácito, Filón de Bizancio, Hierón de Alejandría, Fontino, Vegecio[32]. Sin embargo, durante la Edad Media cristiana, sólo Vegecio, con su obra *De Re Militari,* parece alcanzar alguna difusión , especialmente a partir del siglo XII[33]. No obstante y sin olvidar estas posibles fuentes de conocimiento, el cambio tipológico operado hacia el 1200 parece estar especialmente determinado por el trasiego de gentes entre Oriente y Occidente como consecuencia de las Cruzadas o íntimamente ligado también a la peculiar forma constructiva de las Ordenes Militares en Tierra Santa, tal y como advierte C. GUITART[34]. No cabe olvidar que el propio Felipe Augusto participó activamente durante la III Cruzada en el sitio de Acre (1191), junto a Ricardo Corazón de León.

En Oriente, existían numerosos ejemplos musulmanes de construcciones militares de planta cuadrangular. Impuestas por Roma, habían ido transformándose al pasar de los tiempos; tenían su origen en los *castella* romanos, de los cuales todavía quedan restos en el limes del Norte de Africa, como Benia Bel Recheb, Henchir El Hadjar, Benia Guedah Cedar o Hechir Tamanisse (Fig. 6), que contaban con torres de flanqueo e incluso entrada en recodo. Los bizantinos asumieron estas formas con mínimas

31 ANDERSON, *op. cit.*, p. 126.

32 CONTAMINE, *op. cit.*, p. 266.

33 Existen algunas anécdotas históricas sobre la puesta en práctica de las teorías de Vegecio por parte de determinados personajes:

– Godofredo de Plantagenet, conde de Anjou, en 1147. Cita MURRAY, A., *Chroniques des comptes d'Anjou et des signeurs d'Amboise,* Paris, 1913, p. 218.

– Hugo de Noyer, obispo de Auxerre, hacia el 1200. Cita MORTET, V. y DESCHAMPS, P., *Recuil des textes relatifs à l'Histoire de l'Architecture,* Bruselas, 1871, vol. I, pp. 96–97.

– Carlos el Temerario en 1474–75. Cita MOLINET, Jean, *Chroniques,* Bruselas, 1935, vol. I, pp. 44–45.

34 GUITART APARICIO, Cristóbal, *El castillo de Villalba de los Alcores y las fortalezas de la primera época gótica,* "Castillos de España", de la A.E.A.C., 65 (1969), p. 12.

modificaciones (véase Timgad[35], Fig. 7), pero fueron los musulmanes quienes, tras la conquista de los territorios de aquéllos, adoptaron sus formas constructivas, aunque revisadas y modificadas en el seno de la nueva cultura islámica. Sirvan de ilustración los palacios omeyas del siglo VIII, en los que se advierte la estructura de murallas con torres defensivas y planta regular, pero se transforma el interior, organizando una serie de dependencias en torno a uno o varios patios, según sus necesidades. Conservan todavía grandes proporciones Msatta (Fig. 8) y Qars–At–Tuba. En la dinastía abasí, pervivirán estas formas de grandes dimensiones, como es el caso de Ujaidir, pero se realizan ya fortificaciones de menor tamaño como Atsan (Fig. 9). De reducidas dimensiones es también el Ribat de Susa (Fig. 10), con amurallamiento idéntico al caso anterior, si bien la distribución de las salas en torno al patio es distinta[36].

La clave de la transmisión de estos tipos al Occidente se encuentra, sin duda, en las Cruzadas, donde las Ordenes Militares desarrollaron una misión primordial. Los castillos que, desde los primeros momentos, se levantaron en Tierra Santa se hallaban inspirados, de un lado, en las fortalezas románicas (pervivencia del *donjon)* y, de otro, en las estructuras regulares de las construcciones musulmanas. Así surgen Jebail, en Biblos (Fig. 11), o Arima, al Sur de Siria (Fig. 12), todavía conservadores del *donjon,* pero asumiendo decididamente ya la planta regular con torres del flanqueo[37].

La nueva tipología y su reflejo en Aragón

Cuando Cristóbal GUITART trató el tema del protogótico en la arquitectura militar aragonesa[38], lo centraba en un espacio cronológico, a saber, entre 1170–1225 aproximadamente, rechazando de pleno para este período la denominación de "transición" entre el románico y el gótico, dotándolo,

35 SIDNEY, Toy, *A History of fortification from 3000 to BC at AD 1700,* Londres, 1955, pp. 58–59.

36 Para las fortalezas musulmanas, vid. CRESWEL, K.A.C., *Compendio de arquitectura Paleoislámica,* Universidad de Sevilla, 1979. Para la formación del arte islámico, vid. GRABAR, Oleg, *La formación del arte islámico,* Ed. Cátedra, Madrid, 1979.

37 MÜLLER–WIENER, *Castles of the Crusaders,* Londres, 1966, pp. 53 y 64.

38 GUITART APARICIO, Cristóbal, *El protogótico en la arquitectura militar aragonesa, Actas del I Coloquio de Arte Aragonés,* Teruel, 1978.

por el contrario, de un carácter propio. Cuatro fortalezas englobaba estilísticamente dentro de este período: Monzón, Alcañiz, la Zuda de Huesca y Sádaba, pero señalando a su vez la distinta configuración de sus estructuras, entre las que advertía una novedosa tipología: el castillo de Sádaba (Fig. 13). El castillo de Alcañiz, mutilado en su parte suroeste, fue considerado por el autor como convento fortificado. Sin embargo, las excavaciones arqueológicas llevadas a cabo recientemente por José Antonio BENAVENTE han puesto al descubierto la estructura de esa parte suroeste, exhumando en ella dos salas y una torre de flanqueo, lo que convierte a esta fortaleza en seguidora de la nueva tipología, con planta regular ligeramente trapezoidal (Fig. 14).

Así pues, nos centraremos en el estudio de Sádaba y Alcañiz, como unas de las mejores muestras del reflejo en España de la tipología "Felipe Augusto".

Ambas fortalezas plantean sendos problemas de datación exacta, debido a la ausencia de documentación que se refiera explícitamente a su fecha de construcción. No obstante, existen algunas obras que tratan de desvelar sus orígenes y problemática. Uno y otro castillo aparecen referidos en estudios de carácter general, como los de Isidro ESCAGUES[39], SARTHOU CARRERES[40] o Federico TORRALBA[41], pero quizás sea en los trabajos de C. GUITART[42] donde ambas fortalezas quedan atendidas de una manera más rigurosa. En cuanto a Sádaba en concreto, aparte de algunas referencias en estudios de carácter local[43], pueden consultarse nuestra monografía sobre el castillo y su estudio gliptográfico[44]. Por lo que se

39 ESCAGÜES, Isidro, *Los castillos de Aragón*, "Hidalguía", III (1957).

40 SARTHOU CARRERES, Carlos, *Castillos de España*, Espasa-Calpe, Madrid, 1963.

41 TORRALBA SORIANO, Federico, *Guía artística de Aragón*, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1960.

42 GUITART APARICIO, Cristóbal, *El protogótico..., op. cit.; Castillos de..., op. cit; Arquitectura gótica en Aragón*, Ed. Librería General, Zaragoza, 1979.

43 – LOPEZ PELAEZ, A., *Sádaba y su Cristo*, Pamplona, 1920; ESCAGÜES, Isidro, *Las Cinco Villas de Aragón*, Vitoria, 1944.

44 MARTINEZ BUENAGA, I., MARTINEZ PRADES, J.A. y RUBIO SAMPER, J.M.
– *El castillo de Sádaba*, "Castillos de España" (en prensa), I Premio Nacional de Investigación Histórico-arqueológica de la A.E.A.C., Madrid, 1982.
– *Las marcas de cantero en el castillo de Sádaba, Actes du IV Colloque International de Glyptographie de Saragosse*, 7-11 juillet 1982, pp. 89-100.

refiere a Alcañiz, contamos con las aportaciones de TABOADA CABANERO[45], Jaime CARUANA[46] y nuestra última monografía[47].

Comenzando propiamente con su estudio, lo primero que llama la atención son las similitudes que hallamos entre ellos:

a) en su cronología, pues ambos pertenecen al período protogótico propuesto por GUITART;

b) los dos están ligados a Ordenes Militares y, por lo tanto, desarrollan similares funciones;

c) se encuentran dentro de la misma línea tipológica; y

d) en los dos se advierte el influjo cisterciense.

Pero pasemos a analizar por partes estos extremos.

a) La cronología

Respecto de Alcañiz, diversas son las fechas que se barajan para la construcción del castillo[48], aunque, a juzgar por el estilo de sus construcciones, lo más plausible parece ser que la actual fortaleza comenzara a construirse tras la cesión de la villa en 1179 por parte de Alfonso II a la Orden de Calatrava[49], lo que supondría que el castillo estuviera construido o construyéndose al filo del 1200, fecha que apunta como más probable C. GUITART[50].

Esta donación por parte de Alfonso II tiene por objeto la creación de un "cinturón de seguridad" sobre la ruta Castellón–Morella–Alcañiz, ante la

45 TABOADA CABAÑERO, E., *El castillo de Alcañiz*, "Aragón", 84 (1932).

46 CARUANA Y GOMEZ DE BARREDA, Jaime, *El castillo de Alcañiz*, "Teruel", 8 (Teruel, 1952).

47 JIMENEZ ZORZO, J., MARTINEZ BUENAGA, I., MARTINEZ PRADES, J.A. y RUBIO SAMPER, J.M., *El castillo de Alcañiz*, "Cartillas Turolenses", Instituto de Estudios Turolenses (próxima publicación).

48 Vid. TABOADA y CARUANA, *op. cit.*

49 Vid. JIMENEZ, MARTINEZ, MARTINEZ, RUBIO, *op. cit.*

50 GUITART APARICIO, C., *Castillos de...*, p. 183.

presencia almohade en Valencia desde 1171. No en vano, en la misma donación de Alcañiz les entrega un amplio alfoz[51]. La concesión de este alfoz y el establecimiento de la sede calatrava en Alcañiz hacen verosímil la construcción del castillo en aquellas fechas[52].

Sobre Sádaba, a pesar de la existencia de un documento de Alfonso I por el que se le atribuye su construcción[53], de ningún modo podemos admitir, a la vista de su estilo, que la fortaleza que hoy contemplamos fuera la realizada por el citado rey. Cotejando la documentación de MORET y ALESON con la de MARICHALAR, llegamos a la hipótesis más plausible de que fuera Sancho VII el Fuerte de Navarra el constructor del castillo, como consecuencia de sus refriegas con la familia de los Alascún de Sádaba, a quienes somete entre 1215 y 1221, considerando además que en 1223 aparece documentado un nuevo tenente para "Sádaba Nueva"[54]. No obstante, sobre su certero origen gravita un mar de dudas del que sólo podemos afirmar, atendiendo al estilo de la fortaleza, que se trata de una obra encuadrada en el primer tercio del siglo XIII[55].

b) Su filiación

Como ya hemos apuntado, tanto uno como otro se encuentran ligados a las Ordenes Militares, lo que determinará la funcionalidad de las fortalezas y la disposición interior de las mismas.

El castillo de Alcañiz estaba gobernado por la Orden de Calatrava, constituida en la plaza del mismo nombre para la defensa de la línea Córdoba–Toledo y fundada en 1158 por el abad del monasterio de Fitero, Raimundo Serrat, siendo su regla la cisterciense, aprobada por el papa

51 El alfoz estaba compuesto por Alcorisa, Alloza, Crivillén, La Mata, Los Olmos, Pomer y Berge. Publica CARUANA, J., *La Orden de Calatrava en Alcañiz*, "Teruel", 8 (Teruel, 1957), pp. 153–154.

52 Vid. JIMENEZ, MARTINEZ, MARTINEZ, RUBIO, *op. cit.*

53 "...delante de aquel castillo nuevo que hicimos en Sádaba" (junio de 1125). Publica ARCO, Ricardo del, *Referencias a acaecimientos históricos en las datas de documentos aragoneses de los siglos XI y XII*, E.E.M.C.A., III (1947–48), doc. n.º 61, p. 33.

54 Vid. MARTINEZ, MARTINEZ, RUBIO, *El castillo de Sádaba, op. cit.*

55 MARTINEZ, MARTINEZ, RUBIO, *Marcas de..., op. cit.*, p. 91.

Alejandro III en 1164[56]. A partir de 1179, los calatravos comienzan a regir Alcañiz y su alfoz[57], al que sucesivamente irán incorporando nuevas posesiones; en 1203, Pedro II les concede Maella y una heredad en Fuentes[58]; en 1210, consiguen la Fresneda; en fecha imprecisa, la Cañada de Vich, la Cebollera y la Codoñera, y en 1284, el castillo de Foz de Calanda[59]. Antes de 1354, adquirieron las poblaciones de Belmonte de Mezquín, Fórnoles, Ráfales y La Zoma[60]. La instalación de la sede calatrava en Alcañiz suponía la erección de unas construcciones adaptadas, por una parte, a su carácter militar y, por otra, apropiadas para el desarrollo de su disciplina religiosa.

El castillo de Sádaba parece, a todas luces, haber sido construido para la Orden del Hospital. Consta que Castiliscar se constituyó en sede de un comendador desde que Pedro II lo donara a la Orden, contando con bienes en Paúles, Pilluel y Sádaba desde la segunda mitad del siglo XII[61]. Contamos, por otro lado, con el testimonio arqueológico del dintel de la puerta de su capilla, donde se encuentra grabada la cruz de la Orden de San Juan, idéntica además a la situada en el dintel de la portada de la ermita del Santo Cristo de Castiliscar, sede de la encomienda. Sin embargo, estas cuestiones plantean algunos problemas de interpretación. Ya ha quedado admitido, como hipótesis más probable, que el castillo pudiera haber sido construido por Sancho VII el Fuerte tras terminar con el poder de los Alascún en 1221, teniendo en cuenta, además, la existencia de un nuevo tenente para "Sádaba Nueva" en 1223[62]. Su sucesor, Teobaldo I, devolvería Sádaba a los Alascún, tornando la villa a manos aragonesas con Jaime I en 1261, ante la propia iniciativa de los vecinos[63].

---

56 MARTIN, José Luis, *La Península Ibérica en la Edad Media,* Ed. Teide, Barcelona, 1980, p. 361.

57 Vid. nota 50.

58 *Indice de la Colección Salazar,* 23.36, n.º 404.

59 UBIETO, *La formación..., op. cit.,* p. 265.

60 CARUANA, Jaime, *La tierra baja turolense,* "Teruel", 25 (Teruel, 1961), pp. 21, 23 y 89.

61 LEDESMA RUBIO, M.ª Luisa, *Templarios y Hospitalarios en el reino de Aragón,* Ed. Guara, Zaragoza, 1982, p. 130.

62 Así lo intuye MORET. Vid. MORET Y ALESON, F., *Annales del Reyno de Navarra,* Pamplona, 1776.

63 MARICHALAR, C., *Archivo General de Navarra,* Cartulario 3.

¿Cómo entonces pudo construir Sancho el Fuerte un castillo y pasar a manos hospitalarias? No hay que olvidar la problemática situación de Sádaba como villa fronteriza entre los reinos de Navarra y Aragón. Eclesiásticamente, Sádaba, como parte integrante del arciprestazgo de Valdonsella, se situaría bajo la circunscripción de los obispos de Pamplona desde el siglo XI al XVIII[64]. Políticamente, va a depender de Navarra hasta 1261; así, por ejemplo, no figura citada en las listas de tenentes extraídas de la documentación de Pedro II a principios del siglo XIII, apareciendo sin embargo otras poblaciones próximas, como Ejea, Luna, Luesia, Uncastillo, ...[65]. Pero, como consecuencia de su incorporación por Jaime I, ya se registra en 1295 como integrada dentro del merinado[66] y la sobrejuntía de Ejea[67].

Pero quizás la cuestión que más nos interese sea la posición de la Orden de San Juan en Navarra y Aragón. Entre 1163 y 1177, existe un mismo prior hospitalario para Navarra y Aragón[68], separándose en la última fecha y constituyendo Navarra un priorato independiente, mientras Aragón, junto a Cataluña, pasaba a incluirse en la jurisdicción del maestre de Amposta, que desde diciembre del mismo año será el aragonés Pedro López de Luna[69]. Este hecho tiene gran importancia para el tema en cuestión, ya que las posesiones hospitalarias de Sádaba, navarra hasta 1261, y dependientes de Castiliscar, van a estar bajo jurisdicción catalano - aragonesa desde 1177, por lo que todavía extraña más la posible construcción del castillo por Sancho VII y su hipotética donación al Hospital.

Atendiendo a estos hechos, los hospitalarios aragoneses (encomienda de Castiliscar) no pudieron levantar un castillo en sus posesiones de Sádaba a principios del siglo XIII sin el consentimiento de Sancho el Fuerte. Por otro lado, si el rey construyó el castillo durante su enfrentamiento con los

64 UBIETO ARTETA, A., *Historia de Aragón. Las divisiones administrativas*, Ed. Anúbar, Zaragoza, 1983, p. 28.

65 UBIETO, *Las divisiones...*, *op. cit.*, pp. 89–90. Cita documentación varia.

66 BOFARULL, *Colección de documentos inéditos del Archivo de la Corona de Aragón, 29*, Barcelona, 1849, pp. 257–268.

67 UBIETO, *Las divisiones...*, *op. cit.*, p. 132 (Extraído de las listas de rentas de 1295 publicadas por Bofarull) y MARTINEZ FERRANDO, Ernesto, *Super Officiis Aragonum*, "Hispania", 4 (Madrid, 1944), pp. 499–535.

68 UBIETO, *Las divisiones...*, *op. cit.*, p. 67.

69 DELAVILLE LE ROULX, J., *Cartulaire Génerale de l'Ordre de St. Jean de Jerusalem*, Paris, 1894–1906, cart. I, n.º 53.

Alascún, resulta poco probable que su sucesor, Teobaldo I, lo entregara a dicha familia, cuando en 1244 les devuelve la villa, ya que, como apunta GUITART[70], no es normal que a la nobleza hispana se le permita en esta época detentar grandes fortalezas.

Sólo hay, pues, una explicación que resulte verosímil: la existencia de relaciones entre Sancho VII y los hospitalarios de Sádaba. No parece descabellada la idea, si se tiene en cuenta que la Orden pudo asentarse en los terrenos de Sádaba con anterioridad incluso a la división del priorato navarro–aragonés, y considerando también la posible participación del rey Fuerte en la III Cruzada. Sobre este particular, UBIETO apunta la posibilidad de su participación y su coincidencia en Mesina con Felipe Augusto y Ricardo Corazón de León. En este sentido, Sancho VII viajaría acompañando a su hermana Berenguela, que acudía asimismo para desposarse con Ricardo[71], lo que pudo ser motivo de contacto con las Ordenes Militares.

De todo ello se desprende que bien pudiera ser Sancho VII el constructor del castillo durante su enfrentamiento con los Alascún y ser entregado a los hospitalarios, como custodios de la villa, o bien ser construido por los propios monjes bajo los auspicios del rey Fuerte. Por otro lado, la funcionalidad del castillo es la propia para acoger una Orden Militar; grandes salas subdivididas en pisos, capilla y patio–claustro con aljibe.

c) La tipología

Ambas fortalezas se inscriben, como más arriba mencionamos, dentro de la fórmula "Felipe Augusto". Sus plantas tienden a la regularidad; no se trata ya de estructuras adaptadas al terreno, como en los casos románicos, sino que el terreno debe acomodarse a ellas por medio de cimentaciones y muros contraterreros que consigan un *podium* horizontalmente uniforme para el desarrollo de su regularidad. Su peculiar disposición viene dada por la existencia de cuatro torres cuadrangulares, de similares alturas, que flanquean sus ángulos, entre las cuales se levantan los muros - cortina, de idéntica altura y grosor suficiente para el camino de ronda.

70 GUITART, APARICIO, C., *Castillos de..., op. cit.*, p. 191.

71 UBIETO ARTETA, A., *¿Asistió Sancho el fuerte a la III Cruzada?*, "Principe de Viana", 118–119 (Pamplona, 1970).

Sobre este esqueleto perimetral se adaptan las salas en sentido paralelo a los muros, dejando en el interior un patio central; dichas salas utilizan un sistema de cubrimiento basado en los arcos diafragma, que tanta expansión conseguirá posteriormente en la arquitectura gótica.

Esta disposición estructural se adapta perfectamente a su función interior de castillos–abadía, en los que el carácter religioso queda patentemente expresado, con distintas soluciones en uno y otro caso.

En el castillo de Alcañiz, como consecuencia de las citadas excavaciones, se han podido identificar totalmente sus dependencias (Fig. 14). Esta fortaleza tiene tres períodos cronológicos muy diferenciados, de cuyos dos últimos, gótico y barroco, prescindiremos. En su período primitivo distinguimos, dentro de su estructura cuadrangular, dos partes muy diferenciadas por sus funciones: la parte sureste, dedicada a la función militar, y la noroeste, de carácter religioso. La primera se extiende entre dos torres de flanqueo, con la puerta de entrada en el centro de la muralla y, a ambos lados de ella en el interior, dos grandes salas paralelas a los muros, con bóvedas de cañón apuntado y seguramente correspondientes a los cuerpos de guardia y caballerizas; hoy todo ello se halla englobado en el palacio barroco.

La parte noroeste es la que concentra las dependencias religiosas. Paralela a este muro y junto a la torre norte se encuentra la capilla, con bóveda de cañón apuntado sobre fajones y con el claustro adosado a su parte sur. A continuación de la iglesia y junto a sus pies, se sitúa un atrio que comunica con otra sala, quizás la capitular, que terminaba en la torre oeste. En el muro suroeste se hallaba el refectorio, cubierto con el sistema de arcos diafragma[72].

Al mismo sistema de torres de flanqueo añade Sádaba dos torres más para sujeción de muros y otra más para la abertura de la puerta. A pesar de la similitud en cuanto a la planta con el de Alcañiz, su estructura interior difiere en algunos aspectos. De proporciones más reducidas, fusiona su dualidad religioso–militar; sus dependencias se reparten entre la capilla, de bóveda de crucería, y las estancias abovedadas de las torres, además de las dos salas paralelas a sus muros y divididas en pisos, cubiertas por el sis-

[72] Para mayor información, vid. JIMENEZ, MARTINEZ, MARTINEZ , RUBIO, *op. cit.*

tema de arcos diagragma y muy aptas, por sus dimensiones, para albergar a buen número de personas; en la planta baja de una de ellas debía de situarse con toda probabilidad el refectorio[73].

Así pues, estas novedosas estructuras regulares pueden considerarse como pioneras en la Península Ibérica. Sin embargo, no son las únicas; junto a ellas contamos en España con tres fortalezas de similares características, ajustadas a la nueva tipología, estando también dos de ellas en manos de órdenes militares.

El castillo de Miravet (Fig. 15), en la provincia de Tarragona, fue construido por los templarios a finales del siglo XII[74]. Su planta refleja la peculiar disposición de sus torres y sus salas adosadas a los muros, propias de las residencias religioso–militares.

De mayor regularidad es todavía la planta de Villalba de los Alcores (Fig. 16), en Valladolid, castillo perteneciente a la Orden de San Juan[75] y cuya construcción parece fecharse en el siglo XIII, según C. GUITART[76], quien encaja de lleno su estructura dentro de la nueva tipología.

Contamos, por último, con la Zuda de Lérida (Fig. 17), edificada por Jaime I a mediados del siglo XIII sobre el palacio de Ramón Berenguer IV, quien, a su vez, lo había levantado sobre la residencia del valí musulmán[77]. Quizás la estructura cuadrangular viniera determinada por la planta musulmana, pero la disposición de las torres y el peculiar adosamiento de las salas a los muros lo insertan plenamente en la nueva tipología.

---

73 Para mayor información, vid. MARTINEZ, MARTINEZ, RUBIO, *El castillo de Sádaba, op. cit.* y *Las marcas..., op. cit.*

74 V.V.A.A., *Els castels catalans*, Ed. Dolmau, Barcelona, 1979, p. 482.

75 SARTHOU, *op. cit.*, p. 332.

76 GUITART APARICIO, C., *El castillo de Villalba..., op. cit.*, p. 8.

77 Pueden consultarse LARA PEINADO, F., *La Zuda de Lérida, estudio histórico*, "Ilerda", 32 (Lérida, 1971) y LLADONOSA I PUJOL, J., *La Suda, parroquia de la Seu de Lleida*, Diputación Provincial de Lérida, 1979.

d) El influjo cisterciense

No es casualidad que estas fortalezas, ligadas a las órdenes militares y construidas hacia el 1200, adoptasen un estilo que, por otra parte, se hallaba en plena expansión en el momento. Algunas órdenes, como el Temple y Calatrava, habían adoptado la regla cisterciense, pero en general, unas y otras se beneficiaban del nuevo estilo, austero en su decoración y que proporcionaba amplios espacios para la vida en común.

El caso de Sádaba se inserta por completo en una zona, las Cinco Villas, que, por excelencia, había comenzado a asumir el nuevo estilo y donde la extensión del románico se metamorfoseaba con la adopción de elementos y estructuras de marcado carácter cisterciense[78]. El castillo, construido en una sola etapa cronológica, según atestigua su estudio gliptográfico[79], posee relaciones, en cuanto al trabajo de cantería, con otros monumentos cistercienses próximos; asistimos ahora a la itinerancia de canteros que trabajan en sucesivas fábricas. Concretamente, dichas similitudes gliptográficas se ponen de manifiesto con los monasterios de Cambrón y los navarros de La Oliva y Fitero[80]. Significativo resulta el caso de Cambrón, situado en el mismo término de Sádaba, construido a principios del siglo XIII[81] bajo la impronta cisterciense y en cuyos restos podemos advertir la utilización de la bóveda de cañón apuntado sobre fajones para la cubrición de la iglesia, solución típica para estos edificios en las Cinco Villas[82], también adoptada por el castillo de Sádaba para la cubrición de una de sus torres. Pero la mayor relación, tanto gliptográfica como formal, la encontramos en el vecino monasterio de La Oliva; éste termina su iglesia para 1198, en tiempos de Sancho VII el Fuerte, desarrollándose a continuación las obras conventuales[83]. En él encontramos el prototipo de todos los elementos que aparecen en la capilla del castillo: las columnas pareadas de la portada, las columnas acodilladas de su interior, los capiteles de vegetación estilizada que las acompañan y, en fin, el abovedamiento que sopor-

78 Vid. ABBAD RIOS, Francisco, *El románico en Las Cinco Villas,* Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1979.

79 Vid. MARTINEZ, MARTINEZ, RUBIO, *Las marcas..., op. cit.*

80 MARTINEZ, MARTINEZ, RUBIO, *Las marcas..., op. cit.*, p. 99.

81 MARTINEZ BUENAGA, Ignacio, *El Monasterio del Cambrón,* "Cistercium" (junio–diciembre 1985), p. 483.

82 Vid. ABBAD RIOS, *op. cit.*

83 LAMBERT, Elie, *El arte gótico en España,* Ed. Cátedra, Madrid, 1977, p. 107.

tan, compuesto por bóveda de crucería con nervios de triple bocel. Fitero, edificado en 1151 por Raimundo Serrat[84], presenta menores similitudes en todos los ámbitos, quizás debido a su mayor alejamiento geográfico. Ambos monasterios se relacionan a su vez formal y gliptográficamente[85].

Otros elementos de la arquitectura cisterciense presentes en Sádaba son las bóvedas de arcos cruzados y gruesos boceles, así como la utilización en sus salas de los arcos diafragma, propios de los dormitorios cistercienses.

El castillo de Alcañiz, por el contrario, se inserta en una zona alejada de las corrientes cistercienses, siendo el de Rueda su monasterio más cercano, pero, según las últimas investigaciones[86], de construcción posterior al propio castillo. Esto, sin embargo, no fue óbice para que su constructor adoptase de igual modo el nuevo estilo en auge. A pesar de contener elementos de tradición románica, como la portada del claustro y de la iglesia (decoración de tacos), sus capiteles han abandonado ya la exuberancia románica para adaptarse a las directrices de la simplicidad cisterciense con una fina vegetación en su decoración. Pero es la iglesia, de concepción decididamente austera, quizás la que mejor responde al espíritu de las órdenes militares y a la inspiración cisterciense en general. De testero recto, utiliza la bóveda de cañón apuntado sobre fajones, que apean en columnas al Sur, y ménsulas, al Norte. Esta clase de bóveda, pero sin fajones, y el mismo tipo de edificio, en general, lo encontramos en la capilla del castillo de Monzón (Huesca), donado en 1143 por Ramón Berenguer IV a los templarios y cuyas construcciones se fechan hacia el 1200[87].

El atrio de la iglesia, de planta cuadrada, posee una estructura similar a la capilla de Sádaba; se cubre por crucería, cuyos nervios apean en

84 Vid. JIMENO JURIO, J. M.ª, *Fitero,* Diputación Foral de Navarra, Pamplona, 1978.

85 Vid. JIMENEZ ZORZO, MARTINEZ BUENAGA, MARTINEZ PRADES Y RUBIO SAMPER, *El monasterio cisterciense de Veruela y los monasterios navarros de Fitero y La Oliva: vinculaciones formales y signos de cantero,* en *Actas del III Coloquio de Arte Aragonés,* Huesca, 1983, sección II, pp. 109–128.

86 El actual monasterio debió de iniciarse en el año 1225, concluyendo el ala sur y este para 1247, la norte en 1276 y la oeste en 1350. Publican JIMENEZ ZORZO, MARTINEZ BUENAGA, MARTINEZ PRADES Y RUBIO SAMPER, *La construcción del monasterio de Ntra. Sra. de Rueda a través de los signos lapidarios,* "Cuadernos de Estudios Caspolinos", XII (Caspe, junio 1986), conclusiones, p. 192.

87 GUITART APARICIO, C., *Castillos de..., op. cit.,* p. 179.

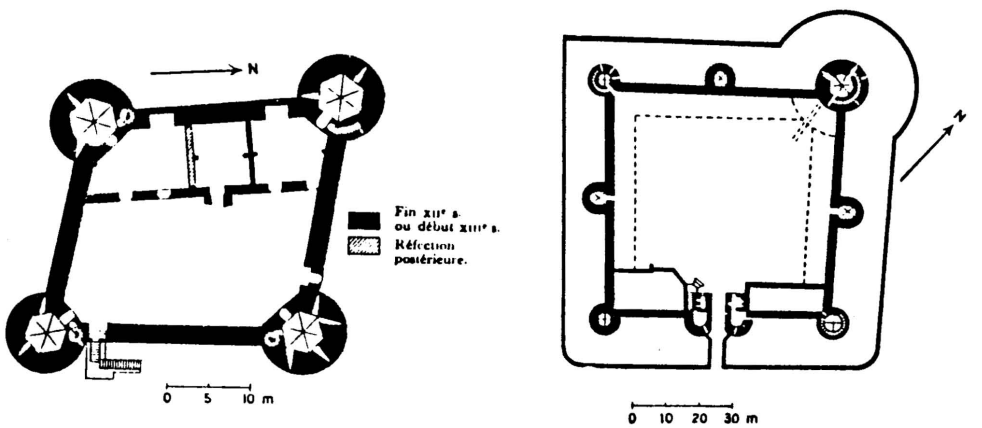
columnas acodilladas de finos capiteles estilizados. Tanto el refectorio como la recientemente descubierta sala aneja al atrio por el Oeste, poseen el característico sistema de arcos diafragma, como se observa en Sádaba.

Colofón

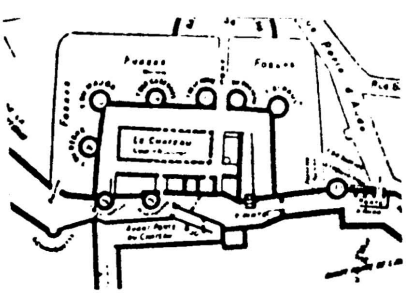
Así pues, con el presente artículo se ha querido significar el importante cambio operado en la arquitectura militar europea, que hace olvidar las estructuras románicas para mostrarnos un tipo de planta de gran tradición mediterránea, renaciente hacia el 1200, exhumada a raíz de las Cruzadas y extendida por el desarrollo de las órdenes militares.

Constituyen los prototipos españoles nuestros castillos de Alcañiz y Sádaba, de próximas cronologías, similares funciones religioso–militares, que perfectamente se adaptan a la nueva tipología, e imbuidos del nuevo estilo cisterciense, tan apropiado a su carácter.

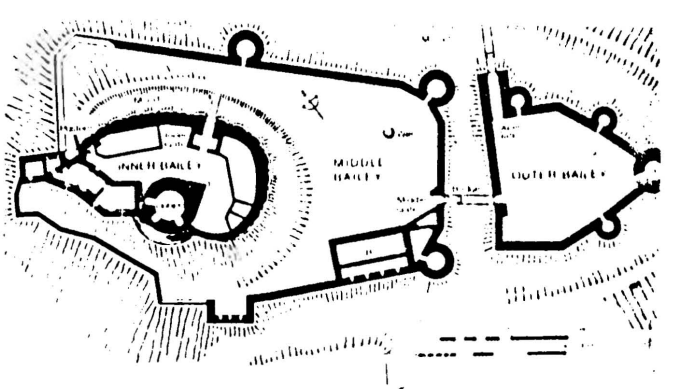
Estos prototipos, pioneros de *una nueva forma de hacer* en España, fusionan estructura, funcionalidad y estilo en una simbiosis constructiva sin precedentes, allanando de este modo el camino por donde discurrirán las magistrales fortalezas hispanas de los siglos XIV y XV.



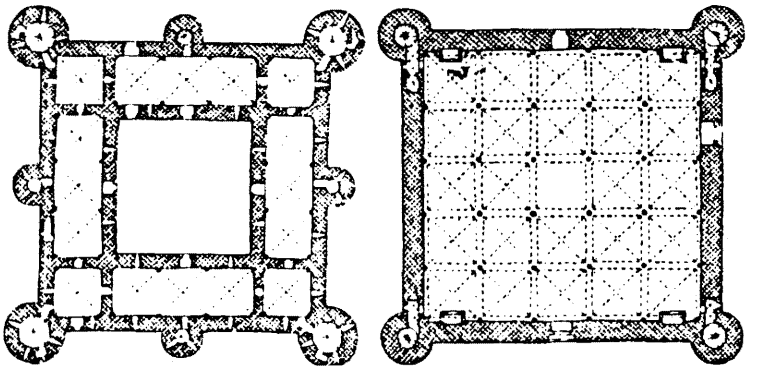
1. Yèvre–le–Châtel y Dourdan (Gebelin)



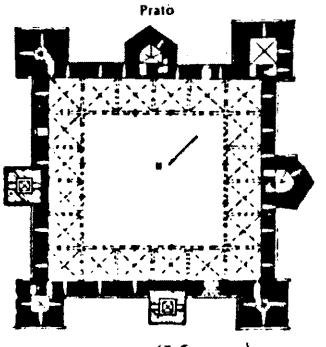
2. Carcasona (Ritter)



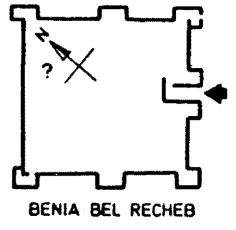
3. Château Gaillard (Sidney)

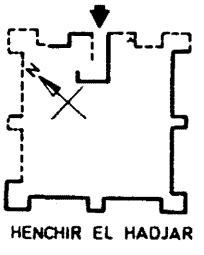


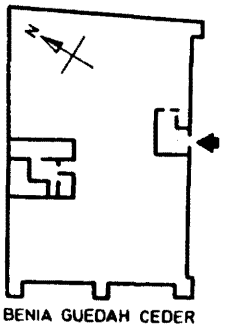
4. Ursino y Maniace (Ramelli)

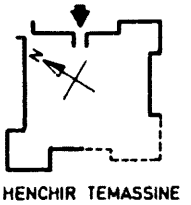


5. Prato (Meyer)

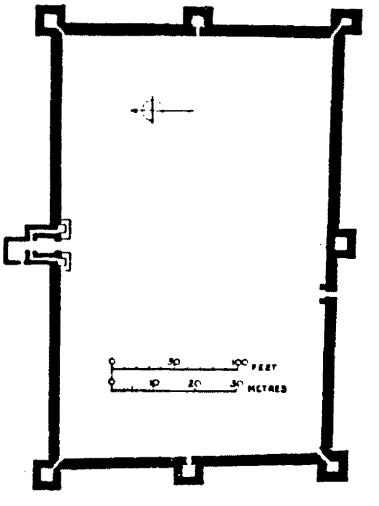




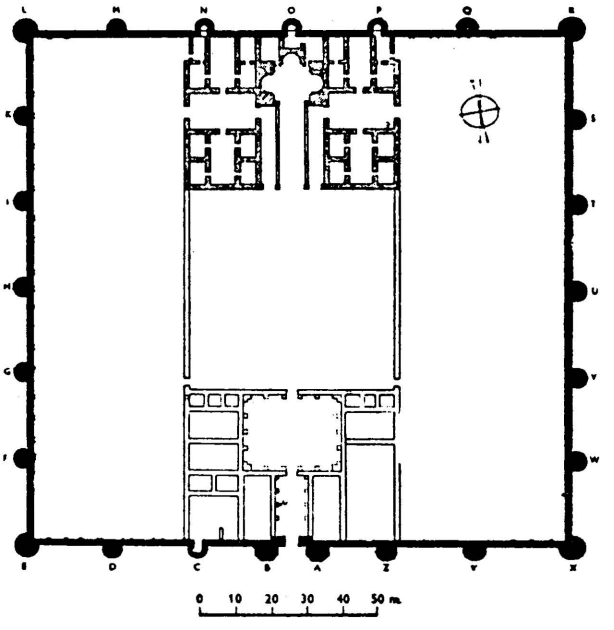




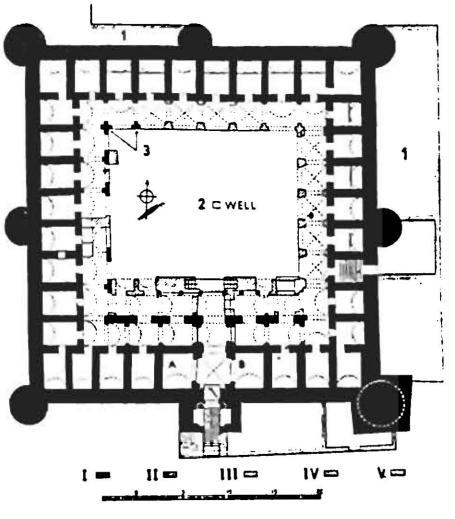
6. Castella



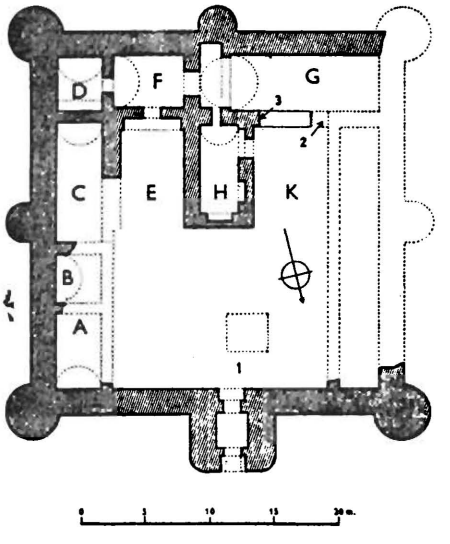
7. Timgad (Sidney)



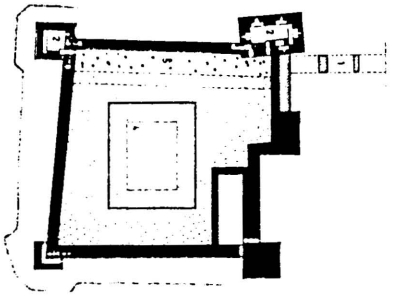
8. Msatta (Creswel)



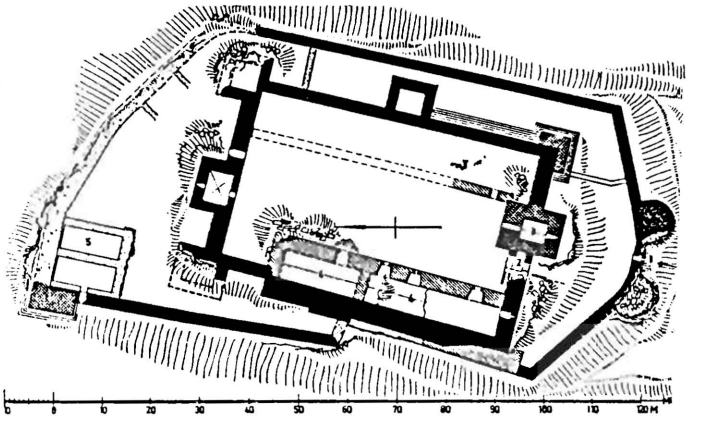
9. Atsan (Creswell)



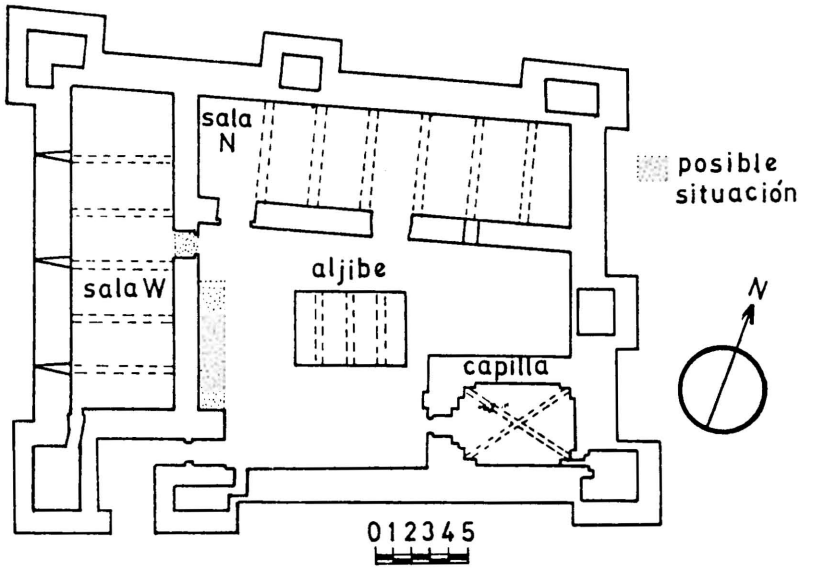
10. Ribat de Susa (Creswel)



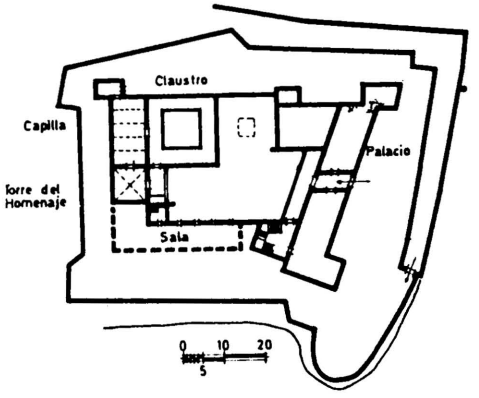
11. Jebail (Müller)



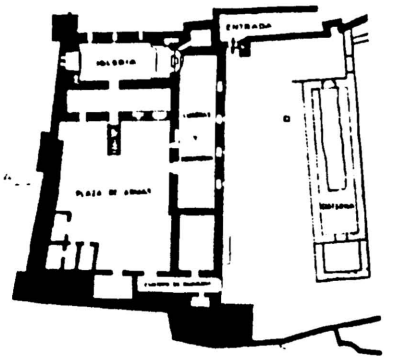
12. Arima (Müller)



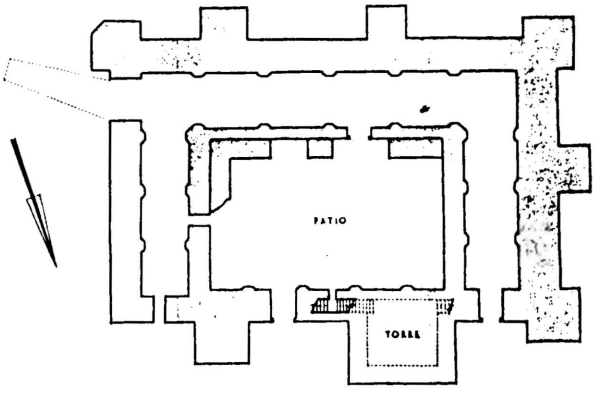
13. Sádaba (Martínez Prades)



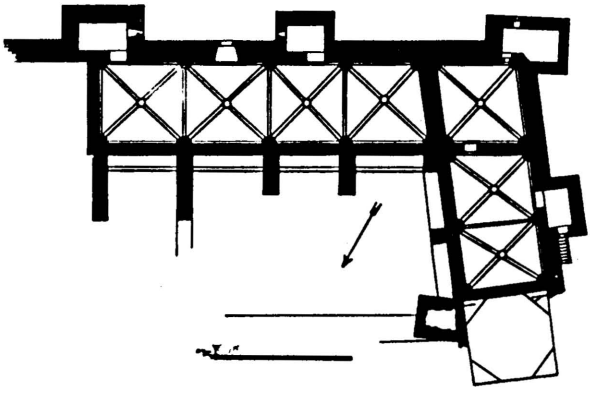
14. Alcañiz (Guitart)



15. Miravet



16. Villalba de los Alcores



17. La Zuda de Lérida (Puig)

EN TORNO A ALGUNOS PROBLEMAS DE CRONOLOGIA Y FINANCIACION DEL GOTICO BAJOARAGONES

POR Carlos LALIENA CORBERA
Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia Medieval.

Este trabajo se ha beneficiado de las sugerencias del Dr. G. BORRAS GUALIS, a quien agradezco su amabilidad.

Recientemente, una provocativa obra del historiador Carlo GINZBURG en torno a algunas pinturas de Piero della Francesca ha puesto de relieve los problemas metodológicos que afectan a la historia del arte en cuanto que una deseable "historia social de la expresión artística", en aspectos no directamente estilísticos, pero fundamentales dentro del producto estético, tales como la datación correcta y las influencias y relaciones derivadas del encargo y la financiación[1]. En una esfera muy diferente, y con limitaciones inherentes a una documentación escasa, parece apropiado plantear una reflexión de este género referida a la arquitectura religiosa y civil tardomedieval del Bajo Aragón, que ha suscitado un razonable interés y cierto cúmulo de descripciones acertadas[2]. Este artículo aspira a proponer algunas hipótesis sobre este fenómeno, apoyadas parcialmente en testimonios dispersos pero elocuentes y en el estudio de la evolución de la coyuntura social y económica de la región. Se trata, por tanto, inequívocamente, de la aportación de un historiador y de un trabajo con voluntad interdisciplinar.

La sociedad bajoaragonesa se caracteriza en el transcurso del siglo XIV por experimentar la misma y sucesiva serie de crisis de mortalidad e idéntica recesión en los niveles productivos que cualquier otra coetánea. Al igual que en el resto de Aragón, resulta muy difícil delimitar la cronología

1 GINZBURG, C., *Pesquisa sobre Piero*, Barcelona, 1984, XXI–XXII y pássim.

2 BORRAS GUALIS, G., *Algunas iglesias góticas del Bajo Aragón*, "Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón", X, 1975, pp. 603–620; GUITART APARICIO, C., *Arquitectura gótica en Aragón*, Zaragoza, 1979, pp. 78–100 y 161–165; SIURANA ROGLAN, M., *La arquitectura gótica religiosa del Bajo Aragón turolense*, Teruel, 1982; CORTES ARRESE, M., *El gótico en Teruel: la escultura monumental*, Teruel, 1985; SEBASTIAN LOPEZ, S., *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, 1974, y SIURANA ROGLAN, M., *Temas iconográficos en la escultura decorativa de las iglesias góticas de Valderrobres y su comarca*, "Boletín del Centro de Estudios Bajoaragoneses", 1 (Alcañiz, 1981), pp. 32–50.

de esta dinámica desfavorable. Sin embargo, con toda verosimilitud, la primera mitad del siglo es un período de acrecentamiento del malestar rural, entendido como un progresivo desfase entre el desarrollo de la población y el de la producción, en detrimento de aquélla. Es factible, a este respecto, constatar hambres en 1333 y 1347, que preceden a la Peste Negra. En esta etapa, las estructuras señoriales experimentan un estancamiento de sus ingresos que acentúa una vocación rentista y de absentismo, lo que es particularmente visible en el caso de la Orden de Calatrava -con un amplio predominio en el país-. Las rentas eclesiásticas, ceñidas a diezmos y primicias -además de las propiamente señoriales-, tal vez resistieron mejor, pero el descenso demográfico y de la capacidad productiva perceptibles desde la década de los años treinta-cuarenta inciden también sobre ellas.

Despues de la gran pandemia, hay indicios de la persistencia de pestes y hambrunas sin interrupción hasta el XV; 1348-49, 1362-64, 1374–75 y 1410-12 son momentos especialmente críticos. La guerra con Castilla (1356–1369) tiene efectos devastadores, menos por las destrucciones - que las hubo- que por la implantación acelerada de una opresiva fiscalidad, que, transmitida a través de las Cortes a los concejos, se convierte en una detracción de gran alcance de los excedentes agrarios de la clase campesina, precisamente en una fase en que la despoblación, el abandono de las tierras marginales y la reducción de la actividad productiva operan como factores de depresión económica; el endeudamiento colectivo –de las instituciones concejiles– e individual se multiplican drásticamente. Los primeros –y muy débiles– síntomas de recuperación de este ciclo destructivo de crisis de mortalidad + guerra (impuesto) no deben de ser anteriores a 1380-1390. Es entonces cuando comienza a percibirse la potenciación de la ganadería –aprovechando los pastizales surgidos de la desocupación de tierras cerealistas de bajo rendimiento–, la especialización agraria –plantación de azafrán y olivo, que se añaden a la tradicional importancia del grano – y la promoción de los factores de distribución y comercio. Todo lo cual condiciona un aumento de la productividad que cimenta los tímidos avances aludidos, a pesar de la continuidad de pestes ocasionales y de un fisco omnipresente. Esta recuperación sólo cobra alguna fuerza avanzado el siglo XV, pero aparece nítidamente a mediados de la centuria –si bien con una población estabilizada o en muy lento crecimiento– y queda firmemente establecida en los últimos decenios y los comienzos del XVI.

Esta trayectoria es seguida con dificultades crecientes por las instituciones señoriales: la Orden de Calatrava se interesa en la segunda mitad del XIV primordialmente por asuntos internos y escisiones entre las ramas castellana y aragonesa, en descuido de la expansión o el mantenimiento territorial y económico. Muy al contrario, enajena rentas y señoríos –temporalmente– con el fin de obtener los subsidios necesarios para proseguir sus intervenciones bélicas en Castilla –así, Fabara, Belmonte, Peñarroya, Calanda y Foz Calanda, en diversas circunstancias, entregan sus tributos a instancias ajenas a la Orden para subvenir gastos de ésta–. Inversa –y paradójicamente–, la misma coyuntura favorece a nobles laicos de segunda fila que, con el apoyo real, consiguen instalarse en un espacio antes exclusivo de las Ordenes Militares: Francisco de Ariño recibe Maella, Fabara y Calaceite; Pedro Vaca obtiene Calanda y Foz Calanda, ambos de Calatrava. Asimismo, la incardinación señalada de los ingresos eclesiásticos sobre la producción –y el valor de ésta– hace que, probablemente, el arzobispado zaragozano y las entidades eclesiales remonten la crisis secular durante la primera mitad del XIV, en conexión con el avance y la especialización de la producción pecuaria y agrícola reseñados[3].

¿Qué significa este rápido examen de la coyuntura socioeconómica para la arquitectura gótica de la zona? Ante todo, el imperativo de correla - cionar su cronología con la de la evolución general. En este sentido, es obvio que la erección de cualquier construcción religiosa o civil puede llevarse a cabo para satisfacer obligaciones perentorias de una comunidad, independientemente de la adecuación entre los objetivos, los costes materiales y la disponibilidad de excedentes sociales suficientes –bienes producidos y que pueden ser extraídos del proceso de producción sin dañar la capacidad de reproducción de la estructura económica del grupo–. La reparación de las murallas de las villas e incluso aldeas del Bajo Aragón, atestiguada en 1366–1372 y 1390–1391, se efectúa por apremios defensivos más o menos urgentes de la Corona, sin tomar en consideración el gravoso impacto social de estas exigencias en años muy difíciles[4]. Sin

[3] LALIENA CORBERA, C., *Sistema social y estructura agraria en el Bajo Aragón, siglos XII–XV*, Teruel (en prensa).

[4] ACA. Cancillería, reg. 1.897 ff. 127-127v (permiso para imponer sisas en diversas mercancías con el fin de recabar fondos con que construir nuevas torres y reforzar la muralla); reg. 2.022 ff. 150–152 (el rey renuncia a recaudar las primicias que le habían sido concedidas por el arzobispo para la mejora de las fortificaciones de diversos lugares del Bajo Aragón); reg. 2.032 ff.10v–11(el rey manda al comendador mayor gastar 4.000 ss. anuales en la reparación del castillo de Alcañiz), etc.

embargo, es metodológicamente correcto pensar que la adecuación entre los factores citados es la norma y no a la inversa. Consecuentemente, y de no mediar aspectos estilísticos decisivos, las dataciones de fines del XIV–primer cuarto del XV son las más aceptables para piezas que sugieren un espectro de fechas extenso. Estas consideraciones tienen especial incidencia para un conjunto de obras de indudable unidad desde un punto de vista estilístico, las iglesias parroquiales de Valderrobres, Torre del Compte, Fórnoles, Fuentespalda, y las ermitas de Nuestra Señora de Monserrate de Fórnoles y de la Fuente de Peñarroya de Tastavíns, todas las cuales "se edificaron con poco intervalo de tiempo, por un mismo equipo o círculo" (G. BORRAS)[5]. Este autor las sitúa entre ca. 1383-ca. 1429, cronología que B. CABAÑERO y J. C. ESCRIBANO han consolidado recientemente: en 1402, el arzobispo otorga licencia para recoger limosnas con destino a la reparación de la ermita de la Virgen de la Fuente de Peñarroya, y, en 1409, se concede la primicia del término de Valderrobres a su vicario y jurados para los trabajos de la iglesia[6]. Frente a todo ello, las tentativas de M. SIURANA de retrasar a 1321-1349 estos edificios, a partir de la heráldica de las claves de bóveda, parecen poco consistentes[7].

El emplazamiento temporal de un ejemplo especialmente bien conocido puede contribuir a confirmar las dataciones de este círculo. En 1418, los jurados y el concejo de Fuentespalda contratan a en Balaguer Eximeno – o Jimeno –, *maestre piquer* de Maella, para *fer e obrar (...) lo cap de la eglesia de Senyor Sent Salvador del dit loch de Font Espatla de bona pedra pichada e segons que es comenzat e axi com la obra vella demostre e designe, e ab los punts e mides de aquella, e sobre aquella siau tengut e obligat paredar e pugar, seguyr e menar la dita obra e cloure aquella de volta e de bona pedra pichada, segons que bon maestre deu fer e a la dita obra se pertany,* de acuerdo con varias cláusulas. La primera estipula que no se ahorre piedra y que el tamaño sea equivalente al de las dos capillas que había ya levantadas, así como que se le añadan *ses gargoles de pedra e*

[5] BORRAS, G., *op. cit.*, p. 612; ID., *Iglesia arciprestal de Santa María la Mayor de Valderrobres (Teruel)*, "Teruel", 38 (Teruel, 1967), pp. 155-163.

[6] CABAÑERO SUBIZA, B. y ESCRIBANO SANCHEZ, J.C. *Problemática y fuentes de la cronología de la arquitectura aragonesa, 1300-1450, III Simposio Internacional de Mudejarismo.*, Actas, Teruel, 1986, p. 412 -con alguna excepción, los documentos que citan estos autores proceden del Archivo Diocesano, Registros de Actos Comunes, en los años correspondientes-.

[7] SIURANA ROGLAN, M., pp. 57-60; CORTES ARRESE, M., *op. cit.*, todavía retrasa a fines del XIII algunas iglesias, cronología más dudosa todavía.

ab aquelles finestres que nezesaries hy sien. Además, debía hacer *sobre lo hat de la dita eglesia huns pilars de pedra pichada hon estigue la campaneta del cor de Deu,* y un arco de piedra picada *del a un peu coral a l'altre,* según los deseos del concejo, que no se especifican. El plazo es de seis años, a contar desde la Navidad de 1418, y el coste presupuestado –que incluye el salario del maestro– es de 13.500 sueldos, que se abonan en plazos semestrales de mil sueldos y se rematan los últimos 3.500 en el sexto año, también en dos pagos. Del total, se excluyen la piedra, *que maestre Coldrat ha tallada o feta tallar*[8] para esta iglesia, la arena, la cal, la madera, la mano de obra parcialmente y un carro, todo lo cual le es facilitado por el concejo, al igual que las *entradas e exides* que deba hacer para transportar la piedra[9]. En 1423, los jurados y el concejo de la villa confiesan deber 1.200 sueldos jaqueses a Roger de Santapau, mercader de Alcañiz, que éste ha pagado a en Balaguer como última entrega del precio[10]. Los trabajos debían de estar, pues, prácticamente concluidos, y, sin duda, se trata de la cabecera gótica conservada en la actual iglesia[11]. La semejanza formal con las demás obras del mencionado conjunto inclina a fechar éste en correlación con la de Fuentespalda, y, por tanto, centrarse en la década final del s. XIV–primer cuarto del XV.

Aparece así evidente la concomitancia con la notable actividad constructiva eclesial detectada en el resto del Bajo Aragón: Montalbán (1373/-1401); Maella (la parroquial de Santa María, levantada entre 1373 y 1387, con arreglos constatados hacia 1435); Santa Lucía de los Dominicos de Alcañiz (entre 1383/138 y 1398); Híjar (noticias de 1401); Santa Susana de Maella (reparada hacia 1401-1410); Molinos (donde se obraba hacia 1401); Fabara (terminada antes de 1421), y Chiprana (iniciada hacia

8 En 1417 acude a Zaragoza, para revisar las obras del cimborrio, desde Molinos, un maestre Corla, que puede ser el mismo (CABAÑERO Y ESCRIBANO, *op. cit.*, p. 402, nota 39). También se cita a un maestre Colrat en las obras del puente de Zaragoza por la misma época: A.M.Z., ms. 47, ff. II y XIX, donde se menciona igualmente el requerimiento de canteros de Alcañiz para colaborar en esta empresa.

9 Archivo Municipal de Fuentespalda (AMF.), perg. 93.

10 AMF., perg. 102.

11 La estudia y describe M.SIURANA, *op. cit.* pp. 60-64, que la data 13..–1349 "por similitud estilística y lapidaria" con la de Valderrobres. M. CORTES trata la escultura, *op. cit.* pp. 177-180, fechándola en "los comienzos del siglo XVI", lo que muestra claramente las insuficiencias del método comparativo para obtener dataciones fiables. Hoy, la cabecera se ha convertido en el último tramo de la iglesia, mientras la "obra vella" citada fue demolida y sustituida en época moderna por una nueva cabecera.

1428)[12]. Igualmente, adoptar este haz temporal disminuye la disparidad –que se daba en la cronología arcaizante– con las iglesias de Castellote y Molinos, incuestionablemente de mediados del XV[13]. Y, lo que no es menos importante, lo alinea con el relativo esplendor de las edificaciones civiles: castillos de Valderrobres (1382-1456) y Maella (fines del XV)[14]; la lonja de Alcañiz (siglo XV); el puente de Maella (hacia 1400)[15]; las casas consistoriales de La Fresneda, Maella y Monroyo (total o parcialmente de mitad de la centuria), a las que cabe añadir las de algunas localidades del Maestrazgo –turolense y castellonense– diseñadas dentro del gótico levantino de la misma época, y varias "casas señoriales", entre las que descollan la de los Santapau de Alcañiz y ejemplos diversos en Caspe, Cretas, Monroyo, Molinos y varios lugares del mismo Maestrazgo[16].

Esta hipótesis contempla únicamente una parte de la arquitectura gótica bajoaragonesa, ya que hay pocas discusiones respecto a piezas de fines del XIII y comienzos del XIV, que se inscriben en los decenios que cierran el ciclo expansivo económico y social medieval. Son, entre otras, la iglesia y castillo de Albalate del Arzobispo, el de Alcañiz, la Colegiata de Caspe, las iglesias de Arens de Lledó y Lledó, a las que hay que sumar otras conocidas documentalmente y que son tardías: la parroquial de Mazaleón –con indicios de trabajo hacia 1346 –y la de Torre del Compte–al igual que

12 CABAÑERO SUBIZA, B., y ESCRIBANO SANCHEZ, J.C., *op. cit.*, pp. 407–414 y pássim para Montalbán, p. 402. Se trata de concesiones arzobispales a los concejos para el empleo de la primicia en la reparación de las iglesias (Montalbán, 1373 y 1401; Maella, 1373; Híjar, 1401; Molinos, 1401; Chiprana, 1409); licencias para solicitar limosna para este mismo fin (Santa Susana de Maella, varios docs. 1401–1410; Maella, parroquial, 1435); y permisos para instalar altares en iglesias concluidas (Maella, 1387; Fabara, 1421). Para los dominicos de Alcañiz: AHN. Clero, carp. 2.912 n.º 9. El convento se funda en 1383, con el apoyo de Juan I, confirmado en 1387.

13 Para Castellote, M. SIURANA, *op. cit.*, pp. 121-125; M. CORTES, *op. cit.*, pp. 158-163, y para Molinos, ibíd., pp. 84-89 y 163-174, respectivamente, y CAÑADA SAURAS, J., *La iglesia parroquial de Molinos: una maravilla que necesita restauración*, "Teruel", 34 (Teruel, (1965), pp. 73-85.

14 GUITART APARICIO, C., *Castillos de Aragón*, II, Zaragoza, 1976, pp. 103-108 y 111-114 respectivamente.

15 CABAÑERO SUBIZA, B. y ESCRIBANO SANCHEZ, E., *op. cit.*, p. 411.

16 GUITART APARICIO, C., *La arquitectura gótica*, pp. 174, 176-177 y 179-180 –noticias escuetas–; CORTES ARRESE, M., *El gótico turolense y el arte levantino: los orígenes de un modelo*, en *El Arte Aragonés y sus relaciones con el hispánico e internacional, Actas del III Coloquio de Arte Aragonés* (Huesca, 1985), pp. 129-135.

la anterior, hacia 1354[17]–. La *obra vella* de Fuentespalda puede corresponder también a esta etapa. Tras ella, un largo hiato provocado por la crisis general, y desde 1380, una coyuntura arquitectónica especialmente brillante, que responde a los titubeantes inicios de la recuperación poblacional y agraria, que da lugar desde principios del XV a una arquitectura considerablemente homogénea, carácter que es posible perfilar si integramos en el análisis el estudio de la financiación y el patronazgo.

Solamente M.SIURANA ha efectuado alusiones explícitas al problema, al insistir en la participación de los arzobispos de Zaragoza en el mecenazgo edilicio –Pedro López de Luna (1314-45) en Albalate, Valderrobres, Mazaleón, Fuentespalda, Torre del Compte y la ermita del Pilar de Andorra; García Fernández de Heredia (1383-1411) en Valderrobres y Dalmacio de Mur y Cervellón (1431-1456) en Valderrobres y el Pilar de Andorra–; de la Orden de Calatrava –en el castillo de Alcañiz, iglesias de Molinos y Ráfales y ermitas de la Fuente de Peñarroya y Nuestra Señora de Monserrate de Fórnoles–; del concejo de Alcañiz –la Colegiata, con dudas–; así como una pequeña capilla de la parroquial de Molinos, erigida por Johan Martín y su mujer María Azcón en 1492, según figura en una lápida conmemorativa en ella[18]. La mayor parte de estas asignaciones provienen de la existencia de motivos heráldicos en las claves de las bóvedas –que, de paso, se utilizan para fechar etapas constructivas–.

La estricta correlación entre la dispersión de estas representaciones emblemáticas, como el cordero –de la mitra zaragozana– o la cruz de Calatrava –de esta Orden– con los ámbitos señoriales correspondientes a cada una de estas instituciones, obliga a considerar que se trata de elementos simbólicos que expresan el dominio temporal y jurisdiccional sobre las comunidades para las que la iglesia es el principal centro de reunión periódica, sin que, en consecuencia, quepa vincularlas con una participación económica de los señores en la edificación. Cuando los

[17] Cfr. SIURANA, M., *op. cit.*, pp. 21-27 y 115-120; CORTES, M., *op. cit.*, pp. 117-121 y 75-81 (Albalate, Arens, Lledó, Torre del Compte y Mazaleón); BORRAS, G., *Algunas iglesias*, pp. 607-610 (Arens y Lledó); BRESSEL ECHEVERRIA, C. y MARCO FRAILE, R., *Catálogo monumental de Caspe*, Caspe, 1981, pp. 31-54. Para Torre del Compte, además, NAVARRO, J., *Construcción de una iglesia. Torre del Compte*, "Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón", (Alcañiz, 1907), pp. 127-129.

[18] SIURANA ROGLAN, M. *op. cit.*, pp. 147-149 y *El mecenazgo artístico en la arquitectura gótica del Bajo Aragón turolense*, "Seminario de Arte Aragonés", XXXIII, (Zaragoza, 1981), pp. 265-270.

escudos pertenecen a un personaje o familia identificables, el sentido es muy similar, y su validez sigue estando condicionada por el hecho de que pueden ser copias de pinturas de cubiertas anteriores, estar integradas en una serie más o menos completa de cariz episcopológico o simplemente tener un carácter decorativo-simbólico[19].

De los documentos citados en los párrafos anteriores se desprende nítidamente cómo son los concejos –el *consell general del homes*, que especifica el texto de Fuentespalda– los que contratan las ejecuciones de los edificios tanto de índole religiosa como civil: murallas[20], puentes[21], casas de concejos, iglesias y ermitas. Lo cual no es, con seguridad, peculiar de este período, sino que sucede así desde la repoblación del siglo XIII, dado que la mayoría de las cartas pueblas otorgan a los inmigrantes las primicias –un tributo eclesiástico que abarca el 3-4% de la producción– para la fábrica de la iglesia, concepto que incluye desde la construcción material y la reparación hasta el mantenimiento o la dotación de ornamentos y libros sagrados[22]. Durante el XIV y el XV, las instancias eclesiales autorizan constantemente el uso de las primicias para actividades restauradoras de iglesias[23]. Estas concesiones son sobre todo protocolarias, puesto que el arzobispo sólo controla directamente la cuarta o quinta parte de estas primicias, mientras el concejo es legal poseedor de lo restante. Esto es válido incluso para la iglesia de Valderrobres, muy vinculada al castillo y dentro de un señorío episcopal. Una noticia de 1287 muestra bien la separación que existía entre el señor y los vasallos en esta cuestión: en abril de ese año, Rodrigo Pérez Ponce, maestre de Calatrava, concedía licencia al concejo de Monroyo para levantar una iglesia en la población, fuera de la

19 Al respecto, cfr. las observaciones de CABAÑERO SUBIZA, B. y ESCRIBANO SANCHEZ, J.C., *op. cit.*

20 Cfr. doc. cit., nota 4.

21 El puente de Alcañiz es una excelente obra de ingeniería gótica –uno de los más grandes de Aragón, con el de Zaragoza–, iniciada en el segundo decenio del XIV, cuando una riada se lleva el viejo puente y el rey concede un pontaje para reconstruirlo, además de los subsidios concejiles (1311) ACA. Cancillería, reg. 208-209, f. 56v; en 1315, el monarca ordena respetar la concesión, reg. 159, f. 170. Cfr. también el puente de Masatrigos (Caspe), CENTELLAS, R., *El puente de Masatrigos de Caspe. Observaciones varias acerca de su fábrica,* "Cuadrenos de Estudios Caspolinos", VIII. (Caspe, 1983), pp. 145-155.

22 En Monroyo, en 1231, en la carta de población, el maestre cede las primicias al concejo para la fábrica de la iglesia y la fortificación de la villa y castillo: VIDIELLA, S., *El 'Cartulario de Monroyo'. Descripción, extracto y notas,* I *Congreso de Historia de la Corona de Aragón,* Barcelona, 1909, pp. 176-177. Esta "costumbre" estaba muy difundida por el Bajo Aragón y Maestrazgo turolense, y los testimonios abundan.

23 Cfr. nota 12.

Muela –por tanto, la iglesia anterior, de Santa María de la Muela, estaba integrada en el castillo–, con la condición de que la Orden proveía el vicario. Este permiso –que también comprende la posibilidad de hacer un horno– costó a la universidad 2.000 sueldos[24].

Es bastante probable que las primicias –explotadas por el sistema de arrendamiento a mercaderes– no fueran suficientemente ricas para cubrir las necesidades constructivas, por lo que el procedimiento financiero habitual debió de ser similar al que define el documento de Fuentespalda, un endeudamiento, bien mediante empréstitos, bien a través de la emisión de deuda pública en forma de censales. La provisión de fondos tampoco puede alejarse de lo que señala este ejemplo, mercaderes de Alcañiz o de Zaragoza con fuertes intereses en la zona. Estos hombres de negocios colaboraron también mediante generosos donativos, de los que las dispersas noticias dan una idea aproximada; en 1400, el arzobispo permite a Fernando de Sosa, mercader de Montalbán, enterrarse en la iglesia de esta localidad como contraprestación a varios objetos suntuarios que ha donado –uno de ellos valorado en 50 florines– y el pago de los comienzos de la obra del coro; en 1434, el prelado autoriza a reparar una arcada de la parroquial de Molinos con un legado de 500 sueldos de Johanna López Gascón, viuda de Raimundo Cocorella, destinados hasta entonces a la sacristía[25]. En esta misma iglesia, una lápida confirma la participación de Johan Martín y María Gascón en la edificación de la capilla en la que descansaban. Este punto enlaza con el comentario del texto de 1501 incluido en el apéndice , por el que el capítulo del convento de Santa Lucía de los dominicos de Alcañiz concede algunas prerrogativas funerarias y espirituales a *mossen* Felipe de La Cavallería, señor de Calanda y Foz Calanda, y a su esposa difunta, doña Teresa Pérez Ram, como agradecimiento por *avernos fecho muchas almosnas e mercedes, e aver obrado en esta casa e monesterio las claustra e reclaustra, refitorio, libreria e otras muchas e magnificas obras,* y por la *voluntad de obrarnos un suntuoso capitol e dentro de aquel una capilla dius la invocación de Nuestra Sennora del Roser*[26]. El mecenazgo y la munificencia de este personaje aparecen bien establecidos en un convento creado en 1383[27], con algunas estructuras en pie en 1398, cuando se iniciaba la

24 VIDIELLA, S., *op. cit.*, p. 185.

25 CABAÑERO SUBIZA, B. y ESCRIBANO SANCHEZ, J.C., *op. cit.*, p. 402.

26 AHN. Clero, carp. 2.914 nº9.

27 AHN. Clero, carp. 2.912 nº6 y 7 y ACA. Cancillería, reg. 1.891, ff. 175-175v.

edificación del *porche delant del dito manasterio et el patio del dito monasterio do aquell et las officinas de aquell devian seer hedificadas et constructas,* para las que se pide la bendición de un prelado[28], y con actividad en el postrero cuarto del siglo XV, según precisa el texto.

La identificación de Felipe de La Cavallería no es problemática; es miembro de una de las más conspicuas familias conversas de Zaragoza, con una fortuna entre las mayores del reino y consejero funcionario de Fernando II[29]. Contra lo que pueda suponerse por el apelativo de señor de Calanda y Foz Calanda, forma parte de una extensa parentela de mercaderes de origen judío, que, convertidos al cristianismo hacia 1412-13, consolidan firmemente una posición peeminente en el comercio y las finanzas en la Corona de Aragón y, especialmente, en las tierras bajoaragonesas. A falta de un estudio sistemático –y sin que podamos siquiera conocer las relaciones familiares–, desde mediados del XV actúan en la región Felipe de La Cavallería y Luis de La Cavallería, ancestros directos de *mossen* Felipe –cualquiera de los dos puede ser padre o tío suyo–, con negocios orientados hacia la exportación masiva de lana de esta área por Escatrón, así como trigo y otros productos, lo que conlleva la creación de una red comercial que comprende representantes en Barcelona y Nápoles; con operaciones bancarias y compra de censales, entre los que destaca uno de 1.466 sueldos 8 dineros, valorado en 22.000, adquirido por Felipe de La Cavallería a Jaime Sánchez de Calatayud sobre las rentas señoriales de Calanda y Foz Calanda. Es posible, asimismo, verificar arrendamientos de

[28] Doc. cit., nota 12.

[29] Es Conservador General del Real Patrimonio y consejero del rey. Sobre los La Cavallería hasta principios del XV: VENDRELL GALLOSTRA, F., *Aportaciones documentales para el estudio de la familia Caballería,* "Sefarad", III. (Madrid, 1943), pp. 115-154; algún dato en FALCON, M.I., *El patriciado urbano de Zaragoza y la actuación reformista de Fernando II en el gobierno municipal,* "Aragón en la Edad Media", II. (Zaragoza, 1979), p. 258.

diezmos y otras prácticas semejantes[30]. La culminación de la inserción de este grupo familiar en el Bajo Aragón es la compra por Felipe de La Cavallería –el citado en el documento– del señorío de Calanda y Foz Calanda a Miguel Gilbert en 1469[31], por una cantidad ignorada pero no lejana de los 100.000 sueldos que pocos años antes se habían pagado por la misma transacción entre la Orden y Pedro Vaca. La duración del dominio fue muy breve; en 1484, la Orden de Calatrava, haciendo uso del derecho de retracto que constaba en los contratos, logró la reversión a su poder del control de ambas localidades, aunque probablemente el personaje ya no abandonó nunca la titulación[32]. Es posible hacerse una idea del potencial económico de este mercader gracias a una noticia que lo muestra comprando por mandato de Fernando II, en 1491, 19.951 libras jaquesas –399.020 sueldos–, junto con el propio monarca y el Justicia de Aragón[33]. Felipe de La Cavallería hizo testamento en Alcañiz en 1505, cuatro años después de recibir la donación de los frailes predicadores, que es buena prueba de su implantación en la región, lejos de la originaria Zaragoza.

Las pruebas documentales no son abundantes, pero se integran en una línea perfectamente coherente con lo que los análisis sociales y económicos hacían prever: participación limitada de las instancias señoriales, centrada en conjuntos palaciegos y eclesiales propios; relativamente escasa autofinanciación de entidades religiosas –algo mayor en el caso de las órdenes mendicantes–; intervención decisiva de los concejos en la edificación de

30 Para estas cuestiones, será preciso un amplio trabajo en los Archivos de Protocolos de Zaragoza y Alcañiz; cfr. –a título indicativo– SESMA MUÑOZ, A. y SARASA SANCHEZ, E., *El comercio de la lana por el Ebro hacia el Mediterráneo (el puerto fluvial de Escatrón a mediados del siglo XV)*, en *2º Congreso Internacional de Estudios sobre las Culturas del Mediterráneo Occidental*, Barcelona, 1978, pp. 399-409; SESMA MUÑOZ, J.A., *El comercio de exportación de trigo, aceite y lana desde Zaragoza a mediados del siglo XV*, "Aragón en la Edad Media", I. (Zaragoza, 1977), pp. 201-237; ID., *Realaciones comerciales directas entre Italia y el reino de Aragón en la Baja Edad Media*, en *Aspetti della vita economica medievale*, Firenze, 1985, pp. 316-317. La compra del censal: AHN. OO.MM., carp. 468, nº 343 –había sido vendido por la Orden a Berenguer de Bardaxí, y por éste, a Jaime Sánchez de Calatayud: AHN. OO.MM., carp. 468, nº 342–. Un arrendamiento de diezmos está confirmado en Archivo Histórico de Protocolos de Alcañiz, Salvador de Aquis, nº 2.268 f. 34.

31 Biblioteca de la Real Academia de la Historia, *Colección Salazar y Castro*, I-38, ff. 169–176v.

32 VIDIELLA, S., *Calanda y Foz Calanda*, "Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón", III. (Alcañiz, 1909), pp. 34-35.

33 SESMA MUÑOZ, J.A., *La Diputación del Reino de Aragón en la época de Fernando II (1479-1516)*, Zaragoza, 1977, p. 199.

los elementos arquitectónicos civiles y eclesiásticos fundamentales para su vida y solidaridad comuni-taria; aportación económica clave de mercaderes y negociantes enriquecidos por la coyuntura favorable del siglo XV, tanto en lo que se refiere al impulso económico para los concejos, como en lo que atañe a la intervención directa en la erección de capillas privadas, oratorios y obras similares. Finalmente, una hipótesis sobre un componente importante del complejo ideológico y mental subyacente a las donaciones, limosnas y actos piadosos de estos patricios-comerciantes. Una parte considerable de ellos tenía un origen hebreo, y se trataba, por tanto, de conversos –lo cual es cierto tanto para Alcañiz como para Zaragoza–, lo que hace suponer que este desprendimiento tenía un trasfondo de demostración pública de fe cristiana, especialmente en el último cuarto de siglo, cuando hace acto de presencia la Inquisición. La actitud de los La Cavallería para con los dominicos alcañizanos puede recoger esta forma de autoprotección piadosa y, en este sentido, es interesante la advocación a Nuestra Señora del Rosario.

DOCUMENTO I

1423, 14 noviembre. Fuentespalda.

El concejo de Fuentespalda se declara deudor de Roger de Santapau, mercader de Alcañiz, por 1.200 sueldos jaqueses, prestados para la obra de la iglesia.

Archivo Municipal de Fuentespalda, pergaminos, nº 102.

Sie a tots maniffesta cosa que anno a Nativitate Domini millesimo quadringentesimo vicesimo tercio, a quators dies del mes de noembre, en el loch de Font Spatlla, present mi, notari, e testimonis infrascrits a la porta de la eglesia de Sent Salvador del dit loch, ajustat e congregat consell general dels homes del dit loch a veu d'en Guiamo Moix, publicament per tot lo dit loch cridat axi com a corredor del dict loch, segons de la dita crida lo dit corredor feu rellato a mi, notari infrascrit, presents los dits testimonis, nos, en Jachme Serrano, Arnau Balaguer, jurats del dit loch en lo any present, Salvador Miralles, Pere Balaguer major de dies, en Pere Celma, mercader, en Pere Corals, Buondilla Sernera, Pere Queralt, Bernat Jusa, Arnau Batlle, Pere Climent, Frances Miralles, Domingo Sales, Pasqual Guardia, Arnau Guardia, Pere Canos, Domingo Primer, Domingo Sales fill, Pere Sancho,

Pere Sabastia, Miguel Radin, Miguel Salvador, Anthoni Tapredes, Berton Dilla fill, Johan Isser, Domingo Jussa, Pere Gardia, Guillermo Torla, Pere Queralt fill, Bernart Breton, Domingo Selobin, Per Selobin, Jachme Mialla, Nicholau Miralles fill, Nicholau Miralles, Pere Ripoll, Frances Potallull, e de si tot lo altre conssell que aci som congregats e ajustats tots emsemps e quiscu de nos per si e per lo tot, tenguts e hobligats axi que la hu de nos per l'altre, scusar noms puxam en nostre nom propi, e de quiscu de nos e per lo nom e veu de la dita universidat del dit loch de Fontespalla, e dels singulars de aquella, presents e advenidors, ab aquesta present publica carta per tots temps franca e valledora, confessam nos deure e prometem pagar a vos, honorable en Roger de Santapau, mercader de la vila de Alcaniz, absent, e als vestres o a qui vos de aci avant voldrets, es a saber mill et doents solidos dits jaqueses, bona moneta, corible en Aragon, los quales vos a nos amigablement avets prestas e nos a vos confessam aver rebuts, los quals per nos e manament nostre avets dats contants livrats en Balaguer Exemen, piquer, maestre de la obra de la dita nostra eglesia, per raho de aquella li aviem de dar per la ultima paga dels XIII milia cinchcents solidos que li deviem per la obra de la dita eglesia.

Renunciants a tota excepcio de frau e d'enguan de no dir ni possar que nos no aiam malevants de vos los dits mill e CC solidos de la dita moneda e de no terni nos per pagats contents de vos e de aquells, per raho del livrament de aquells que aveu fet per nos e manament nostre al dit Balaguer Eximino, piquer, et encara renunciam a la excepcio de no aver rebuda contada la dita pecunia. Los quals dits mill e CC solidos vos prometem els dits nomps e quadaun dells dar, pagar, reter e livrar a vos dins cassa vestra en la dita vila de Alcaniz en la festa de Nadal primer vinent, dia a dias et termini asignat ab satisfacio de tots dapnatge, greuges, interesses principals, misions que a vos ni als vestres o procurador vestre del termini avant vos convindra treballar sostenir ni fer condemnar e cobrar de nos e bens nostres, e del dit conssell aquells dels quals vellem siau creugut per vestra simple paraula, sens testimonis, jura, total altra [...*ilegible*] de prova prodoidora als quals cosses desus dits atender e complir e no contravenir en vos hobligam a vos nos, els dits nomps e quadaun dells tots nostres bens, e del dit conssell, sitis e enmobles, aguts e per aver en tot logar, dins casses e fora de casses, per vendre e alienar aquells a huns e cascun de cert e de alfarda, e a dret de cosa jutgada. E prometem e nos hobligam ells dits nomps e quadaun dells axi matex de dar, asignar bens nostres e de quiscu de nos per sy e per lo tot, mobles propris, quitis, desembargats, per fer ne livrament ab acabament a compliment de paga dels dits mill e CC solidos, e misions fets per vos justament sotemetem nos e nostres bens e del dit conssell e singulars de aquell en los dits nomps per les sobredites rahons fer dret e compliment de justicia a vos en poder de aquella cort de qualsevoll justicia que queries vos vullats a la [... *ilegible*] compullsa del qual o logar tinent de aquell nos e nostres bens nos sotemetem e qualsevulle for [... ilegible] de qualsevulle justicie que vos poges sostener ni ajudar ara per la voç els dits nomps expresament renunciam. Et encara prometem pagar a

vos o procurador vostre per salari de vostres joralles que rogareu en demandar la dita quantia del termini avant, ço es V solidos jaqueses per quadaun dia, sots hobligacio sobredita.

Feyto fo aço en conssell generall en lo sobredit loch de Fontespalla, dia mes e any desus en la present carta specificats davant. Presents testimonis foron de aço en Domingo Bonfill e en Pere Batlle, vecins del dit loch de Fontespalla.

Sen *(signo)* yal de mi, Domingo Thomas, vey de Fontespalla actoridat real per lo molt alt sennyor rey de Arago, notario publico per tota la terra e senyoria sua, qui aquesta carta en nota rebi e per la mia ma scrivi ab lo sobreposit a XX lineas on se lige "de Fontespalla", e XVIIII linea on se liu "o del dit conssell" et cloy.

DOCUMENTO II

1501, 22 noviembre. Alcañiz.

El Capítulo de frailes del convento de Santa Lucía de los Predicadores de Alcañiz concede a mosén Felipe de La Cavallería y su mujer el derecho de sepultura en una capilla de la iglesia, en atención a las obras realizadas en el convento.

AHN. Clero, carp. 2.914 nº 9.

Sia a todos manifiesto que clamado e ajustado el capitol de los venerables prior e frayres del monasterio de Sancta Lucia de la villa de Alcanyiz, del orden de preicadores, de mandamiento del reverendo fray Antho Miralles prior del dicho monasterio, a son de campana, segunt es costunbre, por al present dia et hora, e ajustados e plegados en la tribuna de la dicha yglesia segunt que otras vezes el dicho capitol se es acostumbrado ajustar et a plegar pora tales actos tractar e fazer, do fueron presentes nos, dicho fray Anthon Miralles, prior, mastre Bertolomeu Steven, lector, fray Mateu Perez, fray Domingo Portoles, fray Anton Buriello, fray Johan Rela, fray Miguel Peronada, fray Arnau de Tarregua, fray Johan Vidal, fray Johan Martinez, fray Johan Çapater, fray Migel Miralles, fray Pascual Sancho, fray Anton Ganna, fray Grabriel Pedro, fray Vicent de Echo, fray Ramon de Tarrega, fray Migel Sanz, fray Miguel Çaragoça, fray Domingo Razpi, fray Tomas Vives et fray Andres Moreno, frayres del dicho monasterio et de si todo el dicho capitol de los dichos prior e frayres del dicho monesterio, capitulantes et capitol fizientes,

celebrantes et representantes, todos concordes et alguno de nos no discrepantes ni contradizientes, et los qui serant en el dito monasterio, atendientes et considerantes el magnifico sennor mossen Felipe de La Cavalleria, sennor de Calanda e Foz, Conservador General del Real Patrimonio del rey nuestro sennor y de su consejo, e la magnifica sennora dona Maria Perez Ram, condam, mujer suya, aver corrido en nos y en nuestro orden y senyaladament en este monesterio singular devocion el dicho sennor mossen Felipe de La Cavalleria avernos fecho muchas almosnas e mercedes a aver obrado en esta casa e monesterio las claustra e reclaustra, refitorio, sennores mossen Felipe de La Cavalleria e dona Maria Perez Ram, mujer vuestra, et de vuestros decendientes et supcesores toda contraridat nuestra e del dicho monesterio e frayres de aquell qui son o por tiempo seran cesant. Et prometemos e nos obligamos la present consignacion et donacion de la dicha capilla et de todo lo sobredicho tener e servar e guardar et no poner ni premeter que vos sia puesto ni dado enpacho ni contrast alguno por no ni por otro en lo sobredicho. E si por fazer nos tener, servar e complir lo por nos a vos consignado e dado, mesiones algunas a vos e a los vuestros segunt dicho es convenra fazer, danyos o menoscabos en alguna manera, sostener todos aquellos e aquellas vos prometemos pagar, satisfer et mendar complidament, de los quales e de las quales queremos que seades creydos por vuestras simples palavras, sin otra manera de provacion.

Et de todo lo sobredicho obligamos los bienes, rentas et drechos del dito monesterio, avidos et por aver en todo lugar, e por que es sosdetener la dicha capilla no sia vazio de beneficio spiritual en remision e sufragio e ayuda et relevacion de los pecados et defalimientos vuestros e de los sennores padres e madres, ermanos e benefactores vuestros e de todos los fieles defunctos et ayuda et subvencion e obtenimiento de gracia e de todo bien directorio et endreçamiento vuestro en la present vida e de todos los en aqueste mundo fieles christianos estantes et peregrinantes, prometemos e convenimos et nos obligamos capitularment por nos dito capitol e los que de oy qui adelante seran en el dito monesterio e convento que diremos et faremos dezir e celebrar cada un dia perpetuament, contando de oy adelante, en la dicha capilla una misa baxa de requiam los dias que la Yglesia lo premete, los otros la diremos e faremos dezir con una comemoracion de defunctos en la forma acostumbrada, et asi mesmo, cada una semana perpetuament contando de oy adelante, diremos, cantaremos et celebraremos en la dicha capilla una misa alta de requiam suntuosament con diaca et subdiaqua *(sic)* e cruz e candeleros e canpana toquada, la qual dicha misa alta cantada e solepne aniversario diremos e cantaremos, celebraremos cada uno lunes de cada una semana perpetualment. Si en aquel lunes de aquella semana la dicha misa alta de requiem et el dicho solepne aniversario dezir, cantar e celebrar se pora, si no diremos e cantaremos e celebraremos aquella et aquel el martes apres continuament sigient o el miercoles apres o en aquel dia de la dicha semana que la dicha misa alta de requiam e solepne aniversario dezir, cantar, e celebrar se pora. Et aquesto dius obligacion de los

bienes e joyas et rendas del dicho monesterio, segunt dicho es, et por causa de los sobredicho. Renunciamos a qualesquiere ecepciones, defensiones, auxilios e beneficios que a nos dicho capitol podiesen ayudar o baler e a vos o los vuestros en lo sobredicho o a derogacion de la present contrastar o nozer en qualquiere manera e a nuestro jutge ordinario et prometemos e nos obligamos por la razon sobredicha fazer a vos y a los vuestros complimiento de drecho et de justicia delante qualquiere jutge que a nos dicho capitol por la dicha razon vos o los vuestros contenirnos querredes

Fecho fue aquesto en la villa de Alcanyiz, a vint y dos dias del mes de novienbre, anno a Nativitate Domini millesimo quingentesimo primo.

Testimonios son desto, qui a las sobredichas cosas presentes fueron, los magnificos Blas Ram y Tristan de Monffort, scuderos habitantes en la dicha villa de Alcanyiz.

Si (*signo)* gno de mi, Loys Jover, vezino de la villa de Alcanyiz e por auctoridat real notario publico por toda la tierra e sennoria del illustrissimo sennor rey de Aragon, qui a las sobredichas cosas ensemble con los dichos testimonios present fue, et aquellas en part scrivie, en part scrivir fize et cerre.

NOTAS SOBRE ALGUNOS CANTEROS DE LA CATEDRAL DE HUESCA (1497)

POR José A. FERRER BENIMELI
Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia Contemporánea.

Mi agradecimiento más sincero a D. Antonio Durán Gudiol, quien no sólo me proporcionó el documento base de este trabajo, sino que con sus consejos y directrices me resolvió no pocas dudas y problemas.

En España, al contrario de lo que ocurre en otros países, no son muy abundantes los estudios sobre los canteros y maestros que trabajaron en nuestras catedrales, bien por la falta de interés en esta materia, bien por la ausencia de documentación. En el Coloquio Internacional de Glyptografía, celebrado en Zaragoza en 1982, se presentaron dos trabajos, referentes a las catedrales de Ciudad Rodrigo y de Toledo, en los que, sin embargo, sí se trata el tema e incluso se incluyen listados y salarios de algunos canteros, oficiales y maestros de cantería, así como de aparejadores y mozos, todo ello referido al siglo XV, en el caso de Toledo, y al siglo XVI, en el de Ciudad Rodrigo[1].

De la catedral de Huesca no es mucho lo que sobre el particular se conoce, pues la mayor parte de la obra se debió de construir a finales del siglo XIII y primera mitad del siglo XIV[2]. Por otra parte, la baja calidad de la piedra arenisca utilizada ha hecho que prácticamente hayan desaparecido casi todas las marcas o signos lapidarios; los exteriores, por causa de la erosión natural, y los internos, con motivo de la restauración, cuando se retiró la capa de cal que cubría lienzos y columnas[3].

1 IZQUIERDO BENITO, Ricardo, *Noticias sobre canteros de la catedral de Toledo en el siglo XV*, en *Actes du Colloque Internacional de Clyptographie de Saragosse* (7–11 juillet 1982), CIRG, Zaragoza, 1983, pp. 557–564; ALBA, Narciso, *El claustro de la catedral de Ciudad Rodrigo y las firmas de los canteros*, Ibídem, pp. 547–556.

2 GUITART APARICIO, Cristóbal, *Arquitectura gótica en Aragón*, Librería General, Zaragoza, 1979, pp. 72–73.

3 Cfr. algunas de estas marcas en FERRER BENIMELI, *La Masonería en Aragón*, Libería General, Zaragoza, 1979, vol. I, p. 40.

Además, sabemos que la catedral de Huesca, tras una larga interrupción de las obras, concluyó a fines del siglo XV y comienzos del XVI, concretamente entre 1497 y 1511, cuando el obispo don Juan de Aragón y Navarra (1484–1526) decidió sustituir el techo de madera, que había costeado el papa Luna un siglo antes, por bóvedas de crucería.

Y es precisamente de esta época de la que tenemos algunas noticias sobre los canteros o maestros piqueros, recogidas en el libro de fábrica de 1497 y referidas al abovedamiento del tramo septentrional del crucero y de los dos ábsides laterales[4].

Allí se señala que el 3 de febrero de 1497 fue llamado el maestre Sarinyena para que aconsejase en la obra que se tenía que hacer y "contasse por regola el gasto que ternía". Se desplazó desde Almudévar –donde debía de hallarse entonces trabajando– y vacó dos días en Huesca. Por el "ir, venir y star" se le dieron tres florines de oro, es decir, 38 sueldos[5].

Al día siguiente, era el "maestre Joan de Olótçaga", maestro o arquitecto de la obra, el que llegaba a Huesca para reconocer y concertar su dirección[6]. Por ello recibió 20 florines de oro –es decir, 320 sueldos– en presencia del maestre Joan d'Araiz, quien actuó de testigo. De hecho, sólo le correspondían 12 por su venida, los ocho restantes los solicitó el propio Olótçaga a cuenta de lo que ganara con la dirección de la obra.

Sin embargo, la prolongada ausencia del maestro o arquitecto Joan de Olótçaga [Olótzaga], también designado como el Maestro de Pamplona, quien por esas fechas parece ser estaba terminando la catedral de Pamplona[7] y no se incorporaría de forma definitiva a la de Huesca hasta un año después, el 7 de marzo de 1798[8], hizo que tuvieran que ser llamados diver-

4 Archivo de la Catedral de Huesca. Libro de Fábrica de 1497.

5 Sobre el florín de oro en Aragón, cfr. MATEU I LLOPIS, F., *El Florí d'or d'Aragó*, Institut d'Estudis Valencians, Valencia, 1937.

6 RUBIO SAMPER, Jesús, *La figura del arquitecto en el período gótico. Relaciones de España y el resto de Europa*, "Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar", XXII (Zaragoza, 1985), pp. 101–115; COLOMBIER, P. de, *Les Cantiers de Cathédrales*, Ed. Picard, Paris, 1973; GIMPEL, Jean, *Les Bâtisseurs de Cathédrales*, Ed. Seuil, Paris, 1980.

7 Pues el sínodo de Pamplona tuvo lugar en 1497, una vez concluida la catedral.

8 Joan de Olótçaga, una vez concluida la catedral de Pamplona, pasó a San Sebastián, donde también tenía obras.

sos maestres, no sólo para el cálculo y presupuesto, sino sobre todo para el seguimiento de la obra.

Así, a finales de febrero de 1497, lo era el maestre Gonbau, "maestro de la Seo de Zaragoza", el cual vacó en venir, estar y tornar seis días. Por dicho trabajo se le dieron cien sueldos, que es el equivalente a algo más de seis florines de oro, ya que en aquel entonces el florín de oro de Aragón equivalía a 16 sueldos[9]. Con este motivo se compró una libra y media de cordel, que costó un sueldo y cuatro dineros, más una libra de clavos cuyo coste ascendió a 26 dineros, porque el maestre Gonbau "quiso parar la obra en el Campo del Toro por medida"; es decir, que el maestre Gonbau realizó a escala natural algunos de los planos en el equivalente a la plaza de toros de la época, seguramente para efectuar cálculos técnicos y presupuestarios.

Con este mismo fin era llamado a primeros de marzo el maestre Virón de Barbastro, quien vino a Huesca para aconsejar y contar la piedra que sería necesaria, así como el gasto de la obra. En total, entre el ir, venir y estar, invirtió dos días, que le fueron gratificados con dos florines de oro, es decir, con 32 sueldos.

Pero además de estos maestres, que poseían categoría de maestros de obra y cuyos servicios fueron requeridos (para la dirección, en el caso de Olótçaga, y para consultas, en el de los maestros venidos de Almudébar, Zaragoza y Barbastro), tenemos noticias de los que fueron contratados para obrar y asentar la piedra[10], entre abril y agosto de 1497. Así, a partir del 13 de abril trabajaron en la catedral de Huesca:

Maestre Joan d'Andutz
su fijo
Joan d'Azpeitia
maestre Pedro Durán
Joan de Balaguer
maestre Martin Guirnialde
Pasqual de Sabe

9 El florín de Aragón en esta época valía 16 sueldos; un sueldo, doce dineros; un ducado, veintidós sueldos, y una libra, veinte sueldos.

10 Sobre la diferencia entre los canteros y los asentadores, cfr. FERRER BENIMELI, José A., *Antecedentes histórico-sociales del oficio de cantero y de la industria de la piedra,* en *Actes du Collogue International de Glyptographie dse Saragosse, op. cit.*, pp. 11-28.

Martín Alquetabete
maestre Joan Olano
Joan d'Azpea
Tomas Albistur
Pero Aya
Joan Alquilalete
Luís Otayo
maestre Sebastián
Joan d'Ozato
maestre Pero Licerete
su moço
maestre Remiro
su moço
Joan de Gurea
Martin d'Ascaso y
Pasqual de Ysangarandía.

Todos ellos trabajaron cinco meses, según las cuentas que se conservan, es decir, hasta el 8 de agosto, percibiendo cada uno un salario de 3 sueldos, seis dineros[11].

La uniformidad del salario nos pone de manifiesto que trabajaban a contrata y no a destajo, por lo que no sería extraña la ausencia de marcas o signos lapidarios en esta época. No obstante, por esas mismas fechas, en el abovedamiento del patio interior del Palacio de Carlos V en la Alhambra de Granada se observa que todas las piedras están marcadas, no sólo con la señal de colocación de las hiladas respectivas, sino también con el signo lapidario personal del cantero que había trabajado la piedra[12].

Sería interesante poder constatar si en las bóvedas de los ábsides y parte norte del crucero de la catedral de Huesca se conservan o no los signos lapidarios. No obstante, así como en el libro de fábrica de la catedral de Toledo, junto al nombre de algunos canteros, figura también su signo, como es habitual encontrar en Inglaterra, Bélgica, Francia, etc.[13], en el caso de Huesca sólo aparecen los nombres de los canteros (por sus

11 En el caso de los mozos, el salario era de sólo 3 sueldos.

12 Sobre este tema, se halla en fase de elaboración un interesante estudio.

13 VAN BELLE, Jean-Louis, *Dictionnaire des Signes Lapidaires. Belgique et Nord de la France*, Ciaco Ed. Bruxelles, 1984.

apellidos se ve proceden en su mayoría del país vasco, lo cual no es de extrañar, dado que el arquitecto de la obra, Joan de Olótçaga, también lo era, y que es de sobras conocida la importancia que en aquella época e incluso hasta el siglo XVIII adquirieron los canteros vizcaínos[14], sólo equiparables a los famosos *canteiros* de Galicia, en especial, los de la escuela de Pontevedra[15]).

Continuando con el libro de fábrica de la catedral de Huesca[16], sabemos que la víspera de San Jorge, es decir, el 22 de abril (del nacimiento de Nuestro Señor Jesús Cristo de 1497) se puso la primera piedra en la "reedificación" de la iglesia catedral de la Seo de Huesca, la cual se asentó para hacer el caracol que se halla cerca de la capilla de San Gil. Dicha piedra se colocó, una vez celebrada la misa "de edificatione ecclesie", yendo procesionalmente, por el ilustre y Rmo. Sr. D. Joan de Aragón y de Navarra, obispo de Huesca.

Dos días más tarde, el 24 de abril [1497], el Sr. Obispo y el deán, canónigos y capítulo de la Seo de Huesca, establecieron y se impusieron cinco años de "décima prima"[17] dedicada a la obra de dicha iglesia, y ordenaron que los familiares del obispo no se pudiesen excusar de pagar dicha décima y fábrica. Más aún, decretaron que los fabriqueros no pudiesen hacer gracia de lo que a cada cual tocare de fábrica durante el mismo tiempo de cinco años. Dichos acuerdos fueron publicados en coro el día tercero de la Pascua de Pentecostés, durante la celebración de las misas solemnes. Esto tuvo lugar el 16 de mayo de ese mismo año.

El 28 de abril, el vicario general hizo venir al maestre Domingo, "piquero" de Zaragoza, el cual entre sus viajes y estancia estuvo a cargo de

---

14 BARRIO LOZA, José A., *Los 'canteros vizcaínos': Una aproximación a las formas de producción arquitectónica en el Antiguo Régimen*, en *Actes du Colloque... op. cit.*, pp. 529-536; BARRIO, L.A. y MOYA, J. G., *El modo vasco de producción arquitectónica en los siglos XVI-XVIII*, Kobie, 10, Bilbao, 1980; BARRIO, J.A. y MOYA, J.G., *Los canteros vizcaínos, 1500-1800: Diccionario Biográfico*, Kobie, 11, Bilbao, 1981.

15 RODRIGUEZ FRAIZ, Antonio, *Canteiros e artistas de Terra de Montes e Ribeiras do Lérez*, Diputación Provincial, Pontevedra, 1982.

16 Por esos años, el fabriquero era el canónigo Micer Martín de Sangüesa, quien después sería sustituido por Mosén Bernardino Samper.

17 Es decir, el diezmo de la renta que cobraban en la catedral durante cinco años.

la catedral de Huesca, por esta vez, durante seis días, por cuyo trabajo se le dieron tres ducados por valor de 66 sueldos[18].

El día de San Juan del mismo año llegó el maestre Fernando de Lombierre, quien invirtió ocho días en "venir, star e tornar", por lo que mandaron se le diesen 7 florines de oro, que equivalían a 112 sueldos.

Parece ser que ante la prolongada ausencia del maestro arquitecto fue requerida su presencia en un momento dado –que, como veremos, era importante–, pues el 9 de agosto el fabriquero envió a Domingo Albistur a San Sebastián para traer al maestro de Pamplona –Joan de Olótzaga–, quien por esas fechas se encontraba allí ultimando algunas obras. A este fin, le dieron a Domingo Albistur dos florines, es decir, 32 sueldos.

También se pagaron al maestre Penya, que se trasladó desde Navarra y estuvo dos o tres días en Huesca, otros dos florines de oro. El 21 de noviembre era el maestre Miguel de Ydroaga de Tafalla, quien también llegó desde Navarra para reconocer la obra. Recibió otros dos florines de oro. Otro tanto le fue entregado al maestre Pedro Ligoreta, que pasaba procedente de Salsas y le hicieron quedarse para reconocer la obra.

En este ir y venir de maestros para inspeccionar el trabajo que se realizaba, dada la ausencia del maestro principal o arquitecto, volvió una segunda vez el maestre Fernando de Lumbierre, quien se desplazó desde dicha población[19] y recibió del vicario general cuatro florines de oro (63 sueldos). Finalmente, el 5 de diciembre de 1497 pagaban al maestre Pedro el "fullagero", quien vino de Pamplona "a igualarse con la obra por los fullages que obró"[20].

Es decir, que durante el año 1497, o más exactamente desde el 3 de febrero hasta primeros de diciembre, pasaron por las obras de la catedral de Huesca para su reconocimiento al menos nueve maestres piqueros, aparte el maestro arquitecto –Joan de Olótçaga–, quien consta que concertó la obra el 4 de febrero y trazó el proyecto de la misma, pero da la impresión de que

18 Recordemos que el ducado valía 22 sueldos. Cfr. nota 9.

19 En unos casos, es designada como Lombierre y, en otros, como Lumbierre.

20 Seguramente, se trataba de un cantero especializado en labrar follajes, motivo que en la catedral de Huesca se observa, por ejemplo, en los rosetones que cierran las bóvedas, así como en los pináculos de la fachada exterior.

no la dirigió personalmente, al menos durante 1497, tal vez por alguna otra obra que atendía en San Sebastián. Por esta razón, una vez puesta la primera piedra de esta nueva fase, el 22 de abril, y desde el inicio de las obras, el 28 de abril, fue contratado otro maestro hasta el mes de agosto. Fue el propio vicario general quien –como hemos visto– hizo acudir desde Zaragoza al maestre piquero Domingo. El fabriquero anota en su libro: "28 abril (1497) día viernes, vino de Zaragoza maestre Domingo a continuar la obra y así escribo por memoria".

En esta ocasión, sólo estuvo seis días, por los que recibió tres ducados, es decir, algo más de cuatro florines oro, ya que el ducado valía 22 sueldos, en tanto que el florín sólo 16. El 26 de junio recibió el maestre Domingo 5 florines (80 sueldos) "en parte de paga". El 2 de julio era pagado con 10 florines de oro (160 sueldos). El 14 de julio, viernes, volvía a Zaragoza, pero regresaba el miércoles 19, si bien durante su ausencia quedó en la obra "su moço". En total, entre el 29 de abril y el 8 de agosto, tanto el maestre Domingo como su moço trabajaron 73 días[21]. Sin embargo, hasta el 7 de marzo de 1498 no se reincorporó el maestro Joan de Olótçaga, "maestro principal de la obra", y aunque había recibido por adelantado ocho florines de oro[22], a su reincorporación a la obra le dieron cinco metros de vino mosto[23].

Entre el 8 de agosto de 1497 y el 7 de marzo de 1498 quedó, pues, la obra de la catedral de Huesca sin una dirección o responsable inmediato. Por eso, cuando el maestre Domingo cesa el 8 de agosto de 1497, es sintomático que el fabriquero enviara inmediatamente (el 9 de agosto) a Domingo de Albistur a San Sebastián por el "maestro de Pamplona" –Joan de Olótçaga–, quien no consta que viniera. Así, no es de extrañar que se hiciera venir de Navarra al maestre Penya y que, entre noviembre y diciembre, fueran llamados otros cuatro maestres para reconocer la obra.

El origen de estos maestres que fueron llamados en los meses de febrero y marzo para asesorar, hacer cálculos y ayudar a la proyección de la

[21] Como les adeudaban 104 sueldos, les fueron pagados "contantes" el 29 de enero de 1498.

[22] Dicho adelanto lo recibió cuando vino el 4 de febrero a concertar la obra. Y el hecho de que el 7 de marzo de 1498 lo recuerde el fabriquero es una prueba más de que no había vuelto a Huesca desde entonces, es decir, desde hacía un año.

[23] El metro, mietro o nietro equivalía a unos 160 litros.

obra, y a partir de marzo hasta diciembre, para reconocer y resolver los problemas que iban surgiendo, nos pone en contacto con una serie de localidades donde, por esas fechas, se estaban realizando obras semejantes, como Zaragoza, Pamplona, San Sebastián, Almudévar, Tafalla, Salsas, etc.

Sobre el por qué cesa en la dirección o supervisión de las obras el maestre Domingo, precisamente el 8 de agosto, puede ser sintomático el hecho de que ese mismo día les fue dado "comiat" a todos los maestros. Es decir, que el 8 de agosto fueron despedidos todos los maestros y sus mozos que trabajaban en la Seo de Huesca, interrumpiéndose las obras, parece ser que hasta noviembre, que es cuando se reanuda la llegada de maestres procedentes de Navarra, Salsas y Lumbierre para que reconocieran las obras. La razón de este despido es posible que guarde relación con la peste que se desencadenó por esas fechas en Huesca, y que terminó el 12 de setiembre, día en el que el Santo Cristo de los Milagros "sudó", cesando la pestilencia –según recogen las crónicas del momento–.

En síntesis, pues, tenemos noticias de que durante el año 1497 reconocieron las obras de la catedral de Huesca los siguientes maestros:

Fecha		Nombre	Procedencia	Paga
3 febrero	1497	Maestre Sarinyena	Almudévar	3 fl. (48 s.)
4 febrero	1497	Maestro Joan de Olótçaga	Pamplona	20 fl. (320 s.)
28 febrero	1497	Maestre Gonbau	Zaragoza	100 s.
1 marzo	1497	Maestre Virón	Barbastro	2 fl. (32 s.)
28 abril	1497	Maestre Domingo	Zaragoza	3 duc. (66 s.)
24 junio	1497	Maestre Ferrando	Lombierre	7 fl. (112 s.)
26 junio	1497	Maestre Domingo	Zaragoza	5 fl. (80 s.)
2 julio	1497	Maestre Domingo	Zaragoza	10 fl. (160 s.)
		Maestre Penya	Navarra	2 fl. (32 s.)
21 nov.	1497	Maestre Miguel de Ydroaga	Tafalla	2 fl. (32 s.)
		Maestre Pedro Ligoreta	Salsas	2 fl. (32 s.)
		Maestre Ferrando	Lumbierre	4 fl. (63 s.)
5 diciembre	1497	Maestre Pedro	Pamplona	

De éstos, hay que destacar dos: el arquitecto principal, Joan de Olótçaga, que sólo reconoció y concertó la obra, permaneciendo ausente de ella hasta el 7 de marzo de 1498; y el maestre piquero Domingo, de Zaragoza, que fue el que, de hecho, se hizo cargo de la dirección de la obra desde su comienzo (28 de abril) hasta su interrupción (8 de agosto).

De los obreros propiamente dichos que trabajaron a pie de obra, existe constancia de 21 maestros piqueros y sus correspondientes mozos en algunos casos, cifra que solía ser la habitual de obreros de la piedra fijos en este tipo de tareas. Por esas mismas fechas, eran 28 los canteros que trabajaban en la catedral de Toledo, lo que nos permite establecer algunos paralelismos, no sólo sobre su origen, sino, sobre todo, acerca de los salarios. Respecto al origen, si nos atenemos a los apellidos de los canteros de la catedral de Toledo, una vez excluidos algunos originarios de Bruselas, la mayor parte parecen proceder de la escuela de Galicia[24]. Por su parte, los que trabajaron en la catedral de Ciudad Rodrigo en el siglo XVI, en su mayor parte eran nativos y vecinos de la misma Ciudad Rodrigo o procedentes de la escuela de canteros de Salamanca[25]. Sin embargo, los de la catedral de Huesca presentan una clara ascendencia vasco–navarra[26].

En el capítulo de salarios, en Toledo, entre 1469 y 1475, los maestros entalladores cobraban 27 maravedís diarios; los maestros, 25, y los oficiales, 18. En tanto que en Huesca, en 1497, es decir, 22 años más tarde, el salario único era de tres sueldos y seis dineros. Teniendo en cuenta que en aquella época un real castellano equivalía a 34 maravedís (moneda castellana) y a 24 dineros, o lo que es igual, a dos sueldos (moneda aragonesa)[27], resulta que los maestros que trabajaban la catedral de Huesca ganaban bastante más que los de Toledo, ya que el salario de tres sueldos y seis dineros, es decir, 42 dineros, representa casi dos reales castellanos (48 dineros o 68 maravedís), en tanto que los maestros más

[24] Cfr. nota 15.

[25] Cfr. nota 1.

[26] Cfr. nota 14, especialmente el *Diccionario biográfico* de los canteros.

[27] La tabla de equivalencias, según Jerónimo CORTES, *Compendio de reglas breves con el arte de hallarlas e inventarlas... para las reducciones de monedas de Valencia, Aragón, Barcelona y Castilla y... otros Reinos,* Herederos de Juan Navarro, Valencia, 1594, p. 44, era la siguiente: 1 sueldo = 12 dineros; 1 real castellano = 24 dineros; 1 florín = 16 sueldos; 1 libra = 20 sueldos; 1 ducado = 22 sueldos; una castellana = 28 sueldos. Por su parte, 1 real castellano equivalía a 34 maravedís; una corona, a 350 maravedís; un ducado a 375 maravedís, y 1 florín, a 275 maravedís (moneda castellana).

especializados de Toledo tan sólo cobraban 27 maravedís, si bien es cierto que estos cálculos son sólo aproximativos, ya que existe una diferencia de 22 años entre unos y otros salarios.

Por supuesto que los maestros que pasaron por Huesca para reconocer la obra cobraban mucho más, ya que la media de pago solía ser un florín por día, lo que equivale a 8 reales castellanos, es decir, 272 maravedís. En concreto, el maestro Domingo y su mozo, que se hicieron cargo –como hemos apuntado– de la dirección de la obra durante la ausencia del maestro arquitecto, Joan de Olótçaga, recibieron por sólo 73 días de trabajo un total de 410 sueldos, es decir, 4.920 dineros[28]. Sabemos que en 1472, apenas 25 años antes, los abogados del Ayuntamiento de Zaragoza cobraban 600 sueldos al año; los porteros, 800 s.; el pregonero, 100 s.; los guardas del almodí, 800 s.; el sustituto notario jurado, 900 s.; el carcelero, 300 s., etc.[29].

Es decir, que aun efectuando las correspondientes actualizaciones[30], la diferencia resulta suficientemente elocuente, lo que nos indica la valoración y prestigio alcanzados en esa época por los artesanos y maestros de la piedra.

[28] 28 abril 1497 (66 s); 26 junio (80 s.); 2 julio (160 s.); 29 enero 1498 (104 s. por los retrasos acumulados).

[29] Para poder establecer las oportunas comparaciones con los salarios ordinarios que en 1472 recibían los distintos cargos y funcionarios del municipio de Zaragoza, cfr. el interesante trabajo de Bonifacio PALACIOS MARTIN y María FALCON PEREZ, *Las Haciendas municipales de Zaragoza, a mediados del siglo XV (1440–1472)*, en *Historia de la Hacienda española (épocas antigua y medieval), Homenaje al* Prof. García de Valdeavellano, Instituto de Estudios Fiscales, Madrid, 1982, pp. 539–606.

[30] De hecho, algunos salarios del Ayuntamiento de Zaragoza apenas sufrieron variación entre 1468 y 1472 (ibídem, p. 597).

EL CAMPANAR DE LA CATEDRAL D'OSCA (1302–1422)

POR A. DURAN GUDIOL
Archivero de la Catedral de Huesca

Quan el canceller reial Jaume Sarroca fou elegit pels canonges bisbe d'Osca, el seu oncle En Jaume I s'adonà que no era decent que es celebrés el culte catedralici a la mesquita aljama, com es venia fent des de la conquesta de la ciudat pel rei Pere I d'Aragó i Navarra. I estant a Alcira el 29 de novembre de 1273, suggerí la construcció d'una nova catedral, pel finançament de la qual aportà els primers recursos.

Però el aldarulls que alteraren la pau ciutadana durant el pontificar d'En Sarroca a causa de la secularització del capítol, varen fer que les obres no es comencessin fins als volts de l'any 1294, quan el seu successor, el bisbe fra Ademar, i els canonges gravaren les rendes dels benifets catedralicis de deu anys amb impost especial que, segons categories, oscil. lava entre els tres cents sous jaquesos que havia de pagar el bisbe i els cinc del mestre de gramàtica.

L'obra general –absis, absidioles, creuers, naus i façana– fou finançada pel capítol, però per les capelles laterals, obertes a les naus del Nord i del Sud i bastides entre 1297 i 1305, hom arbitrà altres recursos, 'aportació d'uns tres mil sous per cada una d'elles, amb el pagament dels quals clergues i laics adquirien dret d'enterrament en arcosolis sepulcrals, oberts a las parets, menys a la que mira a l'Est, on s'havia d'instal.lar l'altar.

Una d'aquestes capelles, la primera de la nau septentrional que es dedicà a sant Joan evangelista, fou projectada com primera planta del futur campanar amb alguns trets que la diferenciaven de les altres. El 5 de maig de 1302 fou concedida a Joan Martí de los Campaneros, preveient que s'acabaria dos anys després. Hom convingué que tingués dues portes, una a la nau lateral i l'altra a la plaça; que es fessin dos arcosolis *–vasa lapidea–* a la paret del Nord; i que s'excavessin al sòl dos *carnales,* on es consumissin els cadàvers abans de traslladar–los als sarcòfags. En el plaç assen-

yalat s'enllestí la capella i el bisbe Martí Lòpez d'Azlor en consagrava l'altar l'1 de setembre de 1304.

Cal creure que fou a mitjan segle XIV que s'alçaren els murs de la capella de san Joan amb una nova planta quadrada, on poder–hi encabir campanes, però d'aquesta fase constructiva no s'en conserva documentació. En canvi es coneixen amb detall les obres d'un segon cos, aquest vuitavat, en el qual hom hi treballà des del 27 d'abril fins al 22 de desembre de 1369.

L'obra fou conduïda pel mestre Martín amb la col.laboració dels mestres Johan Alguinyero, Johan de Quadres i Bernart Soro, que assentaven els carreus amb l'ajut d'uns quatre *manobreros* que descarregaven les pedres a dalt de la torre, *argamassavan cerca del maestro* i els servien els materials. A peu plà, a la plaça, on es plantà una grua, quatre *bastaxes tiravan del geynno* o *torno* per a pujar els carreus. Demés hi treballaven una, dues i tres dones *–mulleres–* per a *carriar e puyar agua, calcina, mortero e argamasa.* Els jornals que cobraven uns i altres eren aquests en sous i diners jaquesos:

maestre Martin.....4.0
Johan d'Alguinyero.....3.6
Johan de Quadres.....3.2
manobreros.....2.0
bastaxes.....2.0
muller que carriava.....1.0
hombre que carriava.....1.10
moço con asno.....2.6

El *moço* amb l'ase *carriava calcina* –valorada en 2 sous el cafís- *e arena.*

El fabriquer contabilitzà un total de 656 *quarradas de piedra,* procedents d'algun edifici antic del barri de San Martín i d'una pedrera, que podria ser una de Quicena.

Les despeses fetes en reparacions de la grua –en els comptes se l'anomena a vegades *geynno* i altres *torno*–, que s'havia plantat *en fuevas* a la plaça de la Seu, ressenyen els elements que la composaven:

quarda o soga del geynno
fust de noguera pora fer poleas
calcil de çarolera pora fer el asno del geynno
braço de fust pora el asno
arnés
corrón de fierro
puant del corrón
loriga de fierro
canabla de fierro

El lloc per l'emplaçament de les campanes estava llest a primers de juny i hom es dedicà a montar l'entremat. Al mestre Johan Royo, que *esquayró et obró en los fustes que deven puyar a la torre pora las campanas,* se li pagaren 2 sous 6 diners de jornal. Aquesta feina fou feta pels *cuberos* Domingo y Gil, que cobraven 3 sous i mig cada dia, i un *moço* del primer amb 2 sous i mig. El fabriquer enregistrà el material emprat per a la campana grossa:

una liura de claus d'enbergar pora adobar en las estagas do descargás la campana
quatro trayllos pora la bastida do descargás la campana mayor

Els mateixos mestres bastiren un nova grua, que va costar 219 sous sense comptar la mà d'obra, per a baixar la campana grossa i tornar–la a pujar al seu nou emplaçament. La primera operació es realitzà el 15 de juny i cinc dies després la segona, per cada una de les quals es duplicà el nombre de *bastaxes*. Acabada aquesta feina, *fue feita pitança de dos quartas de vino a los maestros.*

L'obra de fàbrica es donà per acabada el dissapte 7 de juliol i al mes de novembre es treballà en la col.locació de la campana de *synnal* i de la campana de *maytinans,* prèvia l'operació de *limpiar el solar de la dita torre que no se podiés agua retener.* Amb tot, el campanar restava inacabat.

El 19 de gener de 1422 el bisbe i els canonges rescindiren el contracte amb el *maestro piquero* Rodrigo Pèrez i en feren un de nou a Pere Jalopa com a *maestro e guiador de la obra de la Seu* i li assignaren una pensió anual de tres cafissos de blat, dos *mietros de mosto* i un de *mallyuelo* i, per cada dia treballat, el jornal de quatre sous jaquesos.

L'obra consistí en coronar el campanar amb *pinacles* i *gargolas* de pedra, que treballaren el picapedrers amb aquests jornals:

Pere Jalopa.....4.0
Nicolau moço del dito Jalopa.....3.6
Pere Çacosta piquero de Casp.....3.6
Johan d'Escalate piquero.....3.6
Arnaltón.....2.2

Passaren per l'obra bon nombre de manobres –n'hem comptat una quinzena–, entre els quals no hi havia mudèjars perquè, como anota el fabriquer, es negaren a *carriar arena que stavan en las miesses*. Els jornals dels manobres, sempre en sous i diners jaquesos, eren:

bracero.....2.4
hombre con una bestia.....3.3
moço.....2.2
peón.....1.10

Un cop acabades les talles, hom començà d'assentar–les a dalt del campanar amb l'ajut de *manobreros* o *braceros* i d'una grua per a pujar–les, el 4 d'agosto. I just el dia 8 la màquina s'espatllà. Les anotacions que apuntà el fabriquer son ben interessants:

A XX de julio, Compré de Johan de Exea speciero olio de linoso pora provar quanto ende auría necesario en cada gárgola e costó una liura II sueldos.

Item compré blanquet una liura a Johan de Cortillyas, XI dineros.

Dia IIII de agosto. Compré el día que conpeçaron a puyar e assentar las gárgolas pora vino e frueyta e pan X dineros.

El dicto dia compré rasina e cera pora consultar las orellyas e narices de las gárgolas que las avían crebado e una oleta pora regalarlo todo, XI dineros.

Dia VIII de agosto. Obró Esbelii que se trencava la grua, avió a posar fustes grossos devant que le ajudás.

Obró Esbelii que esblanquió las gargolas e las fiço blancas con olio de linoso, un mocet molía el blanquet.

Compré de Johan de Exea blanquet IIII liuras, costoron IIII sueldos. Compré olio de linoso al dicto speciero LII liuras e I onça, costoron VIII sueldos II dineros.

A primers de desembre es donà per acabada la col.locació de *pinacles* i *gargolas,* però pel febrer de l'any següent hom tornava a treballar al cim del campanar per a resoldre algun problema, com podria ser la filtració d'aigua. Sobre això apuntà el fabriquer:

A XXII de febrero compré de Johan de la Cambra plumo pora la torre VII liuras e mea, III sueldos VI dineros.

Item compré de Çalema Marguan plumo LVIII liuras mens III omças, XXVIIII sueldos.

XXVI de febrero fizié fazer LXX gafas de fierro pora la torre que pesoron LXXXXVIIII liuras e mea, e fízolas Compas moro, XXXXIII sueldos X dineros.

Potser als canonges no acabà d'agradar del tot el coronament del campanar. El fet és que el 9 d'agost del mateix 1423 contractaren al mestre Pere Jalopa per a construir una *torreta de regola de cinco quadros sobre la torre de piedra del campanal de la Seu,* el projecte de la qual presentà el mestre dibuixat en un paper.

El nou cos pentagonal sembla que havia de tenir l'alçada de les voltes del claustre, si s'ha entès be la clàusula que diu:

la qual torreta sia de la alteza segund el crucero de le entrada de la claustra, yes a saber, de tierra entró a la clau del dito crucero.

Per la seva feina i la dels seus ajudants s'acordà que el mestre cobraria 60 florins d'or d'Aragó, amb l'obligació per part dels canonges de pagar les despeses de *ragola, aljez, calcina, aigua e fusta,* posats a peu d'obra.

Els proveïdors de maons foren quatre mudèjars d'Osca: Taer *moro,* Abrayme Albatiel, Farag Alguazir i Mahoma Albatiel, als quals es compraren 12.210 maons a 50 sous el miler. Un correligionari d'ells, Mahoma Navarro, vengué als canonges 500 *adriellyos que fiço pora la torre* per 9 florins i mig. Els mentats mudèjars aportaren també 112 cafissos de calcina a 3 sous el cafís, i un cristià d'Apiés 16 cafissos a 2 sous 8 diners, cada.

D'entre el fustam que el fabriquer anotà, hi ha partides de *coudales, stagas, dueytos pora la staga, quadrados, alcaynes, claus i fuellya pora la vuelta de la torreta.*

També al 1423 el mestre Xemeno Carnoy de Saragossa va fondre una campana pel rellotge, la confecció del qual, retirat el *reloge viello,* fou encomenada al rellotger Juan Esteban de Saragoza el 17 d'octubre de l'any següent pels canonges i els jurats del consell municipal. Per la campana, que s'acabà a l'abril de 1425, el capítol comprà 113 *liuras e mea de stanyo* al cristià Johan de la Cambra i al mudèjar Zalema Marguan, a 17 diners la lliura.

En data desconeguda –potser en el curs de les obres de la *torreta*–es clavà al cim d'aquesta un penell, compost de *bolas, cruz y bela,* que va *dorar, platear e bernizar* el pintor Pedro Mendoza el 1598.

Segons l'historiador d'Osca Diego de Aynsa, que en donà alguns detalls a principis del segle XVII, el campanar de la Seu mesurava uns 37 metres fins al cim del marlets *–almenas–* i uns 12 el cos pentagonal de rajola del *hermoso chapitel con sus torreoncillos,* que fou objecte de modificacions el 1653, 1688, 1753 i 1785.

LA SACRISTIA DE LA CATEDRAL DE HUESCA

POR Elena ESCAR HERNANDEZ
Licenciada en Geografía e Historia

La catedral de Huesca cuenta con tres estancias destinadas a sacristía, situadas todas tras la cabecera del templo: la Sacristía Vieja, la Sacristía Mayor y el Oratorio.

La Sacristía Vieja o "antesacristía" es una estancia rectangular adosada a los ábsides meridionales o de la Epístola. Su construcción, realizada probablemente a fines del siglo XIII, responde al impulso dado en 1273 por el rey Jaime I a la fábrica de la que sería futura catedral gótica. En 1295 estaba ya terminado el testero y a partir del año siguiente se levantaron las naves laterales y las capillas. El paso siguiente fue la construcción de la sacristía y del archivo, situado justo encima de la primera; en realidad, constituyen un único edificio de dos plantas.

La Sacristía Vieja se edificaría durante el episcopologio de Fr. Ademar, obispo de Jaca–Huesca (1290–1300). Esta aproximación cronológica nos la proporcionan dos datos documentales extraídos del Estatuto "Quia in oscensi ecclesia multa fiunt" y del Estatuto "Cum capellania maior", ordenados por el obispo Martín López de Azlor y Cabildo el 29 de abril de 1306 y el 28 de abril de 1308, respectivamente. Ambos se conservan en el Archivo de la catedral. El primero de ellos nos informa del proyecto de construcción de un edificio sobre la sacristía (lo que indica que por estas fechas estaría ya construida); en él se ordena o solicita la elaboración de tres llaves "de camara interiori que fiet super testudinem sacrarii", de la cámara interior que se situará sobre la bóveda de la sacristía. El segundo nos indica que el edificio en cuestión, el archivo, está ya construido:

> "Los privilegios y documentos referentes a la mensa capitular y otras dignidades, personados y oficios se pongan en la sacristía nueva y en las arcas que allí hay".

Aun siendo de gran importancia, estos datos resultan francamente insuficientes para conocer más detalles acerca de la construcción de la Sacristía Vieja. D. Antonio DURAN GUDIOL dio a conocer en 1956 el nombre de un arquitecto inédito que trabajó en la catedral hacia 1338 y que, posiblemente, dirigió las obras de la seo durante la primera parte de este siglo. Se trata de un tal Guillermo Inglés, que recibe en 1338 de la Prepositura de la catedral ciertas cantidades de dinero que se le adeudan por razón de la porción o prebenda que le fuera asignada en función de su cargo de "magister fabrice sedis Osce", de "maestro maior de la obra de la Sie d'Uesca". Este es el único maestro de la catedral documentado en el siglo XIV[1].

Descripción

La Sacristía Vieja describe en planta (Fig. 1) un rectángulo que mide 10 metros de largo por 5,5 de ancho y alcanza 5,5 metros de altura. Presenta un espacio interior unificado, el más idóneo para este tipo de dependencias destinadas a guardar los diversos objetos relacionados con el culto.

Los soportes fundamentales los constituyen los muros y los contrafuertes. Los primeros están construidos con piedra–sillar de más de medio metro de grosor, pudiendo apreciarse perfectamente después de la reciente restauración que se llevó a cabo en la sacristía entre noviembre de 1984 y abril de 1985. Se adivinan levemente los contrafuertes del frente exterior de la sacristía, pues están imbuidos en el edificio de ladrillo construido a sus espaldas en el siglo XVI, la llamada "Casa del Sacristán". No ocurre lo mismo con los del frente opuesto, situados entre la sacristía y los ábsides meridionales.

No sabemos si originariamente existían columnas o pilares donde descansaran los nervios de la bóveda. Actualmente, y tras la restauración, ha quedado a la vista una superficie picada donde acaban los nervios (Fig. 2). Este espacio "picado" describe una forma trapezoidal (en uno de ellos se prolonga además en una especie de lengua) que podría corresponder, bien a

[1] DURAN GUDIOL, A., *Notas de Archivo. (Inventario de la Catedral de Huesca)*, "Argensola", T. VII, n.º 25 (Huesca, 1956), p. 98.

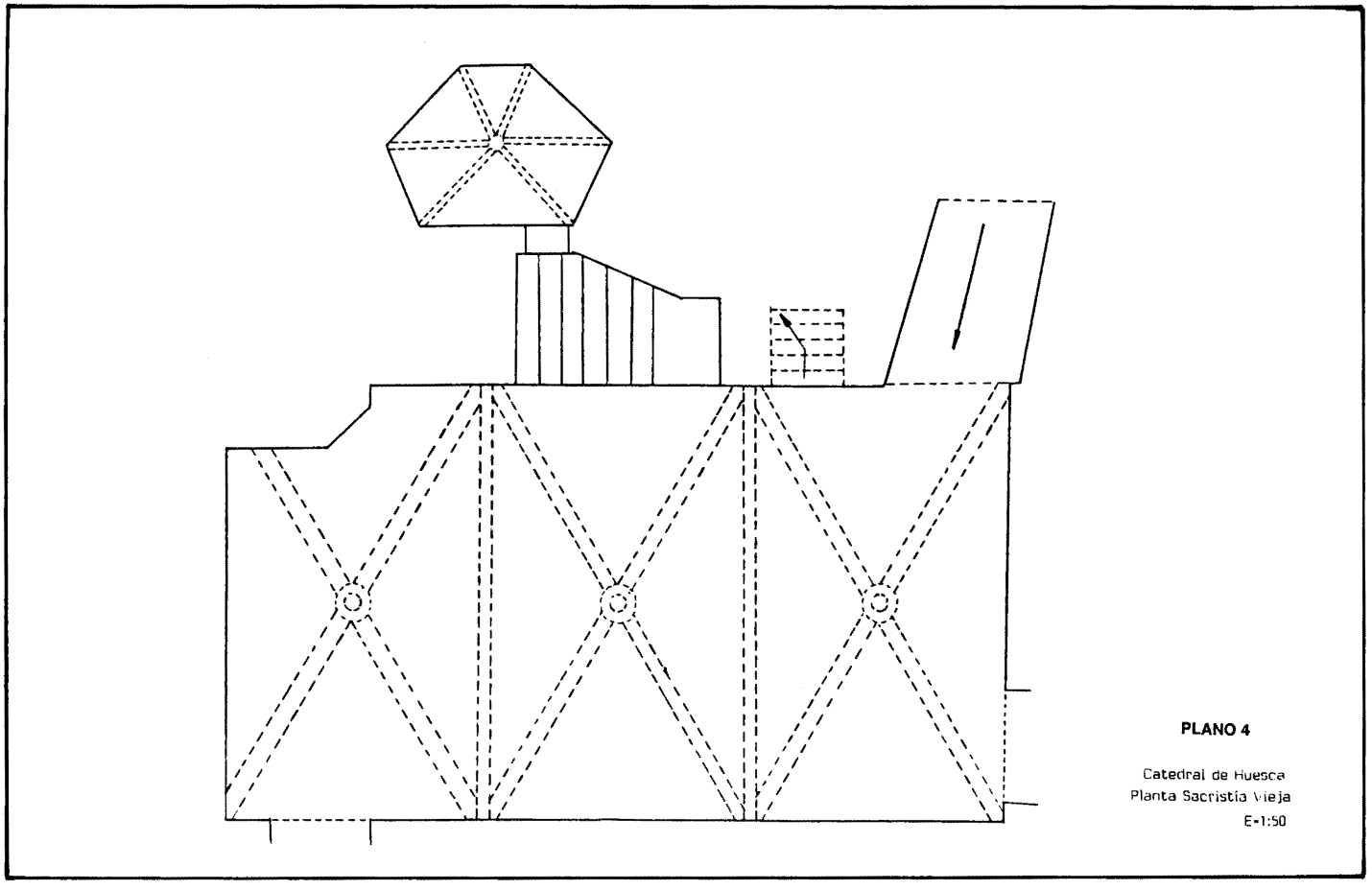


Fig. 1: Planta de la Sacristía Vieja.

un capitel, bien a una ménsula, que en una época que desconocemos serían suprimidos.

Dos arcos perpiaños dividen la bóveda de la sacristía en tres tramos cubiertos por sendas bóvedas de crucería simple (Fig. 3), construida toda ella en piedra. Actualmente, las tres claves se adornan con sendos rosetones dorados.

La situación actual de los vanos no responde a su emplazamiento originario. El acceso se realizaba por el mismo lugar que en la actualidad, pero con una salvedad: hasta 1559, se entraba a la Sacristía Vieja a través del Presbiterio. En esta fecha fue abierta la puerta actual en la capilla de Nuestra Señora del Rosario. Es decir, el vano que comunica directamente con la sacristía es el que se proyectó originalmente; se trata de un vano con forma de arco apuntado, al igual que el pasillo que lo pone en contacto con el interior de la catedral, pasillo al que se accedía por un vano abierto en el Presbiterio, hasta 1559, en que se abrió una puerta en la capilla de Nuestra Señora del Rosario, que es la utilizada desde entonces para acceder a las sacristías[2]. En la actualidad hay en esta sacristía siete vanos de puertas, de los que solamente existían tres cuando se construyó: el de entrada apuntado, ya señalado; otro situado en el extremo derecho del frente oriental, que serviría para acceder al exterior, y un tercero que comunica con una estancia más baja a través de unas escaleras y se halla situado en el muro que da a los ábsides, justo al lado de la puerta de entrada. El vano de salida era de medio punto, lo cual puede apreciarse todavía por la disposición de las dovelas; en la actualidad se sigue utilizando, aunque ahora sea adintelado, para comunicar la sacristía con el edificio contiguo o "Casa del Sacristán" y, a su vez, con el exterior. Posteriormente, fueron abriéndose distintos vanos: el que da acceso a la Sacristía Mayor, otro adintelado situado en el muro occidental y dos más en el frente oriental, situados en el centro de los arcos formeros y que dan acceso, igualmente, a la "Casa del Sacristán".

En cuanto a los vanos de iluminación, hoy sólo existe uno, reciente, que da a la calle del Palacio. Originariamente eran dos los vanos de iluminación, ambos de medio punto; serían suprimidos cuando se construyó el

[2] Archivo de la catedral de Huesca. Libro de Resoluciones, fol. V: "El Cabildo acuerda abrir una puerta en el altar de Santa María por el cual se salga de la sacristía y que se hagan puertas para este vano y de entrada a la sacristía primera", 1559, 13 de abril.

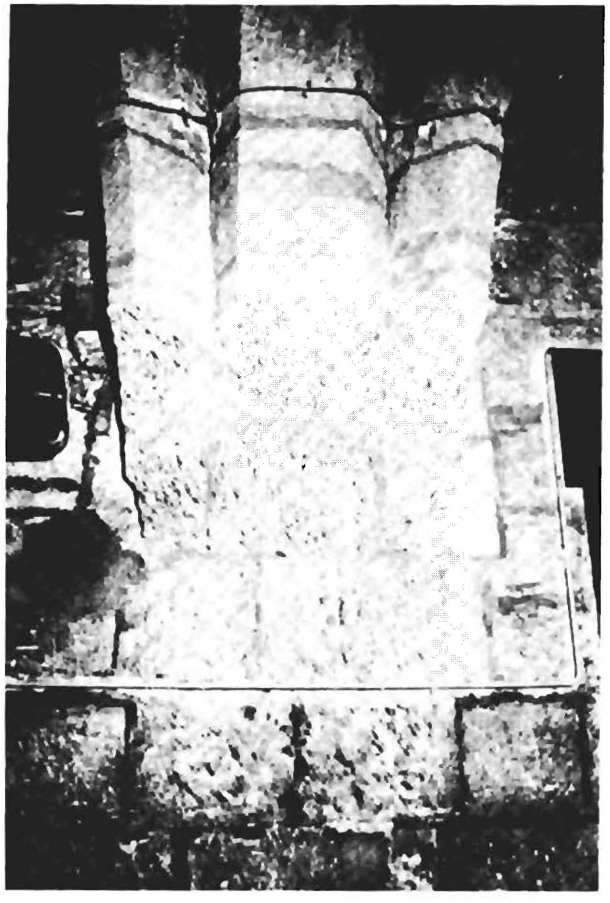


Fig. 2: Sacristía Vieja. Arranque de los nervios de la bóveda.

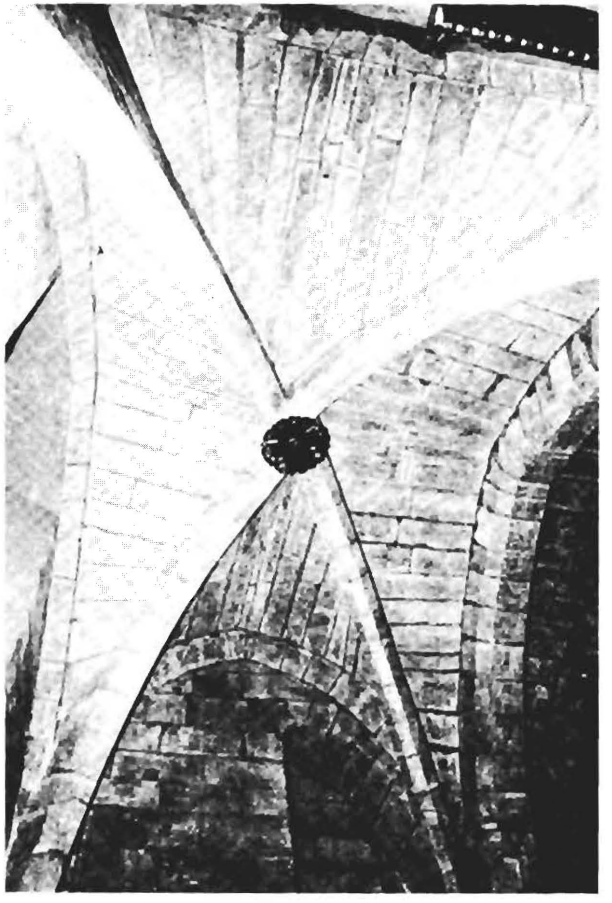


Fig. 3: Sacristía Vieja. Tramo central de la bóveda.

edificio anexo, pero todavía puede apreciarse la disposición de las dovelas en el muro. Estaban situados en el centro de dos arcos formeros, el central y el del lado derecho.

No sabemos cómo sería en esta construcción el pavimento original. En 1522, el Cabildo firmó una capitulación con los maestros azulejeros Mahoma Tendilla, Mahoma el Toledano y Alí Sotillo para "fazer todos los ladrillos necesarios para la iglesia y capillas y coro y sacristía"[3]. En realidad, esta pavimentación la ejecutó el moro Alí Guarros, contratado en junio de 1524[4]. De todo ello podemos deducir que el pavimento original de la Sacristía Vieja fue sustituido en 1524 por otro de azulejos; después de éste, no sabemos si se volvió a pavimentar dicha estancia. En la actualidad se halla cubierta por un entarimado.

Peliguet y la decoración de la Sacristía Vieja

Hoy puede apreciarse el interior de la sacristía tal y como se proyectó, dejando a la vista el sillar y las nervaduras de la bóveda de crucería como único elemento decorativo. Sin embargo, no siempre presentó este aspecto, pues en 1562 se capituló con el pintor Tomás Peliguet el decorar al fresco los muros y bóvedas. Esta capitulación fue publicada por Ricardo del ARCO en 1915 junto con otras referidas a la labor realizada por este pintor en Huesca durante el siglo XVI[5].

No se sabe demasiado acerca de la vida del artista[6]. Jusepe MARTINEZ y ZAPATER señalan que a principios del siglo XVI vino de Italia a Zaragoza el pintor toledano Tomás Pelegret, quien, a juicio de ambos estudiosos, habría sido discípulo de Polidoro de Caravaggio y de Baltasar de Siena en Italia. Lo que se sabe con seguridad es que en enero de 1538 ya se encontraba en Zaragoza, contratado por los parroquianos de San Miguel de los

[3] Capitulación publicada por Gabriel LLABRES en "Revista de Huesca", tomo I, n.º 2, pp. 130–131.

[4] ARCO Y GARAY, R. del, *La Catedral de Huesca*, Huesca, 1924, p. 77.

[5] ARCO Y GARAY, R. del, *El arte en Huesca durante el siglo XVI*, "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", tomo XXIII (Madrid, 1915), p. 92.

[6] José Gabriel MOYA VALGAÑON aportó interesantes datos sobre la personalidad y obra artística de Tomás Peliguet en su tesis de licenciatura *El retablo mayor de Fuentes y Tomás Peliguet*, publicada en la revista "Universidad" (julio–diciembre de 1963).

Navarros para la pintura y dorado de su retablo mayor, obrado por Forment y Yoli hacia 1519. En la capitulación se le llama "Tomás Peliguet pintor italiano", lo que, a juicio de MOYA, pone en tela de juicio su naturaleza toledana. A fines de 1540 volvemos a tener noticias suyas cuando contrata la pintura de las puertas del retablo de la Magdalena. En 1541 reanuda el trabajo del retablo mayor de Fuentes, que había capitulado años atrás con los jurados y concejo del lugar y luego había abandonado. Se desconoce su paradero hasta 1556, fecha en la que se encuentra de nuevo en Zaragoza. Dos documentos del año siguiente muestran nuevas facetas artísticas de Peliguet; en febrero contrata con Pedro Ochoa, beneficiado de la catedral de Huesca, el acabar la mazonería y ejecutar la imaginería y la pintura y dorado de ambas, de un retablo para la capilla de la Limosna, finalizando su trabajo en 1561. En esta fecha comienza su época de gran actividad en Huesca, entre la que se inscribe la pintura de la Sacristía Vieja de la catedral.

En diciembre de 1562 capitula con el Cabildo de la catedral la pintura de la Sacristía Vieja por dos mil sueldos, terminando la obra para mayo, aunque la cancelación del compromiso no se efectuase hasta febrero de 1564, debido a que ese año de 1563 pintó el Monumento de Semana Santa, en el que colaboraría su discípulo Cuevas[7]. En mayo de 1566, el canónigo Tomás FORT le encargaba decorar su capilla de la catedral con pinturas de blanco y negro, "azer en las vidrieras algunas labores al azeite", todo según modelos propios, y una reja con su pintado y dorado, también según traza de Peliguet. Toda la obra estaría acabada para la Navidad y el pintor cobraría ocho mil sueldos[8]. Según Andrés de USTARROZ, pintó en ese mismo año la capilla de los Santos Justo y Pastor de la iglesia de San Pedro el Viejo[9]. Pocas noticias quedan ya del artista después de esta última fecha. En 1568, del ARCO lo presenta yendo de Zaragoza a Huesca a requerimiento del cabildo catedralicio para concertar la capitulación entre éste y "Maestre Francisco Treffel, maestro de vidrieras", con el fin de reparar todas las de la catedral, construidas de 1516 a 1519 por maestre Francisco de Valdivieso. Las cuentas de fábrica de San Pedro el Viejo proporcionan la

[7] Restos de este Monumento de Semana Santa se conservan en el Museo Diocesano de Huesca. Se trata de seis piezas pintadas al temple sobre sarga, representando en cada una de ellas una figura del Antiguo Testamento. Estas pinturas están incluidas en el *Catálogo del Museo Espiscopal y Capitular de Huesca,* realizado por M.C. LACARRA DUCAY y C. MORTE GARCIA y publicado por Guara Editorial en 1984.

[8] ARCO Y GARAY, R. del, *op. cit.*, p.104.

[9] USTARROZ, A. de, *Monumento de los Santos Mártires Justo y Pastor en la ciudad de Huesca,* Huesca, 1644, p. 182.

última fecha que conocemos sobre Peliguet; en las correspondientes a 1578–79 se halla la siguiente partida:

> "Mas a maestre Thomas Peliguet, pintor por dorar y pintar las Testas y peayna de Sant Just y Sant Pastor, que lo igualó Martín Deza, siendo obrero, en mil quinientos sueldos, hizo la capitulación Martín de Lizana, notario"[10].

Estos son los datos documentales que poseemos del artista, aunque por desgracia son pocos los vestigios que nos quedan de su labor artística.

Entre las pérdidas irreparables de su producción artística se encuentra la decoración pictórica que realizó en la Sacristía Vieja de la catedral oscense. En tiempos de Aynsa esta decoración se conservaba perfectamente, pues en la página 514 de su *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca,* (Huesca, 1619), indica:

> "Antes de entrar en esta capilla y sacristía hay una antesacristía de bóveda, toda ella muy bien pintada de blanco y negro de historias y muy espaciosa".

En fecha que desconocemos, probablemente en el siglo XVIII, se acometería el enlucido del interior de la sacristía, quedando debajo el trabajo de Peliguet. Antes de procederse a la última restauración del edificio podían apreciarse todavía restos de pintura bajo la cal descascarillada. MOYA, en su tesis de licenciatura citada, solicita el levantamiento de esa capa de cal para evitar perder definitivamente la única grisalla conocida del pintor. Lamentablemente, no fue posible salvar las pinturas de Peliguet, pues ya eran prácticamente inexistentes[11].

A pesar de todo, nos queda un documento valiosísimo para poder al menos adivinar cómo se decoró el interior de la sacristía: la capitulación entre el Cabildo de la catedral y Tomás Peliguet para pintar la Sacristía

[10] Partida tomada de BALAGUER, F., *San Pedro el Viejo,* Huesca, 1946, p. 43.

[11] La labor a realizar consistió en levantar las sucesivas capas de enlucido que cubrían los muros y la bóveda de la sacristía, incluidas las pinturas de Tomás Peliguet.

Vieja, fechada el 11 de diciembre de 1562[12]. En ella se acuerda pintar la totalidad de la sacristía ("ansi los cruceros como los arcos de aquella, y los campos de los cruceros y las paredes ata llegar al suelo") al fresco, en blanco y negro. Los arcos de crucería y la plementería de la bóveda, así como los arcos perpiaños, debían pintarse "al romano, con sus molduras a los costados". La bóveda se complementaría con la fabricación y dorado, por parte de Peliguet, de tres rosas de madera para las claves, del mismo tamaño que las ya existentes de piedra para poder colocarlas encima.

Las paredes se adornarían con decoración figurada: "unas ystorias de blanco y negro" que ocuparían el espacio situado entre el suelo y "las represas de los arcos". Si podemos transcribir el término "represa" como "repisa" (especie de ménsula con más longitud que vuelo) habremos solucionado la cuestión de sobre qué elemento apoyaban las nervaduras de la bóveda. No sería, pues, demasiado aventurado señalar que la superficie "picada" que se observa en la actualidad en la terminación de los nervios de la bóveda correspondiese a unas ménsulas o repisas, suprimidas en algún momento por razones que desconocemos. Debajo de las "represas" de los arcos, hasta el suelo o hasta donde acabaran las "ystorias", debía pintar unos lazos. Además, se especifica que "donde no ubiere lugar se pusiera alguna imagen, a discrezión de los ss. arzidiano Fort y canónigo Santángel". La fusta para los andamios corría a cargo del Cabildo.

La obra debía estar terminada en mayo de 1563, con pena de mil sueldos si se incumplía lo pactado. La capitulación estipula que Peliguet recibiría por su trabajo dos mil seiscientos sueldos, pagados de la siguiente forma: mil sueldos al comenzar, ochocientos en el momento en que finalizara su trabajo, y una vez reconocido, los ochocientos sueldos restantes. En febrero de 1564, se procedió a cancelar la capitulación por parte del Cabildo y el pintor, al haber cumplido ambas partes lo convenido.

El edículo de la Sacristía Vieja

Construido con toda probabilidad al mismo tiempo que la sacristía Vieja y el archivo, la finalidad de esta pequeña estancia sería la de servir de

[12] A.C.H., PILARES, Jerónimo, fol. 554–554 v. Capitulación publicada por ARCO Y GARAY, R. del, *El arte en Huesca durante el siglo XVI*, "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", tomo XXIII (Madrid, 1915), p. 192.

relicario. Aunque no poseemos ningún dato documental sobre su construcción, su ubicación en el acceso al archivo desde la sacristía y sus características estilísticas hacen pensar en su inclusión dentro del proyecto arquitectónico que configuró la Sacristía Vieja y el archivo.

Se encuentra situado entre los dos ábsides laterales del lado de la Epístola, lo que determina su peculiar disposición: un hexágono irregular, adaptado a la forma poligonal de los ábsides. Comenzando por el lado de la puerta y siguiendo hacia la derecha, cada lado mide 2, 1,20, 1,50, 0,80, 1,30 y 1,10 metros respectivamente.

Todo el edículo es de piedra; los muros están formados por sillares del mismo tamaño que los empleados en la construcción de la Sacristía Vieja. La bóveda (Fig. 4) se halla configurada por seis nervios radiales también de piedra y moldurados, que confluyen en el centro de la misma formando la clave. Sobre ellos descansa la plementería, compuesta por lajas de piedra de diferentes tamaños que cubren el reducido espacio entre nervio y nervio. Cada nervio termina en un ábaco trapezoidal moldurado, bajo el que se desarrollan las ménsulas. Estas constituyen el elemento más interesante de esta pequeña estancia y se convierten en los únicos ejemplos escultóricos conservados del conjunto arquitectónico de la Sacristía Vieja y el archivo. Morfológicamente, responden a dos tipos de decoración: vegetal y figurada. Tres de las ménsulas presentan decoración vegetal; una, a base de hojas de vid o de higuera; otra, de crochet –hojas largas que enrollan su vértice hacia adentro y que son características de los últimos años del siglo XII en la Isla de Francia– (Fig. 5), y una tercera muy deteriorada, que no permite apreciar el motivo ornamental utilizado. Presentan un marcado carácter naturalista; cabe destacar sobre todo la sensación de volumen y "carnosidad" que se desprende de su observación.

Las otras tres ménsulas se realizaron con decoración figurada basada en cabezas humanas. Una de ellas representa la cabeza de un hombre joven con ojos grandes y almendrados que se prolongan hasta las sienes, con la línea del párpado muy marcada. Tiene melena corta con las puntas vueltas hacia afuera y un pequeño flequillo sobre la frente. Ha desaparecido la zona de la boca y la barbilla (Fig. 6). Otra de las cabezas humanas se halla muy deteriorada, aunque se observa una gran similitud con la ménsula anterior, sobre todo respecto a los ojos y la melena. La tercera ménsula con decoración figurada es diferente: representa también una cabeza humana, pero



Fig. 4: Edículo de la Sacristía Vieja. Bóveda.



Fig. 5: Edículo de la Sacristía Vieja. Ménsula con decoración vegetal de crowtech.



Fig. 6: Edículo de la Sacristía Vieja. Ménsula con decoración figurada.

resulta menos realista. El rostro es similar a los anteriores: ojos almendrados que se prolongan hasta las sienes, nariz achatada y boca (en las otras ménsulas no puede apreciarse) ligeramente entreabierta, como dibujando una sonrisa, a la vez que de ella surgen unos tallos vegetales que se desarrollan por toda la cabeza formando flores de cinco pétalos, las cuales configuran el cabello. El tratamiento de estas flores es similar al de la vegetación de las otras ménsulas por su naturalismo, volumen y carnosidad.

Este tipo de ménsulas tiene su origen en el siglo XII tardío y debieron de constituir una buena solución para configurar estos apoyos, pues se seguían utilizando todavía a comienzos del siglo XIV. En Navarra, durante el reinado de la Casa de Champaña (1234–1274) se repite hasta la saciedad (Sangüesa, Olite, Peralta, Petilla de Aragón), prolongándose hasta la vecina provincia de Zaragoza en localidades próximas como Sos del Rey Católico[13].

El vano que da acceso al edículo es de forma apuntada, aunque no constituye un auténtico arco, puesto que la forma abovedada apuntada se consigue tallando ésta en un bloque de piedra de grandes dimensiones. Este vano no podía observarse desde la sacristía antes de procederse a la restauración del conjunto, puesto que la escalera de acceso al archivo se hallaba oculta por un muro que la cerraba por este lado, incluyendo también el hueco de la escalera del archivo, que hoy está a la vista.

Como ya se ha señalado, la finalidad de esta estancia sería servir de relicario o, en general, de sitio donde guardar o recoger los objetos más preciosos que contenía la sacristía.

[13] Carmen CATALAN HIGUERAS aporta en su tesis de licenciatura, *La escultura gótica monumental en el Reino de Navarra durante el reinado de la Casa de Champaña (1234–1274)*, Zaragoza (junio de 1986), un abundante material gráfico sobre esta tipología de ménsulas con decoración figurada utilizadas en el reino de Navarra.

EL RACIONALISMO OSCENSE. NUEVAS APORTACIONES

POR Ana OLIVA MORA
Licenciada en Geografía e Historia

La Primera Guerra Mundial alteró el orden social y económico. La reconstrucción de las ciudades estuvo determinada por la escasez de materiales y por la falta de potencial económico; es ahora, además, cuando aumentará de manera considerable la población urbana.

Todas estas premisas hacen que aparezca una nueva forma de concebir los edificios; la nueva arquitectura tiende a la simplificación y sobriedad de las formas. A este movimiento se le denominará "cubista", por el aspecto cúbico de sus edificios; posteriormente, será más conocido con el nombre de "racionalista" o "funcionalista", por estimar que la única belleza admisible es la resultante de las formas producidas por la función que desempeñan los elementos constructivos.

Esta nueva tendencia arquitectónica, desarrollada en Europa a partir de la I Guerra Mundial, y de manera más destacada en el período de entreguerras, tiene su reflejo en España unas décadas más tarde. Fue durante la Segunda República (1931-1939) cuando comenzó a arraigar este nuevo estilo arquitectónico.

La arquitectura racionalista en Huesca

Es en las capitales de provincia –como bien dice RABANOS FACI[1]– donde se centra la actividad arquitectónica; Zaragoza es la que más edificios construye, pero en Huesca se ofrecen los edificios de mayor calidad.

La recesión económica hacía pensar en soluciones que abaratasen los costos de las viviendas, a fin de que tuviesen acceso a ellas las clases

1 RABANOS FACI, C. *Vanguardia frente a tradición en la arquitectura aragonesa (1925–1939). El racionalismo*, Zaragoza, 1984.

sociales más humildes. Los materiales empleados suelen ser el ladrillo, para las fachadas, cuando éstas no se revocan o se pintan en blanco; el hierro, para las ventanas y para detalles de cerrajería, y la piedra, cuando aparece, suele hacerlo en las fachadas y en el alféizar de las ventanas.

El racionalismo traía consigo la introducción de nuevos materiales, como el hormigón, y nuevas formas de construir; el arquitecto podía plasmar su preocupación por el habitante, lo que se traduce en instancias iluminadas, amplios espacios, ..., en definitiva, en una mejor distribución del terreno, del que se intentaba obtener su máximo aprovechamiento.

En Huesca, el primer edificio racionalista se construye en 1931. Se trata del Hospital Provincial, con el que su arquitecto, José Luis de León, iniciaba la historia de la arquitectura racionalista oscense. Del mismo año es el proyecto del Pabellón de enfermos tuberculosos, y un año más tarde, en 1932, proyectará una de las más grandes muestras de la arquitectura racionalista oscense, la "casa Polo". Así pues, podemos considerarlo como el iniciador y propulsor de este nuevo estilo constructivo; su gran continuador, no sólo en el cargo de arquitecto de la Excma. Diputación Provincial de Huesca, será José Beltrán Navarro, el cual asimila sus enseñanzas.

En 1933, Beltrán proyecta la "casa de las lástimas" (C/ de las Cortes, nº 17), obteniendo el máximo partido de un solar con muy escasas posibilidades; del mismo año es el edificio de viviendas en Av. del Parque, nº 2; y el edificio de la calle Pablo Iglesias, nº 6 (actual calle Miguel Servet); un año más tarde, realiza los bloques nº 12 y 16 de la calle Pablo Iglesias. Observando la ubicación de todas estas viviendas, nos damos cuenta de que es en los alrededores del parque donde se encuentra el mayor conjunto de construcciones racionalistas.

El único edificio oficial construido en Huesca en este período es el palacio de Justicia, en la calle Moya. Su proyecto data de 1934. La fachada se conserva de acuerdo con el proyecto; el resto del edificio sufre algunas modificaciones en el año 1948. Este fue el único edificio oficial construido, pero no el único proyectado, pues en 1935 se le encarga a Beltrán el proyecto para la instalación de Servicios del Estado en Huesca, cuya construcción no pudo llevarse a cabo por una serie de avatares que se explican más adelante.

Varios años más tarde, Beltrán pide la renuncia al cargo de arquitecto municipal de Huesca, ya que había sido nombrado con carácter interino arquitecto del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza y no podía atender el cargo que accidentalmente venía desempeñando en la capital oscense. El día 5 de mayo de 1937, la sesión de la comisión gestora municipal del Ayuntamiento de Huesca acepta la renuncia de Beltrán y hace constar en acta " el reconocimiento unánime de la Corporación por los relevantes servicios prestados a la ciudad de Huesca,..., y más especialmente desde que se inició el Movimiento Nacional".

Proyecto de edificio para la instalación de Servicios del Estado en Huesca

En el Archivo Municipal de Huesca se encuentra el proyecto realizado por el arquitecto municipal, D. José Beltrán Navarro, para la construcción de un edificio que albergara todas las instalaciones de los Servicios Públicos del Estado.

Este edificio hubiera podido constituir, de haberse construido, una muestra más de la rica arquitectura racionalista oscense. Estudiado el proyecto y analizando los planos del edificio, podemos observar cómo casi todas las características de la arquitectura racionalista habían sido plasmadas en el proyecto de Beltrán.

En agosto de 1935, Beltrán presentaba la memoria del edificio para la instalación de los Servicios del Estado, memoria que le había sido encargada por el Excmo. Ayuntamiento, el cual, movido por el anuncio del Gobierno de la emisión de un empréstito de mil millones de pesetas para la construcción de edificios oficiales, había pensado en la posibilidad de beneficiarse de este préstamo.

La emisión del empréstito se hacía con la intención de remediar en cierta medida el paro obrero, que en estos momentos alcanzaba cifras muy elevadas. La corporación municipal sentía un vivo interés en que este proyecto pudiera llevarse a cabo, y en más de una ocasión, en las sesiones del pleno municipal, preguntaban los concejales al Sr. Alcalde sobre la iniciación de gestiones para construir un edificio destinado a oficinas públicas. La primera gestión que se realizó fue la creación de una Comisión. En sesión ordinaria celebrada por el Ayuntamiento de Huesca el 20 de

marzo, se formó esta Comisión especial, compuesta por "los miembros que integran las de Hacienda y Policía urbana municipales, el señor Ingeniero Jefe de Obras Públicas, a quien se invitará al efecto, el Arquitecto, Secretario e Interventor del Ayuntamiento y aquellas otras personas que el señor Alcalde estime conveniente". Asimismo, se acordó que el Excmo. Ayuntamiento se dirigiera a los Jefes de las distintas oficinas del Estado para que remitiesen una relación de sus necesidades, con el fin de tenerlas en cuenta para la elaboración del proyecto. Así, la memoria que Beltrán presenta en agosto es el resultado de todas estas consultas efectuadas.

El Ayuntamiento había cumplido las exigencias del Gobierno; el 26 de junio de 1935 aparecía en la "Gaceta de Madrid" la *Ley de la Previsión contra el Paro;* en su art. 6º hacía referencia a las condiciones que debía cumplir "la construcción de edificios públicos con cargo a los fondos especiales". Todos los apartados de este artículo 6º habían sido cumplidos, ya sólo faltaba esperar la resolución de la Junta de Paro.

La prensa local no mostró excesivo entusiasmo en este proyecto, que hubiera podido solucionar el paro obrero en Huesca durante una larga temporada, ya que el presupuesto de la obra alcanzaba casi las ochocientas mil pesetas. Es más, no sólo no se hizo una campaña de prensa favorable, sino que la única vez que hemos encontrado un artículo de opinión, éste mostraba excesivos reparos y veía que la resolución favorable por parte de las Cortes era casi imposible:

> "Repetimos que la iniciativa de nuestro alcalde, bien intencionada, con el proyecto presentado a las Cortes tendrá muy difícil realización, y es preciso no hacerse demasiadas ilusiones, ya que todas las provincias tienen planteado el mismo problema, y el rigor del paro obrero es más intenso en algunas de ellas. Lo urgente es concretar y aprobar esos proyectos; elementos técnicos tiene el Ayuntamiento de Huesca para que, con la rapidez necesaria, decida sobre ello. Ojalá concedieran a nuestra provincia todo lo que tiene derecho y ella merece; desgraciadamente no será asi; pongámonos en la realidad de las cosas" (Periódico LA TIERRA, 25-mayo-1935).

El autor de este artículo, V. de T., acertó en sus suposiciones y efectivamente "no fue así". El día 22 de noviembre de 1935 se notifica a la corporación municipal que "la Junta Nacional contra el Paro, ha desechado

la propuesta formulada por el Ayuntamiento de Huesca sobre construcción de un edificio para instalación de Oficinas públicas y noticia (sic) que se ha presentado otra propuesta en mejores condiciones económicas y en la que se dá cabida a mayor número de servicios".

De esta manera, la ciudad de Huesca no sólo se vio sin su edificio de Oficinas del Estado, sino que la historia de la arquitectura oscense queda incompleta. Pocos son los edificios públicos construidos en estilo racionalista; de haberse podido llevar a cabo la construcción de estas oficinas hubiéramos tenido, sin duda alguna, una importante muestra más de este estilo racionalista.

Descripción del edificio

Para el edificio de las Oficinas Públicas del Estado se había destinado un solar propiedad del Ayuntamiento, sito en la avenida del 14 de abril, actualmente calle Baltasar Gracián. La superficie total de este solar era de 1.401 metros cuadrados, y la superficie edificable en cada planta, de 711,02 metros cuadrados. El semisótano, destinado a almacén, carbonera, etc., ocupaba 278,04 metros cuadrados. El total de metros cuadrados construidos, incluyendo gruesos de muros, galerías, vestíbulos y servicios, era de 3.122,12 metros cuadrados.

Cada una de estas cuatro plantas de las que disponía el edificio estaba formada por dos alas en forma de V, unidas éstas por un amplio hall, que daba acceso a la escalera principal y ascensores. Beltrán había sacado un buen provecho a esta disposición de la planta, pues le permitía que todos los despachos pudieran estar iluminados con luz natural y, además, suprimía todos los patios interiores.

Se desechó la construcción en hormigón armado por resultar más costosa y exigir excesivos cuidados, en esta región donde se producen elevadas temperaturas que obligan a paralizar las obras durante algunos meses. Prefirió utilizar una estructura metálica, y el hormigón se empleó exclusivamente para la cimentación.

La fachada, al igual que había proyectado la del Palacio de Justicia de Huesca, estaba realizada en ladrillo cara vista (el estuco le parecía menos

duradero, y de esta forma, podía emplear y adaptar los materiales del país). El único adorno que presentaba la fachada era la disposición de zócalos de piedra en el pórtico de entrada, con el fin de destacar el acceso principal.

Los vanos aparecían distribuidos en hileras paralelas y toda la carpintería exterior era metálica, lo cual constituía una novedad, ya que en la mayoría de los edificios se seguía realizando la carpintería exterior en madera.

Los recursos constructivos que Beltrán pensaba utilizar no eran nuevos. Los hermanos Borobio, arquitectos cuya obra se desarrolló en la ciudad vecina de Zaragoza por las mismas fechas que la de Beltrán, ya se habían servido de ellos con anterioridad, y junto a éstos, otros arquitectos de la llamada "generación de 1925".

Estructuralmente, el edificio prescindía de muros interiores y la separación de crujías se hacía por medio de postes y jácenas metálicas, con objeto de facilitar posibles modificaciones en la distribución. Los huecos y macizos de fachadas corresponden a módulos fijos de 1,80 m., apropiados para las dimensiones, casi idénticas, exigidas para los despachos de los distintos servicios.

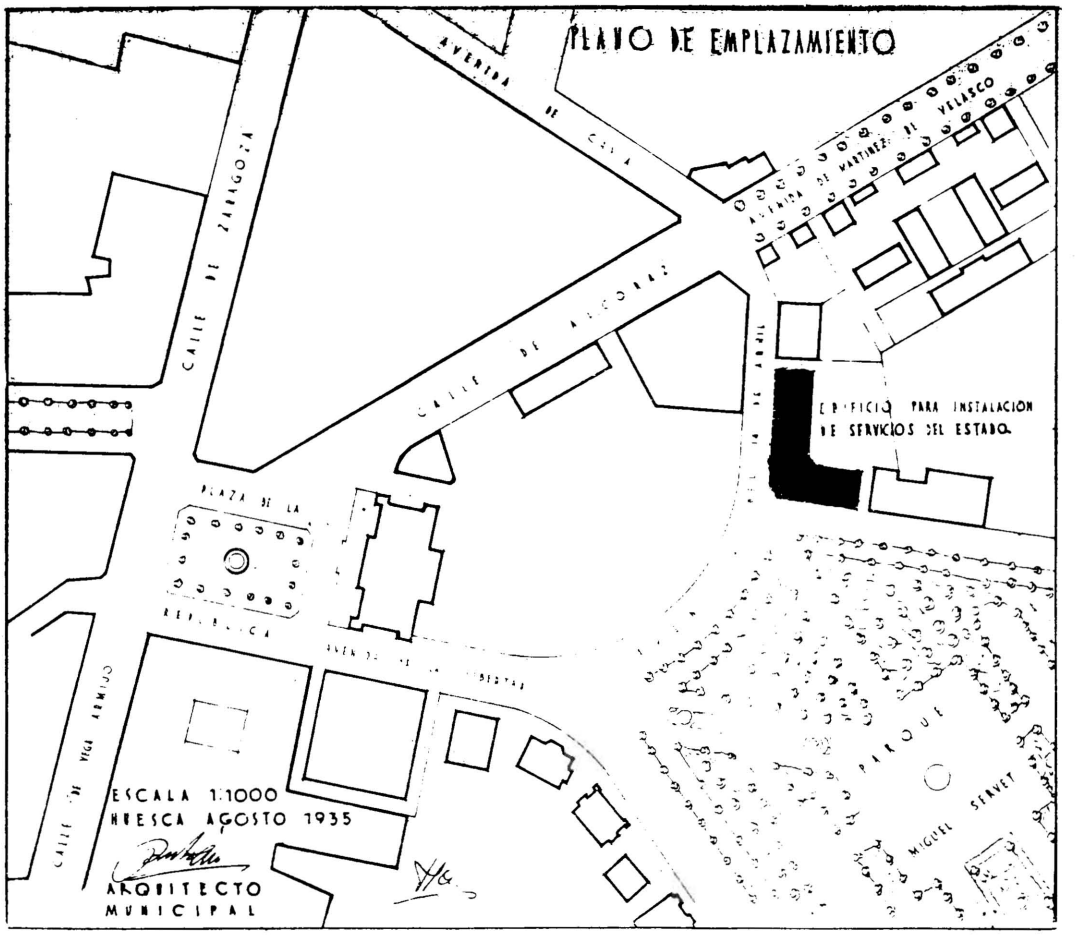
En el apartado de la construcción, nos encontramos con postes, jácenas y viguetas de piso de acero laminado de perfiles especiales. Los muros de fachada se proyectaron en ladrillo a cara vista de 0,60 metros de espesor; los zócalos de piedra, que en las fachadas rompían la monotonía del ladrillo, hasta de 1,80 metros de altura. Igualmente, se hacía uso de la piedra para el alféizar de las ventanas, los pórticos de entrada y en la coronación de fachadas. La cubierta del edificio, según se puede apreciar en los planos, resultaba casi plana y debía terminar en una terraza, pavimentada con baldosa catalana de color rojo.

La carpintería exterior, como ya hemos indicado, es de ventanas metálicas de perfiles especiales y con persianas enrollables; la carpintería interior es de madera de pino de Oregón. El pavimento, de gres, excepto en el vestíbulo y escalera, donde se emplea el mármol, y en los semisótanos, baldosas. Las galerías, al igual que en los despachos, presentan un zócalo de dos metros de altura de linoleum. El resto de la decoración será de pintu-

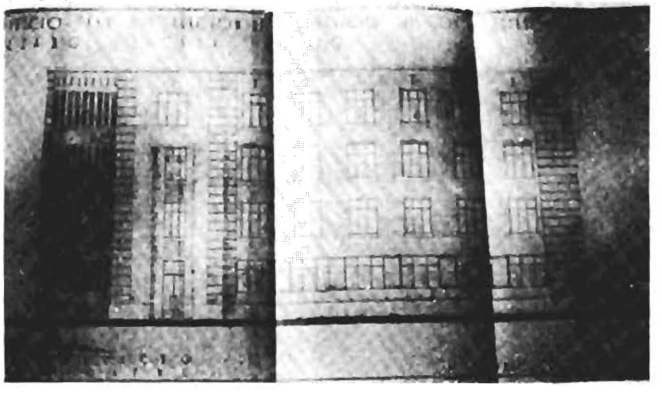
ra al aceite en paramentos y al temple en techos. No se especifica el tipo de instalación eléctrica de que dispondrá, ni tampoco se apunta nada respecto a otros detalles decorativos.

El aspecto exterior del edificio es consecuencia de la distribución y de las necesidades del propio edificio. En cuanto a la fachada, decidió Beltrán hacerla achaflanada; de esta forma, resolvía el encuentro de los distintos planos de fachadas.

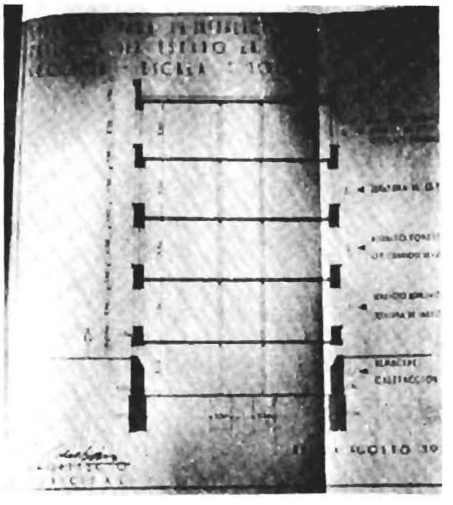
El presupuesto de las obras, teniendo en cuenta el empleo del mayor número de jornales, la adopción de los elementos constructivos más adecuados para este tipo de obras y la propia naturaleza del mismo, que exigía una construcción sólida y permanente, ascienda a 765.399,92 pesetas. Este costo debió de ser el principal motivo que nos impidió tener en nuestra ciudad una obra más de este brillante arquitecto, José Beltrán Navarro, que durante una serie de años trabajó como arquitecto municipal del Ayuntamiento de Huesca, dejando en la ciudad buena muestra de su saber hacer.



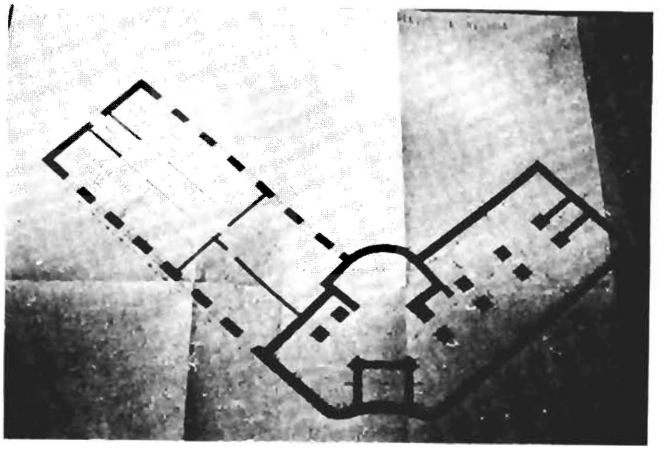
1. Ubicación del edificio.



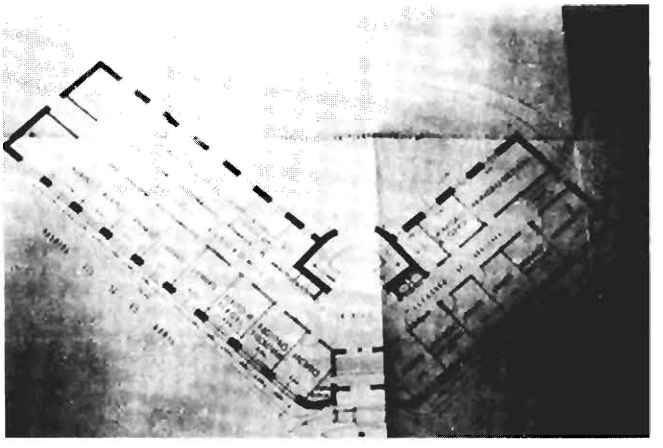
2. Alzado.



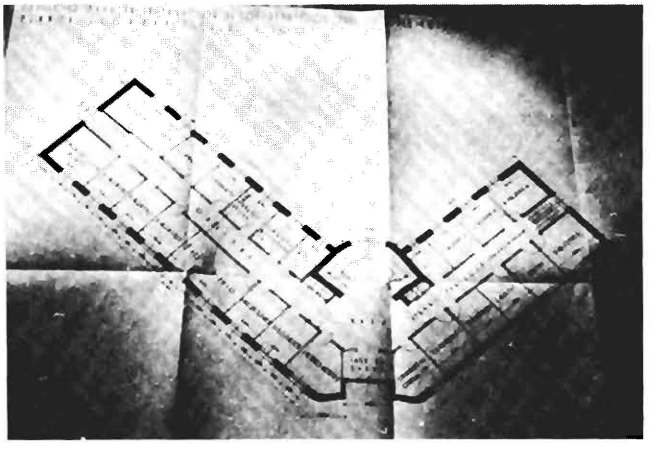
3. Sección.



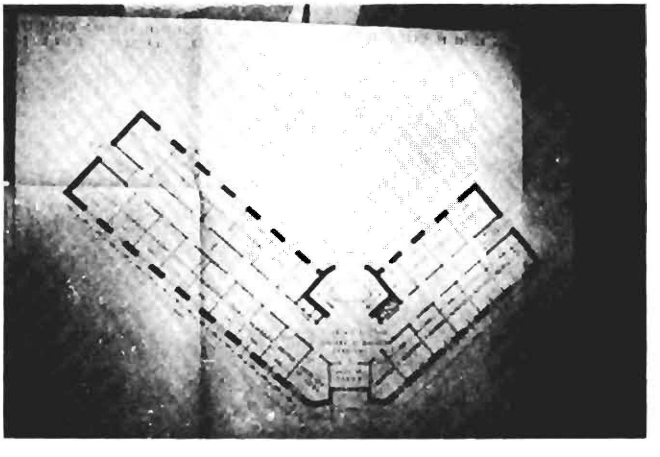
4. Planta cero.



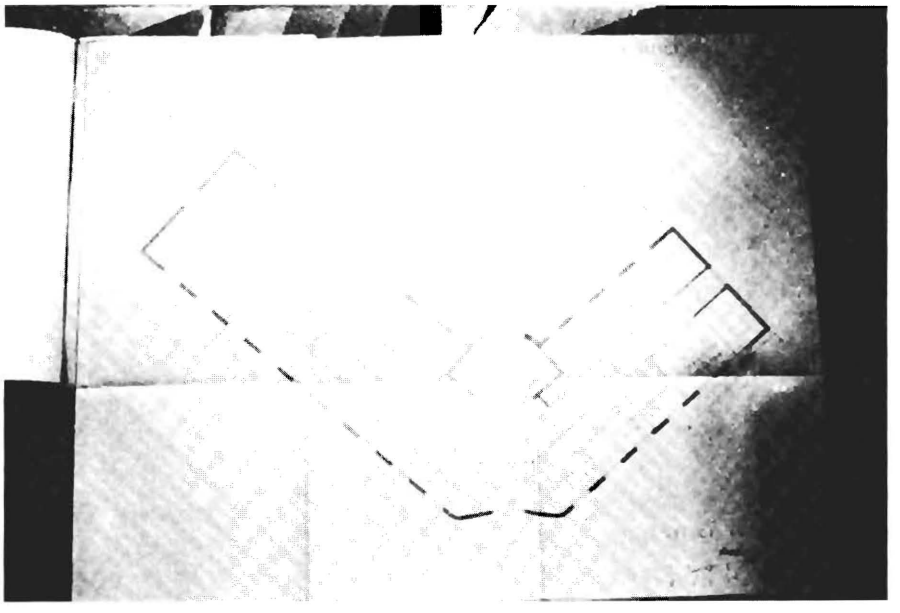
5. Planta primera.



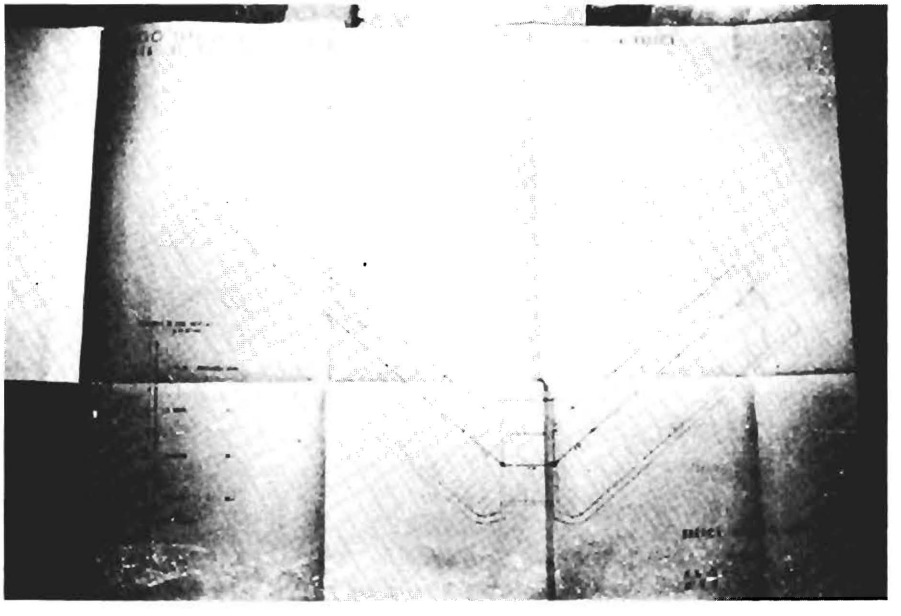
6. Planta segunda.



7. Planta tercera.



8. Planta cuarta.



9. Planta entramados.

EL EDIFICIO DE CORREOS DE HUESCA EN EL CONTEXTO DE LA ARQUITECTURA REGIONALISTA. APROXIMACION A SU ESTUDIO

POR Gloria MORENO NASARRE
Licenciada en Historia

El regionalismo es un fenómeno amplio y complejo que se manifiesta en numerosos campos. El regionalismo arquitectónico es la respuesta dada en el terreno de la arquitectura a un planteamiento general de tipo regeneracionista, surgido como consecuencia de la crisis de 1898, una de cuyas opciones consistía en la salvación del país a través de la potenciación del desarrollo de sus regiones de manera autónoma.

Los arquitectos debían buscar una arquitectura nueva y auténtica, extraída de las raíces propias de su comunidad. Con ello, estaban obligados al estudio de la historia de esa región, al análisis de sus períodos históricos y de las realizaciones arquitectónicas de los mismos y, en consecuencia, a sumergirse en el historicismo, de larga tradición en el s. XIX. Pero este historicismo recibe entonces un profundo giro conceptual; la arquitectura eclecticista de finales del s. XIX había utilizado los estilos históricos de forma tópica para que cubriesen determinadas necesidades. El regionalismo arquitectónico, en cambio, parte de los estilos históricos regionales concretos (no tipificados) para lograr, a través de su análisis, un "orden arquitectónico regional" y tratar de conseguir en conjunto una "arquitectura nacional", resultante de la yuxtaposición de las arquitecturas regionales[1]. Esta actitud tomada por los arquitectos españoles no ha sido bien entendida. Se ha criticado y menospreciado al regionalismo arquitectónico por quienes, partiendo de planteamientos simplistas, lo han cotejado con otros movimientos como el modernismo, comparación de la que el regionalismo ha salido tradicionalmente mal parado.

Así, según Carlos FLORES, desde el punto de vista de las relaciones con Europa, nuestros arquitectos cerraron los ojos:

[1] VILLAR MOVELLAN, Alberto, *Introducción a la arquitectura regionalista. El modelo sevillano,* Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Córdoba, Ed. Gráficas Rublán, Sevilla, 1978, p. 28.

> "el arquitecto español quiso resolverlo todo por sus propios medios sin buscar otro apoyo que aquel que la historia nacional pudiera ofrecerle. De antiguo los españoles se han sentido atraidos, quizás como consecuencia de su carácter orgulloso e independiente, hacia dos actividades dispares que encierran un fondo semejante de egocentrismo. Son éstas el inventar y copiarse a sí mismos. Somos reacios para asimilar e incluso admitir, buena parte de los hallazgos ajenos. Esta cerrazón del español hacia las ideas foráneas supone para Ortega un síntoma de nuestra soberbia incurable"[2]

y se sigue de ello toda una crítica que afecta al principio: la mentalidad en la que se apoya la "la arquitectura nacional".

Aun concediéndole a Carlos FLORES su parcela de razón, cuando sitúa estos nacionalismos regionalistas en el marco del 98, se ha de hacer constar, por el contrario, que ese "cierre al exterior" es merecedor de alguna matización. En efecto, pensamos en la contemporaneidad de los logros de la Bauhaus, por ejemplo, pero no pensamos en qué era lo común en la Europa de la época. Admiramos la contribución alemana a la *Exposición Internacional de Barcelona* de 1929 con el pabellón concebido por Mies van der Rohe, pero ¿y el resto de Europa? La Francia de Auguste Perret elogió en una revista de arte la postura del Ayuntamiento de Sevilla, al convocar un concurso de casa de estilo sevillano, y Norteamárica, con Frank Lloyd Wright, se presentó a la *Exposición Iberoamericana de Sevilla* con unos pabellones historicistas dentro de la corriente del neo–renacimiento californiano. Por lo tanto, también Europa era nacionalista[3].

Respecto a la crítica, radicalmente negativa y simplista (modernismo *bueno* y regionalismo *malo),* cabe decir que los regionalismos, por supuesto, eran nostálgicos, pero no del historicismo ecléctico del s. XIX, sino de las grandezas artísticas, literarias, económicas y, en este caso, arquitectónicas de los ss. XVI y XVII, que los regeneracionistas de base regional consideraban una etapa "clásica" y perdida tiempo antes[4].

---

2 FLORES, Carlos, *Arquitectura española contemporánea,* Ed. Aguilar, Bilbao, 1961, p. 65.

3 VILLAR MOVELLAN, Alberto, *Introducción...,* p. 30.

4 *Op. cit.,* p. 31.

No se trataría, pues, del mismo caso del eclecticismo decimonónico. Es un movimiento, el regionalista, que no busca tipificar los estilos históricos, sino extraer de ellos las enseñanzas para hacer algo nuevo.

> "Al cabo de cincuenta años puede parecer un error, pero en ninguna manera error histórico, ya que los resultados fueron cabalmente consecuentes con la forma de pensar y con los postulados estéticos del momento que no eran excesivamente diferentes a los que informaban al modernismo. Por otra parte, el movimiento de la arquitectura regionalista procuró en todo momento expresarse con las cualidades estéticas que no pueden de ningún modo infravalorarse por causa de la postura meramente antihistoricista de los críticos"[5].

El panorama de la arquitectura española es complejo y confuso. Es por ello necesario desenmarañar los orígenes y finalidades del eclecticismo, historicismo nacional y regionalista y modernismo.

El eclecticismo del s. XIX es lo que podríamos denominar un estilo internacional, frente al nacionalismo y regionalismo, que son nacionalistas y locales. El corte entre ambas fases vendría dado por la aparición del modernismo, ya que el regionalismo es, en parte, una reacción contra el extranjerismo que supone la adaptación española del *Art Nouveau*[6].

Más problemas, al menos en apariencia, presenta el deslindar las corrientes historicistas nacionalista y regionalista. El término arquitectura nacionalista no está clarificado convenientemente y, en consecuencia, se cobijan bajo esta denominación obras tan dispares como el "estilo español" del *Pabellón Español* de la *Exposición de París,* las obras de Palacios o el mismo regionalismo –según algunos autores–, por pretender llegar a un estilo nacional a partir de los estilos regionales.

Ambas corrientes, modernismo y regionalismo, constituyen una protesta. En la corriente regionalista, el móvil pudo ser la crisis del 98 y las consecuencias del *Tratado de París,* mientras que los modernistas buscaron una revitalización en el europeísmo. Unos preconizaban escarbar en la tradición y el casticismo; otros alzaban como bandera la apertura a las

---

5 *Op. cit.*, p. 29.

6 *Op. cit.*, p. 45.

corrientes extranjeras en general. Podemos permitirnos el símil de equiparar el modernismo con la corriente "liberal" y al regionalismo con la "conservadora", dentro de la vanguardia artística de la época[7].

Interesa ahora insistir en el planteamiento de que, suponiendo el regionalismo un clarísimo paralelo del modernismo, viene a ser, sin embargo, como *la cenicienta* de nuestra arquitectura de comienzos de siglo, a causa de una crítica adversa que no se ha detenido a analizar siquiera la posibilidad de que se encuentre en él algo aprovechable. Llegados a este punto, tal vez convenga recordar la minusvaloración del arte barroco hasta su reivindicación por WÖLFFLIN[8].

La arquitectura regionalista, por sus propias características, aun existiendo una corriente común, resulta variada en sus manifestaciones. A pesar del surgimiento de brotes regionalistas por toda la Península, el arraigo de la nueva tendencia no es igual en todas partes. Los núcleos más importantes serían: el cántabro y vasco, el aragonés, el andaluz–sevillano y, en menor medida, el valenciano.

En el núcleo cántabro–vasco, la figura más destacada será sin duda Leonardo Rucabado (1876–1918). Aunque es fundamentalmente un regionalista cántabro, se interesa por los estilos históricos nacionales, sobre todo por el renacimiento. Rucabado es un erudito historicista con una especial capacidad para amalgamar lenguajes diferentes en un todo coherente y armónico[9].

Por lo que se refiere al núcleo aragonés, siguiendo al profesor Gonzalo BORRAS:

> "a fines del siglo XIX y principios del XX los movimientos historicistas y eclécticos decimonónicos tienen todavía un peso abrumador y sofocante en Aragón. Basándose en la utilización de los materiales tradicionales, y de los estilos regionales más representativos, se intenta configurar un modelo de arquitectura regionalista, adecuada para la edilicia de carácter oficial y

[7] *Op. cit.*, p. 36, y VILLAR MOVELLAN, Alberto, *Arquitectura del regionalismo en Sevilla (1900–1935)*, Ed. Excma. Diputación Provincial de Sevilla, 1979, pp. 196–197.

[8] VILLAR MOVELLAN, Alberto, *Introducción...*, pp. 17–19.

[9] CHUECA GOITIA, Fernando, *Historia de la arquitectura occidental*, X, *El siglo XX. Las fases finales y España*, Ed. Dossat, Madrid, 1984, 2.ª edición, p. 277.

duradero. Diversos elementos formales en esta tendencia "revival", se integran en una arquitectura de corte neorrenacentista–mudéjar, como la estructura palacial del renacimiento aragonés, la característica galería superior, los medallones decorativos, los aleros de carpintería muy volados, el uso de ladrillo a cara vista, etc"[10].

En la ciudad de Zaragoza surgen dos arquitectos que van a "desentumecer el somnoliento ambiente artístico de la ciudad y van a abrir una fecunda via de recuperación. Este despertar se inscribirá en el marco del regionalismo"[11]. Estos arquitectos serán Ricardo Magdalena Tabuenca y Félix Navarro.

El núcleo andaluz–sevillano es seguramente el foco más brillante y espectacular del regionalismo, forjándose en torno a la figura de Aníbal González[12].

A continuación, se pasa a describir las principales características de la arquitectura regionalista en Aragón.

Respecto a los materiales, ocupan un puesto de fundamental importancia, dentro del propósito de extraer de "la tierra" las peculiaridades que configuran, como vernácula, una construcción. En el regionalismo aragonés, la utilización del ladrillo es la característica más importante. El modelo se extrae de lo existente, los palacios renacentistas aragoneses realizados con el ladrillo pardo de la tierra a cara vista. Con este material se confecciona la mayor parte del edificio y es el rasgo más destacado de su apariencia exterior. Acompaña al ladrillo con bastante frecuencia la piedra, con la

10 BORRAS GUALIS, Gonzalo, *Arquitectura contemporánea,* en *Los aragoneses,* Ed. Istmo, Núm. 57, Madrid, 1977, pp. 437–9.

11 CHUECA GOITIA, Fernando, *op. cit.,* p. 280.

12 Para el estudio más pormenorizado de la figura de Aníbal González, se recomienda la siguiente bibliografía: VILLAR MOVELLAN, Alberto, *Introducción..., Arquitectura...* y PEREZ ESCOLANO, Víctor, *Aníbal González. Arquitecto (1876–1929),* "Arte Hispalense", IV (Sevilla, 1973).

que se realiza el zócalo del edificio, y la teja árabe como solución para el cubrimiento. La madera interviene, en el exterior, para la realización de los aleros, muy volados y con motivos decorativos[13].

Como elementos decorativos de la arquitectura regionalista aragonesa han de citarse los medallones, que se toman de los palacios renacentistas; la utilización de azulejos característicos de la tradición mudéjar; la talla de madera de los aleros y las propias filigranas ejecutadas en ladrillo en la propia fachada, como en el caso de la Casa de Correos de Zaragoza. Existen también algunos elementos de carácter utilitario que contribuyen a la decoración de los edificios, tales como cerrajería, vidrios, carpintería, etc.

Surgen notables dificultades a la hora de datar el movimiento regionalista. De manera convencional y siguiendo al profesor VILLAR, puede adoptarse, con todas las reservas oportunas, el intervalo que se extiende entre los años 1900 y 1935. En el caso de Aragón, estas reservas se ponen de manifiesto si pensamos que el máximo representante del regionalismo aragonés, el arquitecto Magdalena, terminó de ejecutar su obra maestra, la que supone el exponente más claro de este regionalismo arquitectónico, en el año 1893; habida cuenta de que tal edificio, la Facultad de Medicina y Ciencias de la Universidad de Zaragoza, se comenzó en 1887, observamos que la cronología, para el caso aragonés, queda sustancialmente modificada.

Por el sendero abierto en Aragón por Magdalena, otros arquitectos progresarán dejando el testimonio de sus obras, en las que, con carácter más o menos puro, se reconoce esta inquietud regionalista. En este sentido, no debe olvidarse que Aragón, dentro del conjunto nacional, tiene también su período de auge regionalista en la arquitectura, que nos lleva hasta la irrupción del racionalismo e, incluso, en convivencia con éste, hasta la Guerra Civil.

Centrándonos en el caso concreto del edificio de Correos de Huesca, que es el que nos ocupa, debemos en primer lugar hacer una obligada aun-

[13] Para un conocimiento más extenso acerca de la importancia del empleo del ladrillo en la arquitectura española contemporánea, se aporta la siguiente bibliografía: *El neomudéjar y el ladrillo en la arquitectura española, El neo-mudéjar como nacionalismo* y *Virtuosismo y contaminaciones del neo-mudéjar*, que son tres artículos de la Rev. "Arquitectura", Núm. 125 (mayo, 1969).

que breve alusión a los sucesos de tipo administrativo que hicieron posible su existencia.

La construcción de las casas para Correos y Telégrafos se halla en relación con una orden dictada por el Ministerio de la Gobernación y publicada en "La Gaceta" el 16 de mayo de 1908, en la que se señalaba que debían realizarse los estudios y diligencias necesarios para la construcción de edificios destinados a Correos y Telégrafos en las capitales de provincia y en los núcleos de población más importantes, disponiéndose la constitución de Juntas a tales efectos.

El edificio de Correos y Telégrafos de Huesca está ubicado en el Coso Alto, haciendo esquina con la calle de Moya. Está construido sobre el solar del antiguo cuartel de San Vicente el Real, perteneciente al ramo de la Guerra. Con anterioridad, este terreno fue iglesia y colegio de jesuitas hasta 1767, año en que la orden fue expulsada de España por Carlos III, quien lo legó a los agustinos calzados procedentes de la iglesia de Santa María in Foris de Huesca, los cuales se instalaron el 4 de noviembre de 1778. En el año 1835 y como consecuencia de la desamortización de Mendizábal, los agustinos fueron expulsados y el convento se convirtió en cuartel de infantería, respetándose la iglesia, el cual fue demolido al finalizar el s. XIX. Tanto la iglesia (hoy más conocida por la Compañía) como el cuartel recibieron la denominación de San Vicente, porque –según cuenta la tradición– en aquel lugar estuvo ubicada la casa de los padres del Santo[14].

Después de derribado el cuartel, el Ayuntamiento de la ciudad cerró el solar con una pared el día 7 de abril de 1897. Con el tiempo, sobre este solar se construyeron, siguiendo un orden cronológico, la calle Nueva (después de Moya), la sucursal del Banco de España en Huesca y el edificio de Correos.

La consecución de este solar de 752,46 metros cuadrados para erigir la Casa de Correos sufrió unos trámites complejos y dilatados: varios turnos de subastas, de presentación de proposiciones particulares, un intento de compra por el Ayuntamiento de la ciudad,..., hasta que finalmente gracias a las gestiones de D. Miguel Moya Ojanguren, diputado a Cortes

[14] ARCO, Ricardo del, *Las calles de Huesca*, "Calle del Coso", Huesca, 1922, p. 62.

por Huesca, se verificó la cesión del mismo por parte del Ministerio de la Guerra al de Hacienda, y de éste, al de la Gobernación, del que dependía el servicio de Correos.

La recepción de los solares se verificó el 11 de abril de 1917, finalizando con ello un largo proceso que había ocupado los primeros años del s. XX. El siguiente paso fue la celebración del concurso de anteproyectos para la construcción del edificio. La convocatoria se dio a conocer mediante la publicación de las bases en "La Gaceta" y el "Diario de Huesca", apareciendo en este último durante los días 12, 13, 14 y 15 de junio de 1917. En la convocatoria, se indicaba que el importe total del presupuesto no debía exceder de 197.500 pesetas, debiendo construirse las dependencias y plantas de acuerdo con las necesidades de los servicios a que se destinaba el edificio. A dicho concurso se presentaron tres anteproyectos, siendo aprobado el de D. Eladio Laredo y Carranza, de Madrid.

El 25 de setiembre de 1921 se publicó la convocatoria de la subasta para adjudicar la construcción de las obras, por la cantidad de 188.093,63 pesetas. Dicha subasta quedó desierta por un aumento del precio de los materiales de construcción. La convocatoria para la segunda subasta de construcción del edificio se publicó el 8 de mayo de 1922 en el *Boletín Oficial,* quedando nuevamente desierta, por lo que se decidió enviar el proyecto al jurado calificador para su revisión, el cual procedió a devolverlo al arquitecto, con la indicación de que, si lo estimaba conveniente, renunciase a dividir la obra en dos grupos. Así lo hizo el arquitecto, formulando una sola propuesta, que ascendía a 427.604,22 pesetas e incluía la ejecución de la totalidad de las obras.

Habrá que esperar cinco años más para la celebración de una nueva subasta, que, publicada en "La Gaceta" el 19 de marzo de 1927, por un total de 430.559,54 pesetas, fue adjudicada al contratista oscense D. Francisco Oliván Beltrán en colaboración con Isaías Puey, por 353.058,83 pesetas.

El 30 de junio de 1927 se procedió por parte de los arquitectos y contratistas a la alineación y replanteo del solar, y el 4 de julio se colocaron las vallas de cerramiento, dando comienzo las obras. Tres años más tarde,

el 10 de marzo de 1930, a las cinco de la tarde, tuvo lugar la inauguración provisional del edificio, verificándose la definitiva el 12 de setiembre de 1932[15].

Los materiales utilizados en la construcción del edificio de Correos y Telégrafos de Huesca no proceden, generalmente, de fuera de la provincia, sino que se consiguieron en su mayor parte en la misma, con el deseo de fomentar la actividad y el trabajo de Huesca.

El material que más destaca en todo el edificio es el ladrillo, material de considerable arraigo en la tradición española, ya que se ha empleado desde tiempos muy remotos, dando un aire de sobriedad, simplicidad y sencillez al edificio. Este material tuvo un interés especial en esta región aragonesa, en la que se producía y era tradición, utilizándose especialmente en el estilo mudéjar y en el renacimiento y usado también profundamente a finales del s. XIX y principios del XX, prácticamente en el amplio abanico de todos los estilos. El ladrillo empleado en este edificio es macizo y se cortó manualmente con plantillas y una máquina de cortar, que constaba de una sierra circular adaptada a una estructura que se movía con los pies, la cual procedía de los Hnos. Arizón de Huesca, al igual que la teja árabe que cubría el edificio.

La piedra, material menos utilizado que el ladrillo, era de arena y provenía de la cantera de Ayera. Este material se destinó al zócalo, que alcanza una altura aproximada de dos metros y medio en la fachada del Coso, la cual va decreciendo en la calle Moya conforme se asciende (Foto 1).

La madera fue destinada al alero del edificio, siendo realizado éste y el resto de los trabajos de carpintería por los talleres Arnal de Huesca, los mismos que realizaron la puerta principal del *Círculo Oscense* (Foto 2). El hierro utilizado para la forja de balcones, ventanas y faroles fue trabajado en los talleres Bagé, de la calle Padre Huesca. Las vidrieras de algunas ventanas y la claraboya que cubre el patio central o *hall* se realizaron en *La Veneciana* de Zaragoza y las pocas cerámicas o azulejos de la fachada, posiblemente en Valencia.

[15] Datos obtenidos de dos periódicos de la época: "El Diario de Huesca" y "La Tierra".



Foto 1: Vista general del edificio de Correos.

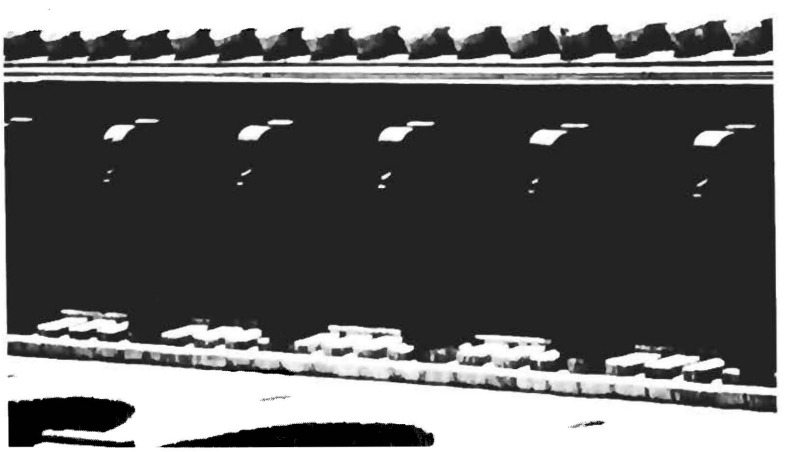


Foto 2: Detalle del alero del edificio de Correos.

Dos materiales necesarios para toda construcción son la gravilla y la arena. En este caso, proceden de los ríos de la localidad, y el cemento *Portland,* de Barcelona, marca "Asland", cuyo representante en Huesca era Pío Beltrán, establecido en la calle Padre Huesca. La calefacción y los trabajos de fontanería los llevó a cabo Antonio Ciprés y el pintor fue Lavía. El mosaico del patio destinado al público o *hall* procedía de Barcelona. En la actualidad, sólo se conserva el rectángulo central, habiéndose sustituido el resto por mármol[16].

El edificio de Correos consta de cuatro plantas: sótano, baja, principal y de viviendas. La planta del sótano posee una forma que se adapta a la estructura del solar, siendo de trazado recto y regular en las partes que dan al Coso Alto, a la calle Moya y en el chaflán y la pared colindante con el Palacio de Justicia, e irregular en la parte posterior. A esta planta se accede por una escalera que se divisa, entrando por la puerta principal, al fondo a mano izquierda. En dicha planta aparecen también dos escaleras más, que se corresponden con las de servicio y que unen el sótano con la planta baja. Esta planta se comunica con el exterior por medio de unos vanos rectangulares reflejados en la misma, cuatro al Coso y ocho a la calle Moya, además de una puerta de acceso al edificio.

La planta baja presenta la misma forma que la anterior. En ésta, lo más importante a destacar es el patio o *hall* de forma rectangular, en el que se concentra el público, espacio en torno al cual se distribuyen todas las dependencias relacionadas con el mismo, separadas por medio de mostradores que van de una a otra columna toscana y que se distribuyen de la siguiente forma: tres en los lados más cortos del *hall* rectangular; cinco en el largo, y cuatro en el lado cuya esquina hace chaflán debido a la existencia de la puerta principal de acceso (Foto 3).

Las escaleras reflejadas en planta son tres: la principal, situada en una esquina del *hall,* a mano izquierda de la puerta de acceso, y las dos de servicio. Los vanos que permiten iluminar el interior están representados en planta, abriéndose nueve al Coso, once a la calle Moya (considerando como dos los vanos bipartitos o bíforas florentinas) y seis al patio de carga y descarga, de los cuales cuatro son ventanas, y dos, puertas.

16 Testimonios orales facilitados por D. Florencio y D. Manuel Puey Paraíso.

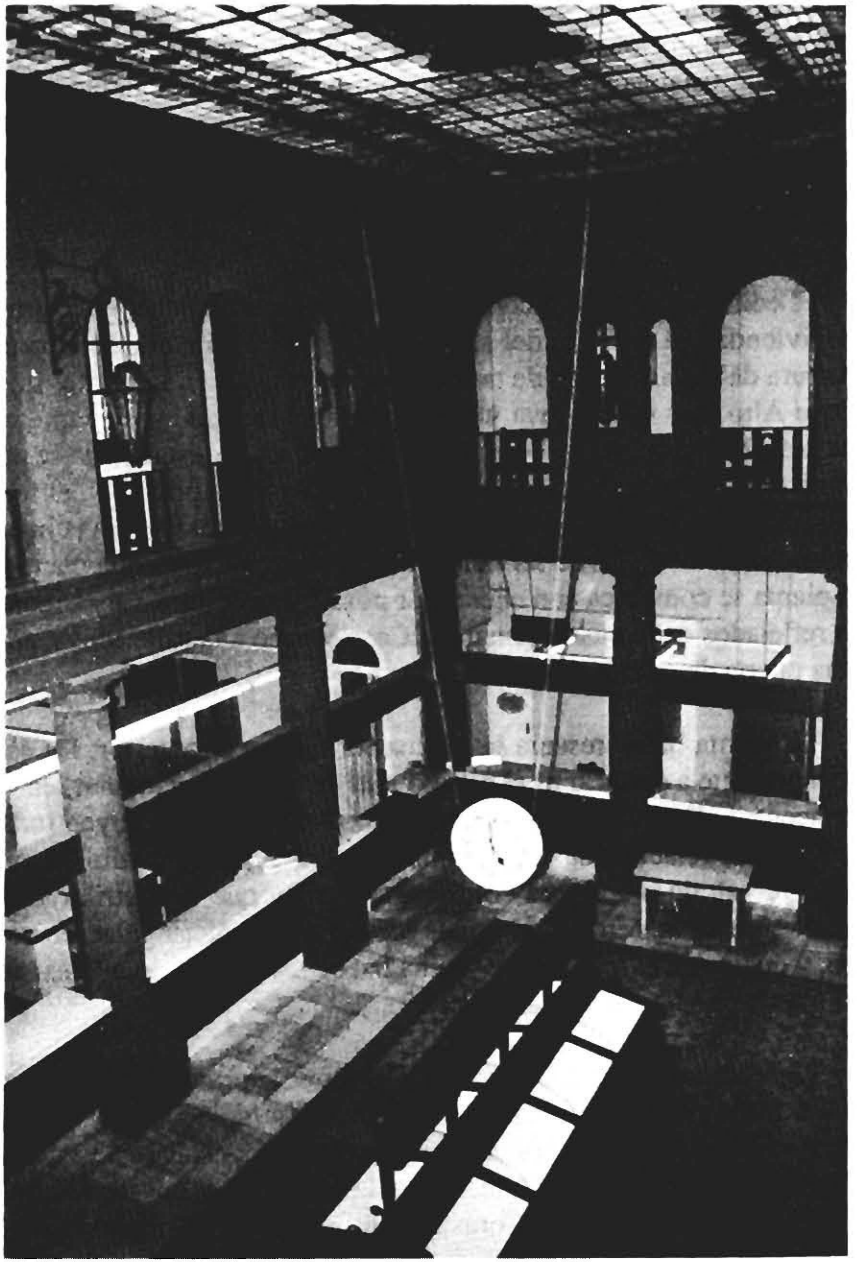


Foto 3: Interior del edificio de Correos.

A la planta baja se accede desde el exterior mediante unos escalones, que comunican el *hall* con el vestíbulo, en el que se encuentra la puerta principal, existiendo a su vez cuatro escalones entre la misma y la acera del Coso. También se refleja en planta la otra puerta de acceso al patio de carga y descarga situada en la calle Moya.

La extensión de la planta principal es menor que la de la planta baja. Los distintos despachos existentes en ella se organizan en torno al *hall* central de la planta baja, que presenta en alzado dos pisos. Este *hall,* a su vez, se halla rodeado por un pasillo continuo que permite circunvalarlo, desde el cual se accede a los despachos. En dicha planta se reflejan las tres escaleras, la principal y las dos de servicio, y los distintos vanos; los que comunican estas oficinas con el interior, a modo de galería, y los que lo hacen al exterior, de los cuales ocho dan al Coso, seis a la calle Moya, cinco a la terraza existente en dicha planta y uno en el chaflán de la entrada principal.

La planta de viviendas presenta una extensión menor que las anteriores, teniendo, aproximadamente, una forma cuadrangular, cuyas dependencias se organizan en torno a la parte superior del *hall.* Las escaleras existentes ya no son tres, como en las anteriores, sino dos. Los vanos coinciden en el exterior con los arquillos de medio punto o galería aragonesa.

A estas cuatro plantas hay que añadir la planta de cubierta, en la que se aprecia que ésta es a doble vertiente, excepto en la torre cuadrangular situada en el chaflán, que se cubre a cuatro vertientes. La distribución interna de las dependencias de cada una de las plantas se realizó de acuerdo con las necesidades del servicio, procurando una ordenación racional del espacio útil.

En conjunto, se trata de una arquitectura regionalista que revive y nos recuerda los palacios renacentistas aragoneses, caracterizados por el empleo del ladrillo, a cara vista, en la mayor parte del edificio; la gran puerta de acceso con arco de medio punto; los balcones de hierro muy volados en la planta principal; la galería superior de arquillos de medio punto sobre pilastras, y el alero de madera. Todos estos elementos representan una revalorización de los tradicionales, con los que se intenta proporcionar al edificio un contenido apropiado al ambiente de la zona geográfica en la que

está emplazado. Todas estas características del renacimiento aragonés hay que enlazarlas con su punto de inspiración, que es la arquitectura palacial florentina.

El edificio en sí es sobrio por su sencillez, simplicidad en las disposiciones, líneas rectas o volúmenes cúbicos, lógica de los planteamientos, escasez de ornamentación y en la tendencia a un ritmo repetitivo. A esta sobriedad contribuye el empleo del ladrillo terroso, propio de la zona, dispuesto en forma vertical sobre los vanos adintelados, radial en los vanos de medio punto y horizontal en el resto de la fachada, destacando, en ocasiones, molduras o recuadros que sobresalen de la misma. El alzado exterior se corresponde con el interior y se halla dividido en cuatro plantas.

El alzado exterior del chaflán, que une la fachada del Coso Alto con la de la calle Moya, presenta una forma de torre que sobresale en altura respecto de las otras dos fachadas y que está dividida horizontalmente en tres pisos.

En la parte inferior se encuentra la puerta principal de entrada al edificio, sobre la cual aparece un vano pequeño rectangular flanqueado por dos faroles y por un sencillo trabajo de ornamentación conseguido mediante la disposición del material que lo enmarca, así como a la puerta principal. A continuación y en correspondencia con el piso principal, destinado a oficinas y despachos, se observa un vano o balcón adintelado con barandilla de hierro. Por último, en la parte superior, hay un vano geminado o bífora florentina, que se repetirá en otros puntos de la fachada y que nos recuerda las de la Lonja de Zaragoza. Sobre esta bífora florentina y entrando con ello en la parte que resalta en altura, figura un escudo de España, a cuyos lados aparecen los textos de "CORREOS" (izquierda) y "TELEGRAFOS" (derecha), sobre los que se representan los respectivos escudos flanqueando un reloj.

En la parte inferior del alzado de la fachada del Coso Alto y a modo de zócalo, realizado en piedra, se abren cuatro vanos rectangulares adintelados que se comunican con el sótano y una puerta adintelada en la esquina no destinada al acceso del público. También se localiza el buzón, colocado en el año 1940, en el que se representa un león.

En la planta baja se abren dos bíforas en las esquinas, junto a unos vanos adintelados cerrados con rejerías, que, a su vez, flanquean tres amplios ventanales con arcos de medio punto separados por unos recuadros rectangulares en sentido vertical, que decoran la fachada. Estos tres ventanales se hallan remarcados en su parte superior por una franja resaltada en ladrillo, que sigue el trazado de los arcos superiores.

En la planta principal se da una alternancia de ventana y balcón, en número de cuatro y tres respectivamente, todos ellos adintelados y los balcones con una barandilla de hierro en voladizo.

La planta principal y la superior están divididas por una moldura a base de hiladas de ladrillo, colocados horizontalmente y que sobresalen conforme se avanza en altura.

En la planta superior de viviendas aparece la galería de arquillos de medio punto doblados, que descansan sobre pilastras. En las enjutas que se crean entre dichos arcos, se colocan cerámicas en forma circular de tono azul y blanco. En la parte inferior de cada arquillo, se utiliza una decoración sencilla a base de rectángulos de ladrillo que sobresalen del muro de la fachada, y en la parte superior, un friso de cuadrados pequeños de ladrillo que también sobresalen del muro y que contribuyen, al igual que los anteriores, a decorar y armonizar la fachada.

Esta galería de arquillos es una de las características propias de la arquitectura civil del Renacimiento, presente en casi todos los palacios del período, que ha sido adoptada por la arquitectura regionalista aragonesa. Este tipo de arquillos se puede apreciar en edificios renacentistas como la Lonja y el Palacio de los Luna en Zaragoza, el Palacio de los Argensola y Artasona de Barbastro, el situado en la calle de Villahermosa en Huesca y otros muchos ejemplos que podrían citarse.

En algunos edificios oficiales del s. XX existentes en Huesca se puede apreciar una galería de arquillos, aunque no tan evolucionada (tal es el caso de la parte superior del edificio correspondiente a la Sucursal del Banco de España en Huesca), y, más tarde, en otros edificios de carácter regionalista de la localidad, como son los arquillos del Instituto Provincial de Higiene o los de la Delegación de Hacienda, ambos más similares a los de Correos. Estos arquillos los podemos observar también en otros

edificios de la ciudad que datan ya de la posguerra, como son el Gobierno Civil y el edificio de ICONA, ambos populistas, corriente que aflora después de la guerra y que adopta de estilos anteriores esta galería de arcos, aunque con algunas variantes.

Galerías de arquillos con tendencia regionalista abundan también en otros edificios aragoneses, tales como la Facultad de Medicina y Ciencias de la Universidad de Zaragoza, de Ricardo Magdalena, y el edificio del actual Museo Provincial, también en Zaragoza.

Sobre esta galería de arquillos del edificio de Correos de Huesca se sitúa un alero de madera en voladizo, característico de la arquitectura civil renacentista aragonesa y que se revive en la arquitectura regionalista del s. XX. Este alero apoya en canecillos sencillos, que presentan decoración labrada en ambos lados. Entre los mismos aparecen una especie de piñas o puntas pequeñas.

En el alzado exterior de la calle Moya se pueden apreciar dos partes distintas. La primera corresponde al alzado de mayor altura y más próximo al Coso. Coincidiendo con el zócalo de piedra, que se corresponde en el interior con la planta de sótano, se abren cuatro vanos rectangulares pequeños, cuya disposición va modificándose por el imperativo que supone la pendiente de la calle. En la planta baja existen cuatro vanos con arcos de medio punto y barandilla de hierro, iguales a los existentes en la misma planta en la zona del Coso. La planta principal presenta, en la parte central de la fachada, un balcón corrido con dos vanos adintelados, completándose el conjunto con dos ventanas adinteladas a cada lado. Sobre esta planta se construyó la de viviendas, con la galería de arquillos de medio punto, el alero y la cubierta de teja árabe.

La segunda parte del alzado de la calle Moya corresponde a un cuerpo de edificación más bajo y lejano al Coso, el cual, dentro del mismo estilo, posee una forma y características propias que lo diferencian del resto del edificio y que son debidas a la función que desempeña, como cartería y patio de carga y descarga.

En resumen, el edificio descrito es un ejemplo de la arquitectura regionalista, tanto por la utilización de los materiales (el ladrillo como material primordial y la madera en los aleros, como por la asunción de elementos y

soluciones arquitectónicas características del Renacimiento aragonés: balcones corridos en voladizo, amplios aleros y, muy especialmente, el remate de la galería con arquillos de medio punto sobre los que se sitúa el alero.

En el interior del edificio, el *hall* es el centro en torno al cual se van a situar los servicios más relacionados con el público, acordes con la función del edificio. La planta del *hall* es rectangular, excepto la esquina en la que se sitúa la puerta de acceso, que se halla achaflanada. El alzado interior puede dividirse en dos alturas: la planta baja y la planta principal.

El alzado de la planta baja presenta como soporte la columna toscana, colocada sobre plinto, y con basa, fuste cilíndrico más grueso en el centro y capitel. La distribución de estas columnas es la siguiente: tres en cada uno de los lados cortos del rectángulo, cinco en el lado más largo y cuatro en el que tiene la esquina achaflanada.

Estas columnas sustentan una estructura adintelada a modo de entablamento, sobre el cual se abren unos vanos con arcos de medio punto que iluminan el pasillo de distribución de despachos de la planta principal.

La distribución de los vanos de la planta principal es la siguiente: una bífora flanqueada por dos vanos de arcos de medio punto en los dos lados menores del rectángulo del *hall;* ocho vanos de arco de medio punto, cuya esquina se halla achaflanada, y dos vanos de arcos de medio punto en el chaflán, es decir, sobre la puerta de acceso.

Dentro del estudio del alzado interior, hay que tener en cuenta el suelo del *hall* y la claraboya que lo cubre, al tiempo que ilumina el interior. El suelo presenta en su parte central un rectángulo de mosaicos constituido por una franja que lo circunda en toda su extensión, y cuyos motivos decorativos son meandros en azul con fileteado blanco sobre fondo anaranjado. Esta franja se separa tanto del exterior como del interior mediante líneas rectas de color azul que la enmarcan. El motivo central lo constituye una decoración de tipo regular, repetitiva y geométrica, conseguida a base de teselas agrupadas formando una figura compleja que consta de tres líneas cóncavas y tres convexas, en cuyo centro aparece una tesela de tono anaranjado y tres azules, apuntadas hacia las líneas convexas, siendo a su vez el resto de las teselas de la figura de tonos entre el blanco y el *beige.*

Originalmente, este tipo de decoración mosaica ocupaba toda la superficie del *hall,* habiéndose sustituido el resto por mármol blanco en una de las reformas del edificio. La techumbre del *hall* la constituye una claraboya formada por una vidriera de cristales emplomados, con finalidad, de una parte, práctica, pues permite la iluminación, y de otra, decorativa, por los motivos que configuran la disposición de vidrios de distintos colores.

Los elementos decorativos de la vidriera son: en primer lugar, una franja geométrica de tonos blancos crudos y azules que recorre todo el trazado; en segundo lugar, y coincidiendo con los tres ángulos de la franja y con el centro de la zona achaflanada, unos vidrios de forma cuadrangular con los escudos de Correos y Telégrafos situados en disposición alterna, y, en tercer lugar, el motivo central, de gran tamaño, en el que se representa el escudo de España con los cuarteles de Castilla y León en la parte superior; Aragón, Cataluña y Navarra en la parte inferior, un óvalo en el centro, entre los cuatro cuarteles citados, en el que figuran las tres flores de lis de la dinastía borbónica, y, en el extremo inferior, una punta con el símbolo heráldico de Granada. El escudo remata en una corona real.

Desde el punto de vista de la atribución del edificio, puede afirmarse que se trata de una obra conjunta. Proyectada por Eladio Laredo Carranza, fue ejecutada por su hijo, el también arquitecto Eladio Laredo de la Cortina, siendo bastante probable que éste último colaborase con su padre en la elaboración del proyecto. Ambos arquitectos se caracterizan por su historicismo, y el joven Laredo, en particular, por la preocupación, siempre presente en su obra, de adaptar sus construcciones al entorno en el que se emplazan, lo cual constituye un dato válido para la justificación de la elección del estilo[17]. Desde que finalizaron las obras de construcción, debido al paso del tiempo, de una parte, y al desarrollo de los servicios que el edificio cobija, de otra, éste ha sido objeto de reparaciones y reformas que, por fortuna, no han afectado a la esencia misma de la construcción, llegando ésta hasta nuestros días como un ejemplo claro e intacto de la arquitectura regionalista aragonesa.

[17] Para ampliar información sobre los arquitectos o sobre cualquier otro aspecto del tema, puede consultarse, en el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza, mi tesis de licenciatura titulada: *El edificio de Correos de Huesca en el contexto de la arquitectura regionalista.*

NOTAS DOCUMENTALES SOBRE LA CONSTRUCCION DE LA PRIMITIVA IGLESIA Y CONVENTO DE LOS FRAILES PREDICADORES –SANTO DOMINGO– DE HUESCA

POR Juan F. UTRILLA UTRILLA
Colegio Universitario de Huesca. Departamento de Historia Medieval

Uno de los temas más desconocidos del medievalismo oscense es, sin duda, el de la implantación y desarrollo de las Ordenes Mendicantes en nuestra ciudad. La razón de este desconocimiento obedece a que la documentación concerniente a las mencionadas Ordenes permanece inédita casi en su totalidad[1].

Nuestro trabajo sobre la colección diplomática de los frailes predicadores o de Santo Domingo de Huesca nos permite, en esta ocasión, recopilar unas breves notas documentales acerca de la fundación y construcción de la primitiva iglesia y convento de Santo Domingo, las cuales, ciñéndose a la temática fijada previamente, no tienen otro objetivo sino el de contribuir al merecido homenaje que el Instituto de Estudios Altoaragoneses rinde a su ilustre consejero, D. Federico Balaguer Sánchez.

Sabido es que la Orden de Dominicos nace en 1215 con una finalidad primordial, cual es la predicación, basada, fundamentalmente, en el estudio. En la nueva Orden, los conventos, modestos, ya que está vetada la edificación de grandes monasterios, juegan un papel capital, sobre todo como centro de formación y aprendizaje de los novicios. Otras características de la Orden son la constante movilidad de los frailes, su dinamismo; su afán por estudiar la verdad y difundirla; su pobreza evangélica –estaba legislado que no podían tener otras posesiones que las adyacentes a sus

[1] Unicamente está publicada la documentación de las "menoretas" de Huesca por UBIETO ARTETA, Agustín, *Documentos para el estudio de la historia aragonesa de los siglos XIII y XIV: Monasterio de Santa Clara de Huesca,* "EEMCA", VIII (Zaragoza, 1967), pp. 547–701. BUESA CONDE, Domingo, *Los Dominicos de Huesca en el siglo XIII. Regesta documental,* en "Homenaje jubilar a J.M.ª LACARRA", III (Zaragoza, 1977), pp. 61–74, sólo recoge un extracto de los documentos del siglo XIII, que son una cincuentena.

propios conventos–[2]; su instalación exclusiva en núcleos urbanos[3], y su estrecha vinculación con los grupos dominantes (intentaron –y consiguieron– atraerse rápidamente el favor de reyes, príncipes, prelados, aristocracia, oligarquía urbana, ya desde los inicios de la Orden), siguiendo la llamada política de élites[4].

En el reino de Aragón, los dominicos inician su predicación en 1219, año en el que el rey Jaime I funda en Zaragoza el convento de los frailes predicadores, aunque todavía en 1260 se estaba construyendo su iglesia.

El segundo convento de los dominicos en Aragón se establece en la ciudad de Calatayud, documentándose su fundación en 1253.

En Huesca, la primera mención documental es la de su fundación. A cinco días del mes de febrero del año 1254 (previa concesión de la oportuna licencia por parte del obispo de Huesca, Domingo de Sola, gran conocedor y devoto de la Orden[5]), el infante Alfonso, primogénito de Jaime I, concede a la Orden de Predicadores varias casas, huertos y una *plateam,* ubicados frente a la puerta de Montearagón, extra muros lapídeos pero dentro de la muralla de tierra, en uno de los arrabales de la ciudad oscense –es un hecho usual que los conventos de las Ordenes Mendicantes se instalaran en

---

2 No es mi intención explayarme aquí sobre las Ordenes Mendicantes. Una panorámica bibliográfica puede verse en MARTIN, Herve, *Les Ordres Mendiants en Bretagne (vers 1230–vers 1530),* Lib. C. Klincksieck, Paris, 1975 (en especial, pp. XVII–XXIII). Sobre su establecimiento en la Península, y en concreto en el reino de Aragón, es imprescindible la relación bibliográfica aportada por UBIETO ARTETA, Agustín, *Historia de Aragón en la Edad Media: Bibliografía para su estudio,* Ed. Anubar, Zaragoza, 1980 (en concreto, pp. 281–290). Una síntesis clara sobre las Ordenes Mendicantes es la de MOLINER, J.M.ª, *Espiritualidad Medieval: los mendicantes,* Ed. "El Monte Carmelo", Burgos, 1974.

3 Son muy sugerentes las páginas de LE GOFF, J., *Apostolat mendiant et fait urbain dans la France médiévale: l'implantation des ordres mendiants,* "Annales" (Paris, mars–avril 1968), pp. 335–362, y del mismo autor, *Ordres mendiants et urbanisation dans la France médiévale,* "Annales" (Paris, juillet–août 1970), pp. 924–946. Destaca igualmente el estudio de GUERREAU, A., *Rentes des ordres mendiants à Mâcon au XIV siècle,* "Annales" (Paris, 1970), pp. 956–965.

4 Véase MARTIN, H., *op. cit.,* en concreto pp. 19 y ss. Recuerda H. MARTIN en nota 161 de la página 19 el capítulo general de los dominicos que se celebró en 1275, en Bolonia, cuyo texto es el que sigue: "cum favor regum prelatorum et principum noscatur ordini quamplurimum fructuosus, ab eorum offensis fratres caveant diligenter. Et qui secus presumpserint gravius punantur".

5 DURANGUDIOL, Antonio, *Historia de los obispos de Huesca–Jaca de 1252 a 1328,* Col. de Estudios Altoaragoneses, 1, Huesca, 1985. Se ocupa del obispo Domingo Sola (pp. 7–39) y dedica un epígrafe al convento oscense de los dominicos de Huesca (pp. 31–33), empleando la documentación inédita.

los arrabales de los núcleos urbanos–, para que edificaran en el solar la iglesia, el claustro y el convento "ubi fratres de Ordine Predicatorum comorentur perpetuo"[6].

Es, pues, el infante Alfonso el fundador y *patronus* de la Orden en Huesca, a la que favoreció con otras donaciones; en agosto de 1256, con motivo de su partida a la guerra de Gascuña, dicta testamento en el que incluye su deseo de ser enterrado, a su muerte, en la iglesia de los frailes predicadores oscenses[7], iniciándose así una práctica imitada después por otros nobles y burgueses de la ciudad.

Sobre el lugar donde se emplazó la iglesia y el convento de dominicos, su topografía y sus características sociológicas ya se ocupó A. NAVAL, a cuyo brillante y documentado trabajo remito al lector[8]. No obstante, convendrá recordar que el lugar del emplazamiento se hallaba junto a la muralla de tierra de la ciudad, en un barrio "popular" en el que moraban agricultores y artesanos, fundamentalmente los alfareros, por lo que se le denominaba "el barrio de cantareros". Como la presencia de éstos resultaba nociva para los frailes –por los humos y olores de los alfares–, consiguieron que Jaime I dictara en 1268 la orden expresa de que el zalmedina de Huesca obligara a trasladar los "furnos cantareriorum seu figulorum qui sunt iuxta monasterium uestrum" a más de trescientas cañas –de a ocho palmos cada una– de distancia del convento, mandándoles además que construyeran sus hornos, vivieran y trabajaran "in podio de Cimath ubi consueuerunt facere antiquitus furnos suos"[9]. Pareja suerte tuvieron algunas meretrices oscenses, a las que obligó una nueva disposición regia[10] a establecer sus mancebías al menos a una distancia de cien cañas del ya mencionado convento.

---

6 Publico en documento 1.

7 Noticia extraída de HUESCA, P. Ramón de, *Teatro histórico de las iglesias del reino de Aragón,* Pamplona, 1797, t. VII, p. 60.

8 NAVAL MAS, Antonio, *Huesca: desarrollo del trazado urbano y de su arquitectura,* 2 tomos (Tesis Doctoral reprografiada), ed. de la Univ. Complutense de Madrid, 1980. Léase t. II, pp. 619–626 y 877–883.

9 A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 594, doc. número 9.

10 Privilegio de Jaime II, quien en 1297 ratifica las disposiciones concedidas por su abuelo, Jaime I, al convento de predicadores de Huesca. A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 595, número 9. Entre los numerosos privilegios reales concedidos a los dominicos oscenses, convendría recordar la concesión que hizo Jaime I en 1256 de la piedra del antiguo cementerio musulmán o "almechora".

Al año siguiente de su instalación en la ciudad, los frailes predicadores compran unas casas a Miguel de Huesca, sacristán de Alfajarín, por el precio de doscientos sueldos de dineros jaqueses. La descripción de las casas y sus lindes –junto al ferrianal que fue de Pedro Ferriz– no nos permite atisbar su ubicación; pudiera pensarse –como señala A. DURAN[11]– "que la compra obedecía, sin duda, a completar el espacio donde levantar el conjunto conventual", aunque cabe igualmente la suposición de que los inmuebles recién adquiridos sirvieran, siquiera de forma provisional, para alojar a los frailes mientras se levantaba el convento.

El patrocinio y ayuda prestados por el infante Alfonso y por Domingo de Sola, obispo de Huesca, fueron fundamentales para lograr la instalación de los dominicos en la ciudad, y se vieron completados, al menos en los primeros años, por una serie de bulas y breves papales de cuya lectura se extraen algunos –mínimos– datos sobre la edificación de la iglesia y convento. Así, tendremos que convenir que en 1257 se había ya ultimado la cabecera de la nueva iglesia, con dos altares dedicados seguramente a Santo Domingo y a San Pedro Mártir, pues a través de una bula de Alejandro IV, dada en la ciudad de Viterbo, se concedían 40 días de indulgencia a todos aquellos que visitaran la iglesia[12].

En años siguientes (1260–63), los predicadores oscenses, guiados por Guillermo de Tonencs, su primer prior, se hallan pleiteando con los cirtercienses de Veruela por mor de recuperar el cadáver del infante Alfonso, ya fallecido; a pesar de la reiterada intervención pontificia a favor de los dominicos, el infante permaneció enterrado en el monasterio de Veruela[13].

A partir de 1267, hemos de suponer que los frailes, junto con sus fámulos y sirvientes, viven ya en el convento recién construido, pues así se desprende de dos documentos de Jaime I fechados en 1267 y 1268, respectivamente, que nos informan de la ayuda especial que va a dispensarles el propio monarca[14]. Dicha protección se reiterará en 1271, con nuevas concesiones y exenciones del rey aragonés, aunque ponen de manifiesto que

[11] DURAN, A., *op. cit.*, p. 32.

[12] A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 593, doc. número 18, de 27 de noviembre de 1257.

[13] El asunto dio lugar a numerosa documentación. Consúltese A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 593, doc. números 19 y 20, y carpeta 594, números 4 y 5.

[14] A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 594, doc. núm. 8 y 9.

seguía sin finalizar la construcción del convento, pues Jaime I exime de cualquier gravamen a "las cosas necesarias para la construcción del monasterio"[15].

Un nuevo dato, puntual, sobre la construcción de la sala capitular se extrae de un documento fechado en julio de 1268, por el que Domingo Sola, obispo de Huesca, subraya el afecto que dispensaba a los predicadores y decide ser enterrado "intus in capitulo novo eiusdem loci"[16], revocando de esta forma su primitivo deseo de elegir sepultura en la propia sede oscense.

Será a partir de esta fecha cuando las breves noticias sobre la construcción de la iglesia y convento de los predicadores oscenses se enrarecen; sólo esporádicamente se pueden espigar nuevos datos a través de la documentación. Así, encontramos menciones del altar de Santo Domingo, fechadas en 1276[17], y del altar dedicado a Santa María, en 1289, año en el que Miguel Pérez de Sipán ordena en su testamento ser enterrado en la iglesia de los predicadores, dejando, entre otras donaciones, un baldaquino al referido altar[18].

A lo largo del siglo XIV, constatamos cómo se extiende entre los grupos dominantes la costumbre de elegir sepultura en las iglesias y monasterios oscenses. En los testamentos se recoge habitualmente el monasterio o iglesia objeto de predilección por parte del testador y, además del establecimiento de misas y capellanías perpetuas, se da cuenta de la construcción de capillas en el interior de los templos, seguramente en las naves laterales, mencionándose igualmente los arcosolios *–vasa lapidea–* y los pudrideros. Así, en 1304, doña Ozenda de Lizana, mujer que fue del noble Ponce de Lascellas, decide ser enterrada a su muerte en la iglesia de los predicadores oscenses, donando a la iglesia 400 maravedís alfonsíes de oro (100 maravedís para que "sia tenida oblada et candela un anno" y los 300 restantes "por fer una capiella en los freyres predicadores en Huesca en la

[15] A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 594, doc. núm. 11.

[16] A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 594, doc. núm. 10.

[17] A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 594, doc. núm. 15. Publica NAVARRO, Tomás, *Documentos lingüísticos del Alto Aragón*, Syracuse, New York, 1957.

[18] A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 595, doc. núm. 5 (trasunto documental del año 1292).

ecclesia, ally hon seamos enterrados")[19]. En 1312, Adán de Piracés entregará 1.300 sueldos "pora huebos de mi sepoltura", no en el interior de la iglesia, sino en el cementerio que en el exterior de la misma poseían los frailes[20]. En 1315, el escudero Juan Pérez de Esparza también solicita ser enterrado en el mencionado cementerio, guiado seguramente por su confesor, fray Sancho de las Cannas, de la Orden de Predicadores[21]. Más detalles sobre el cementerio exterior de la iglesia nos proporciona un documento de 1322 por el que fray Ramón Durant, prior de la casa de los predicadores oscenses, hace entrega a Bartolomé de Piracés, hijo del anteriormente citado Adán de Piracés, de un patio

> "et lugar pora sepultura que es en fruent de la primera puerta mayor hon entran a la eglesia et cerca la capiella de don Iñigo, en el qual lugar fagades e podades fer bueltas de piedra pora sepulturas e meter alli vasos de piedra e fer carnales e podades alli transllatar los huessos de vuestro padre e vuestra madre..."[22].

Los enterramientos en la iglesia de dominicos se van produciendo con regularidad, pues en 1333 los conventuales asignan al matrimonio formado por don Sancho Pérez de Luna y doña Ferrera otro lugar destinado a su sepultura, situado al final de la iglesia, cerca de la puerta del claustro, en el que puedan construir "una buelta pora baso e carnal de partes de ioso"[23]. Por un trasunto de 1335 sabemos que el caballero don Pedro Garcés de Gavardiella había dejado en 1312 la cantidad de 600 sueldos "por al cruçero o buelta que se fara en la procession de la casa de los freyres predigadores d'Osca, sobre las sepulturas sanctas ont yo et la dicha dona Gilia Garçez, muller mia, jazremos" y otros 600 sueldos para celebrar su aniversario[24].

Más explícitos son los datos que sobre el interior de la primitiva iglesia conventual de los dominicos nos ofrece un documento fechado en

---

19 A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 595, doc. núm. 15. Véase también doc. núm. 20.

20 A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 595, doc. núm. 18.

21 A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 595, doc. núm. 21.

22 A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 596, doc. núm. 2, partido por abc.

23 A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 596, doc. núm. 18, original partido por abc.

24 A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 597, doc. núm. 1.

1339, en el que el prior y todo el convento conceden a Martín López de Albalate y a su mujer, Martina, un lugar para construir una capilla ("dentro la eglesia del dicto monasterio, entre pilar e pilar del respaldo siniestro del coro que es ante la capiella del dicto Sant Pedro Martir") donde ser enterrados[25].

Reiteradamente, la documentación hace referencia a nuevos enterramientos; unos en capillas propias, como es el caso de la familia López de Jasa[26]; otros en el claustro del convento[27].

De fecha 1359 data el testamento de doña Venencia de Boyl, viuda del noble Pedro Fernández de Vergua, en el que dispone ser enterrado en la iglesia de dominicos, "en la capiella nuestra de la ecclesia de los freyres predicadores de la çiudat d'Uesca, cerca de la fuessa don jaze el noble... marido nuestro qui fue". Entre sus numerosas mandas a la Orden –brandones de cera, misas, capellanías perpetuas, etc– destaca, y cito textualmente,

> "lexamos a la capiella nuestra de Santa María de la ecclesia de los Predicadores pora un retaulo cinccientos solidos jaccenses, el qual dicto retaulo sia feyto a armas nuestras et del dicto noble..."[28].

Desde el verano de 1356, y con motivo de la inminente guerra con Castilla, al menos hasta la paz de Murviedro (1363), se emprenden una serie de medidas –por disposición del monarca Pedro IV y del propio Concejo oscense[29]– que tienen por finalidad la mejora de la defensa de la ciudad.

> "Fundamentalmente [señala M.ª Teresa IRANZO MUNIO], Pedro IV ordena que se despejen totalmente los alrededores de la muralla, derribando las edificaciones anejas hasta una distancia que permita la construcción de

25 A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 597, doc. núm. 9.

26 A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 597, doc. núm. 15, faltan sellos pendientes.

27 A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 598, doc. núm. 23.

28 A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca. Véanse documentos núm. 2, 8 y 18 de la carpeta 599.

29 El Concejo oscense promulga unas Ordenanzas en 1359 sobre cómo se debían reparar las torres, muros y albácaras de la ciudad. Publica ARCO, Ricardo del, *Ordenanzas inéditas dictadas por el Concejo de Huesca (1284 a 1456)*, "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", XXIX (Madrid, 1913), pp. 113–126 y 427–452.

fosos y la ampliación necesaria de los ya existentes, así como la realización de obras de fortificación propiamente dicha: elevar la altura de las defensas, reconstruir torres y almenas, puentes, andamios..."[30].

El convento de dominicos, situado seguramente a menos de 25 metros de la muralla de piedra[31], se vio seriamente afectado por las medidas citadas anteriormente. Hay que suponer, pues así lo afirma AYNSA[32], que en 1362 el primitivo convento de dominicos de Huesca se hallaba prácticamente demolido. Pienso, no obstante, que parte de la fábrica de la primitiva iglesia seguía en pie, pues Pedro Jordán de Urriés, bayle general de Aragón, y su mujer, Toda Martínez de Riglos, ama del rey, disponen en su testamento que se les enterrara en la referida iglesia, en la capilla de San Antón, mandada construir años atrás por ellos mismos[33].

De 1366 data un diploma real mediante el cual Pedro IV concede licencia a los frailes predicadores para que construyeran su nuevo monasterio. En este mismo documento se afirma que "cum occasione guerre Castelle, monasterium quod dicti fratres habebant in eadem civitate –se refiere a Huesca– fuerit totaliter destructum"[34]. Vemos, pues, a los dominicos iniciar de nuevo la construcción de su convento, ubicado en el mismo emplazamiento que el anterior; de las vicisitudes posteriores que sufrieron la iglesia primitiva y el nuevo convento da cuenta la obra de A. NAVAL[35].

Hay todavía un último documento de agosto de 1367, fecha con la que finaliza nuestro artículo, que estimamos de especial interés, ya que nos informa de algunos elementos constructivos de la iglesia y convento de Santo Domingo. En el documento se cita cómo fray Martín de Jeussa, prior del convento y monasterio de los predicadores, y con él el resto de conven-

30 IRANZO MUÑIO, María Teresa, *La muralla de Huesca en la Edad Media*, Ayuntamiento de Huesca, p. 27.

31 NAVAL MAS, A., *op. cit.*, p. 626: "...la orden de Pedro IV establecía que se demolieran solamente las casas que estaban a menos de 15 brazas de la muralla, a unos 25 metros".

32 AYNSA IRIARTE, F.D. de, *Fundaciones, excelencias, grandezas y cosas memorables de la antiquísima ciudad de Huesca*, Huesca, 1619, p. 558.

33 A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 599, doc. núm. 7, de 16 de marzo de 1362.

34 Publico en documento 2.

35 NAVAL MAS, A., *op. cit.*, pp. 621–622 y 877 y ss.

tuales, hacen entrega al notario de Huesca, don Martín de Cellia, y a su mujer, Oria de Agüero, de un lugar donde construir su sepultura

> "o patio en tierra plana, dentro en la claustra del dicto monasterio delant hun portal chico buelto *(ilegible)* (que agora) yes çarrado, por el qual solian entrar al reffectorio del dicto monesterio, el qual dicto reffectorio es agora ecclesia por razon del la *(ilegible)* del dicto monesterio se hovo a derribar por mandamiento del senyor rey por necessidat de la guerra de Castiellya",

datos que complementan sin duda lo expuesto sobre la demolición del convento; el documento, amplio, nos informa que dicho patio linda

> "con el pie del archo secundo de la dicta yglesia e con el dicto portalet que es en der *(ilegible)* del coro de la dicta eglesia sobredicta, asi como se siegue la paret de *(ilegible)* tanto quanto necessario sera de largo entro al otro arquo que es ultimo cercha la sepultura de Ramon de Boyl, clerigo qui fue...".

En el patio, futuro enterramiento, el matrimonio iba a construir

> "hun carnal de piedra ius tierra et una buelta o arquo de piedra sobre aquel, et fazer hi fer vestras armas ho sennyales o qualesquiere otras figuras ho istorias que a vos bien visto sera dentro la dicta buelta ho arquo"[36].

De la información anterior deducimos que la iglesia primitiva se vio también seriamente afectada con ocasión de la guerra con Castilla. Así pues, la iglesia que admiró, AYNSA a comienzos del siglo XVII, de la que apunta era antiquísima y espaciosa, de dos naves y con numerosas naves laterales, debía de tratarse de una parte –seguramente mínima– de la iglesia primitiva. Siguiendo el esquema propuesto por G. MEERSSEMANN, se trataba de edificios de reducidas dimensiones y escasa altura[37], destinados únicamente al canto coral –al menos las construcciones del siglo XIII–, que con posterioridad se ampliarán con naves muy espaciosas y susceptibles ya de recibir un gran número de fieles para ejercer la predicación.

---

[36] A.H.N., sección clero. Dominicos de Huesca, carpeta 599, doc. núm. 16, partido por abc y algo estropeado.

[37] MEERSSEMANN, G., *L'architecture dominicaine au XIII^e siècle, legislation et pratique*, Archivum Fratrum Praedicatorum, XVI (1946), pp. 136–190.

DOCUMENTO I

1254, 5 febrero, Huesca.

El infante Alfonso, primogénito del rey de Aragón Jaime I, concede a la Orden de Predicadores o de Santo Domingo de Huesca una casas, huertos y plaza, junto a la muralla de tierra de la ciudad, para que edifiquen su iglesia, claustro y convento para los frailes de dicha Orden.

A.H.N., sección clero. Nuestra Señora de los Angeles, Huesca. Carpeta 593, número 14. Original, perdido sello pendiente.

Noverint universi quod nos Alfonsus, infans illustris regis Aragonum, primogenitus et heres, propter remedium anime nostre, patris et matris nostre et omnium antecessorum nostrorum et etiam successorum et omniun fidelum defunctorum, ut anima nostra cum omnibus supradictis in Christo requiescat in pace, damus, concedimus ut offerimus Deo et gloriose Virgini Marie et beato Dominico et omnibus sanctis Dei et nomine ipsorum, specialiter fratribus et ordini Predicatorum quendam ortum cum quibusdam domibus ipsi orto contiguis et quandam plateam et quasdam alias domos cum quibusdam ortis contiguis ipsis domibus que omnia sunt infra muros de terra civitatis Oscensis, secundum quod melius et plenius continetusr in instrumento vendicionis predictorum locorum facte a Petro Gilberti et uxore eius Agnete nobis predicto domino Alfonso, ut in predicto loco fiat ecclesia, claustrum et domus ubi fratres de Ordine Predicatorum comorentur perpetuo et Domino nostro Ihesu Christo et gloriose Virgini Marie matri eius et omnibus sanctis suis in perpetuum famulentur; hanc autem donacionem dicti loci quam propriis denariis emimus, facimus liberaliter et consulte, ita quod firma, secura et inmutabilis in perpetuum perseveret. Ad cuius rei perpetuam firmitatem istud instrumentum sigilli nostri fecimus munimine comuniri.

Datum Osce, infante expeditum, quinta die februari, anno Domini millesimo ducentesimo quinquagesimo quarto.

Sig*(signo)*num Bertrandi de Villanova, domini infantis scriptoris qui mandato ipsius pro magistro A. cançellario suo et archidiacono Valentino hoc scribi fecit et etiam sigillum apponi.

DOCUMENTO II

1366, 12 mayo, Calatayud.

El monarca aragonés Pedro IV concede a fray Martín de Jeusa, prior del convento de dominicos de Huesca, licencia para edificar de nuevo el monasterio, que, con ocasión de la guerra con Castilla, había sido demolido.

A.H.N., sección Clero. Nuestra Señora de los Angeles, Huesca. Carpeta 599, número 13. Original, con sello pendiente.

Nos Petrus, Dei gratia rex Aragonum, Valentie, Maiorice, Sardinie et Corsice, comesque Barchinone, Rossilionis et Ceritane, quia per vos religiosum et dilectum meum fratrem Martinum de Jeusa, priorem monasterii fratrum predicatorum civitatis Osce, fuit nobis humiliter supplicatum ut cum occasione guerre Castelle monasterium quod dicti fratres habebant in eadem civitate fuerit totaliter destructum, vos que seu conventus vester locum sufficientem nos habeatis in quo possitis divinum obsequium exhibere et dilectus noster Dominicus Lupi de Vespen, miles, velit vobis concedere quasdam domos suas pro monasterio construhendo dignaremur vobis in eisdem domibus et aliis quas circa ipsas emeritis construhendi ipsum monasterium licentiam impertiri, igitur huius pii operis participes efici cupientes, tenore presentis concedimus vobis dictis priori et conventui quod possitis construhere seu construhi facere in dictis domibus et aliis quas circa ipsas emeritis monasterium in quo valeatis divinum officium celebrare, mandantes per presentem gubernatori nostro generali eiusque vicesgerenti in regno Aragonum ac justicie iuratis et probis hominibus dicte civitatis, ceterisque officialibus nostris presentibus et futuris, quatenus huiusmodi concessionem nostram gratam et firmam habentes, vos in adeptione possessionis dictarum domorum, ac aliarum per vos emendarum, aut in constructione monasterii predicti, nullatenus impediant seu perturbent. Quinimo vobis prebeant auxilium, consilium et favorem, in cuis rei testimonium presentem vobis fieri, et sigillo nostro pendenti jussimus comuniri.

Datum Calatajubii, XII die madij, anno a nativitate Domini millesimo trescentesimo sexsagesimo sexto, nostrique regnij tricesimo primo.

GABRIEL RUBIO, ALARIFE DEL MUNICIPIO OSCENSE: SU PROYECTO PARA LA FACHADA DEL CONVENTO DEL CARMEN CALZADO (1785)

POR Manuel EXPOSITO SEBASTIAN
Universidad de Zaragoza. Dep. de Arte.

"Es cosa muy diferente la invención y diseño de la execución de manos.

Se necesita mucho menor número de grandes maestros, que de operarios primorosos, a quienes falta la invención, y el buen gusto.

Los primeros con facilidad ven, y corrigen los defectos que advierte en las plantas, o trazas que se les presentan, y los segundos dedicados a copiar no debe permitirseles la calidad de inventores."

(Conde de Campomanes)[1].

Puede observarse, a través de la documentación municipal, cómo la ciudad de Huesca no contó, al frente de sus obras públicas y "policía" urbana, con arquitectos de formación académica (según preveía expresamente la legislación vigente[2]), hasta el segundo tercio del siglo XIX[3], de manera que serán maestros gremiales quienes continúen figurando como alarifes

1 CARRETE Y PARRONDO, Juan, *Pedro Rodríguez de Campomanes. Informes sobre la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,* "Revista Ideas Estéticas", t. XXXV, núm. 137 (Madrid, 1977), pp. 75–90.

2 Puede seguirse la legislación promulgada en AGUIRRE, Severo, *Prontuario alfabético y cronológico por orden de materias de las instrucciones, ordenanzas, reglamentos, pragmáticas, y demás reales resoluciones no recopiladas...* (4ª ed. aumentada y corregida por José GARRIGA), Imp. Ramón Ruiz – Repullés, Madrid, 1804–1806 (10 vols.), y en MORENO GARBAYO, Natividad, *Colección de Reales Cédulas del Archivo Histórico Nacional. Catálogo,* ed. del Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1977 (2 vols.).

3 Sólo tras la *Real Orden, de 7 de febrero de 1835, mandando que los arquitectos sean nombrados maestros mayores de obras de los ayuntamientos y demás corporaciones,* se sucederán, como tales, en Huesca los arquitectos Manuel Mendoza y José Secall.

municipales. Este es el caso concreto, que aquí vamos a perfilar, de *Gabriel Rubio*, quien ocupará el cargo de maestro mayor del ayuntamiento oscense durante buena parte de la segunda mitad del siglo XVIII.

Ello no constituye, sin embargo, un hecho excepcional, antes bien al contrario. Según la información[4] remitida por los corregidores a la Real Academia de San Luis –en 1817–, se comprueba que en los partidos de Alcañiz, Barbastro, Calatayud, Cinco Villas, Daroca, Huesca y Jaca no existía ningún maestro de obras o arquitecto con titulación académica. Es evidente, pues, que, salvo el foco de difusión artística que podía suponer la ciudad de Zaragoza (donde, por ejemplo, sabemos que en 1817 residían nueve arquitectos[5]), en la mayor parte de Aragón el *arte de la construcción* continuó dentro de las tradicionales estructuras gremiales[6], que, además, se encontraban en una clara crisis sin posibilidades de evolución.

A partir de estos datos, cabe afirmar la ineficacia que tuvo la aplicación, fuera de ciertos núcleos específicos, de la amplia legislación promulgada, desde mediados del siglo XVIII, tendente a modificar las bases sociales y profesionales de la *Arquitectura*[7], como medio para su transformación técnica y estética; y cómo, cuando ésta se produzca, a menudo con notable retraso, serán otros los impulsores o transmisores de las novedades formales y artísticas.

---

4 Estas referencias habían sido solicitadas por la Real Academia de San Fernando al objeto de emitir dictamen previo a la restauración del título de maestro de obras (decisión tomada por *Real Decreto de 11 de octubre de 1817).*

5 A.M.Z. *(Archivo Municipal de Zaragoza),* Ms. 286, Cabreo de industrias, 1817, f. 91 r.

6 No es un hecho exclusivo de Aragón; así se comprende que se dictaran normas tan significativas como las siguientes:

– *Real Cédula, de 21 de abril de 1828, por la cual se establecen de nuevo las reglas que han de observarse en estos Reinos en el ejercicio de las Nobles Artes y nombramiento de arquitectos de las corporaciones civiles y eclesiásticas.*

– *Real Orden, de 28 de abril de 1829, por la que los Ayuntamientos y gremio de albañilería cesen en autorizar a meros albañiles para dirigir, medir y tasar obras.*

7 El crecido número de disposiciones reales sobre estas cuestiones demuestra la ineficacia de lo ya mandado tantas veces y su constante transgresión. Cfr. NAVASCUES PALACIO, Pedro, *Sobre titulación y competencias de los arquitectos de Madrid (1775–1825),* "Anales del Instituto de Estudios Madrileños", IX (Madrid, 1975), pp. 123–136.

El gremio de albañiles de Huesca durante el siglo XVIII

Después de la breve introducción anterior, para una correcta y completa comprensión de la arquitectura oscense y de los protagonistas materiales de su construcción, parece necesario analizar la organización laboral en que éstos estaban insertos.

Fue ya don Ricardo del ARCO quien, al publicar dos documentos del Archivo Municipal[8], señaló la fecha de 1702 como el momento en que los maestros albañiles formaron su propio gremio independiente, al separarse, como es habitual[9], de la corporación de oficios múltiples, que, al menos desde el siglo XVI –bajo la advocación de San José y Santa Ana–, les unía con los carpinteros, torneros y cuberos. Podemos ahora aportar alguna noticia más al respecto, tras la localización de las ordenanzas otorgadas por el Concejo al nuevo gremio, el veinte de febrero[10].

Serían los maestros José Alandín, Sebastián Sofí, Manuel de los Arcos y José de los Arcos quienes elevarían un memorial exponiendo:

> "Que de antiguo el dicho oficio (de albañiles) está incorporado en un mismo gremio y cofradía con los oficios de carpinteros, torneros y cuberos, y aun que V.S. con su acostumbrada providencia tiene dados sus estatutos y ordinaciones a dichos oficios para que respectivamente se puedan gobernar en su economía y examenes sin embargo de éllas han experimentado los suplicantes que en los examenes de su oficio, y en otras cosas concernientes y peculiares a él se han interpuesto y mezclado los dichos otros oficios (...) ocasionando muchos disgustos y discordias (...) (y en consecuencia desean) que si gustara separe y disgrege este oficio de los demás dandole ordinaciones aparte ajustadas a las que V.S. le tiene dadas, y parece puede V.S. dignarse en hacer este favor a los suplicantes, así por que la ciudad de Zaragoza executó la misma separación (...)"[11].

8 ARCO Y GARAY, Ricardo del, *Antiguos gremios de Huesca. Ordinaciones y documentos, en* Colección de documentos para el estudio de la Historia de Aragón, t. VI, Imp. Pedro Larra, Zaragoza, pp. 254–257.

9 Cfr. EXPOSITO SEBASTIAN, Manuel, *El gremio de albañiles de Zaragoza (1775–1806),* "Artigrama", núm. 2 (Zaragoza, 1985), pp. 161–176.

10 A.H.P.H. *(Archivo Histórico Provincial de Huesca),* not. Raimundo Sanclemente, 1702, ff. 128r – 136v.

11 Ibíd., ff. 128v–129r.

La petición fue favorablemente atendida y del estudio de los quince artículos de las ordenanzas elaboradas extraeremos aquí algunas sucintas conclusiones de interés[12]:

1. Es muy notorio el apoyo municipal a la nueva organización, si bien manteniendo un férreo control de la misma, que prima incluso a la reglamentación profesional[13].

2. La constitución del nuevo gremio no resultó unánime, puesto que los maestros Jaime Domper, Juan Lorenzo Cebollero y Juan Nadal fueron excluidos, en tanto no aceptaran satisfacer la parte proporcional de los gastos ocasionados.

3. Tomaron los albañiles como patrón y protecto a San Urbez, procediendo a la fundación de una cofradía, bajo su advocación, en la iglesia de San Pedro.

4. La estructura y cargos gremiales estaban muy poco detallados. Se reducían a fijar el nombramiento anual de un *Mayordomo* o *Prior,* quien elegía "a voluntad" los *Mayorales,* mientras entre todos los cofrades se proponían los *Examinadores.*

Cabe suponer que estas ordinaciones irían precisándose en la práctica, poco a poco, en muchos de sus puntos. Sin embargo, todavía en 1767, siendo prior Gabriel Rubio, se solicitó al Concejo mejorar aquellas normas "que estuvieran y se hallaren confusas y mal esplicadas"[14].

Por otra parte, según la documentación consultada, la actuación del gremio fue, lógicamente, muy patente en la defensa de su sistema de trabajo

---

12 Conviene tener presentes las precisas observaciones de REDONDO VEINTEMILLAS, Guillermo, *Las "ordenanzas gremiales": vías metodológicas para su estudio,* Actas de las I Jornadas sobre Metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas (Monzón, 1985), ed. del I.C.E., Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1986, pp. 135–161.

13 Como ejemplo de esta actitud de protección y control gremial puede citarse el caso ocurrido en 1724; ante las protestas del gremio de carpinteros, porque el maestro albañil José Sofí había ajustado la obra del capelardente real, que debía erigirse en el funeral del difunto Luis I, el Ayuntamiento no sólo dio la razón a los albañiles, sino que, además, cerró temporalmente la botiga del prior de los carpinteros.

14 ARCO Y GARAY, Ricardo del, *op. cit.*, p. 257.

y sus privilegios profesionales, y en especial frente a los canteros, dado que éstos, en muchos momentos, alcanzaron en Huesca un mayor número de maestros que los propios albañiles[15] (al contrario de lo que era habitual en la zona del valle del Ebro y, en concreto, en Zaragoza[16]). En consecuencia, se opusieron a la formación de un gremio del arte de cantería –solicitado ante el Ayuntamiento en 1740 y 1748[17]–, que no alcanzó su constitución efectiva.

Es preciso recordar, para concluir este epígrafe, que a fines de siglo el gremio de albañiles entrará en una acusada crisis, considerándose desaparecido como institución, a efectos fiscales, en 1807[18] (en Zaragoza, tal hecho había ocurrido un año antes).

Los Rubio: una familia de albañiles oscenses

Es bien conocido como los esquemas gremiales, que acabamos de apuntar tienden a favorecer, mediante el control del sistema laboral y los exámenes de acceso a la categoría de maestro[19], la creación de clanes familiares endógenos. Los Rubio aparecen, pues, como un caso típico de este proceso.

---

15 Por ejemplo, en la década de los años ochenta, el número de canteros llegó a duplicar a los maestros de obras, apreciándose, por los apellidos, una fuerte emigración temporal de maestros de origen francés junto a los tradicionales de procedencia vasca.

16 Cfr. EXPOSITO SEBASTIAN, Manuel, *El gremio de canteros de Zaragoza (1760–1812)*, "Artigrama", núm. 1 (Zaragoza, 1984), pp. 269–286.

17 Aunque el tema deba ser objeto de un estudio más detallado, recogemos aquí los nombres de los maestros canteros que firmaron ambas solicitudes.

En 1740: Pedro Abos, Asensio Aguirre, Francisco Aguirre, Miguel Aguirre, Francisco Dito (?), Juan de Iñiguez y Juan Otomendi.

En 1748: Pedro Abos, Asensio Aguirre, Francisco Aguirre mayor, Francisco Aguirre, Miguel Aguirre, Biturián Aquilué, Esteban Ferrer y Simón Lamarca.

18 Ante la consulta del prior Mariano Fanlo sobre cómo debía considerarse a los nueve albañiles en el reparto de contribución, el Ayuntamiento contestó que se les distribuyera individualmente y no como gremio.

19 Pueden corroborar este hecho, en Huesca, dos reclamaciones elevadas al Concejo (y atendidas favorablemente por éste): la primera, en 1740, por el albañil Baltasar Montaner, a quien el gremio se negaba a examinar como maestro, y la segunda, en 1746, por Manuel Jiménez, solicitando que se le examinara "según fuero" pues carecía de los medios para pagar las altas tasas exigidas para ingresar en la corporación de albañiles.

Desde principios del siglo XVIII, se documenta, trabajando en la construcción oscense, el albañil Felipe Rubio[20], en algunas ocasiones con el calificativo "mayor", lo cual implica que un pariente directo, probablemente un hijo, ejercía a la vez el mismo oficio. Pocos años más tarde, sin que podamos precisar su relación familiar exacta con el anterior, comienza a registrarse la actividad de Nicolás Rubio, quien, a partir de la década de los años cuarenta, ocupará un puesto de alarife municipal (sabemos, además, que en 1746 era prior del gremio[21]). Pero es precisamente su hijo, Gabriel, quien más nos interesa en este momento; se examinó como maestro en 1755[22] y, casi inmediatamente, sustituyó a su padre al frente de las obras de la ciudad, manteniendo, como veremos, una larga e intensa actividad dentro del panorama arquitectónico, hasta desaparecer de la documentación en 1795, año, al parecer, de su fallecimiento. Debía haber continuado este linaje su hijo Elías Rubio, que venía cooperando con él desde, al menos, 1785 –según se desprende de las "cuentas de propios" del Ayuntamiento– y había obtenido el título de maestro en 1790[23]; pero desgraciadamente murió dos años después, quebrando así la línea familiar.

Por último, algunos pequeños datos pueden resultar significativos para esclarecer la figura de Gabriel Rubio y, sobre todo, para comprender su nivel social. Estuvo domiciliado, sucesivamente, en la calle Portal de San Agustín y en la zona de las calles Carnicería y Temple, siempre en el núcleo central de Huesca, lo que resulta acorde con su importancia profesional, que puede atisbarse por el hecho de ser el maestro de obras al que más cuota de renta se le fijaba anualmente, a efectos del reparto de contribución (cantidades entre 80 y 130 libras). Esta situación y prestigio alcanzado le permitió, en la etapa final de su vida, asumir los cargos de procurador y administrador general de los bienes y rentas del Santo Hospital de Nuestra Señora de la Esperanza.

20 A.M.H. *(Archivo Municipal de Huesca)*, Ms. 209, Actas del Ayuntamiento, 1719, f. 132 r. (en diciembre de 1719 figuran como examinadores del gremio: Felipe Rubio mayor, José de los Arcos mayor y Francisco Lostal).

21 A.M.H., Ms. 232, Actas del Ayuntamiento, 1746, s.f.

22 A.M.H., Ms. 238, Actas del Ayuntamiento, 1755, s.f. (el 21 de marzo fue presentado al Ayuntamiento, como nuevo maestro examinado, por el prior Antonio Pallarés).

23 A.M.H., Ms. 268, Actas del Ayuntamiento, 1790, s.f. (el 29 de enero el prior Romualdo Conrrat acompañó a prestar el preceptivo juramento ante el Corregidor a los nuevos maestros albañiles Elías Rubio, Agustín Aragüés y Matías Roch).

Huesca en la segunda mitad del siglo XVIII

La ciudad, convertida en cabeza del corregimiento de su mismo nombre, va a hacer buena, durante la *centuria de las Luces,* la frase "vieja sustancia, parcas reformas". Así, el inicial impulso ilustrado procurará un crecimiento general, que se vio frenado ante las caducas estructuras sociales, económicas e ideológicas, que mantendrán a Huesca en una cierta marginalidad histórica.

Este estado de cosas ha sido calificado, desde el punto de vista urbanístico, por don Antonio NAVAL, como una "estabilización regresiva" que no produjo ninguna transformación importante en el trazado urbano. Para conocer éste, es imprescindible consultar el libro *Huesca, siglo XVIII*[24] y la concienzuda reconstrucción dibujada del plano edificado allí incluida, sin cuyo auxilio es difícil comprender el marco en el que nos movemos a lo largo del período.

Sólo para concretar aquí esa imagen pueden considerarse algunas cifras[25], que nos acerquen a la realidad de una ciudad que en 1790 poseía 1390 casas repartidas en 33 calles y 23 plazas (más bien pequeños ensanchamientos de la red vial), donde se albergaba una población de 7107 habitantes, según estimación del padre Ramón de Huesca para el año 1792.

Un testimonio directo de esta situación que venimos exponiendo lo constituye el informe redactado el 14 de diciembre de 1783 por don Gaspar Jover y Teres[26], hasta esa fecha Alcalde Mayor de Huesca. Desde su mentalidad de funcionario ilustrado, la visión crítica que expone resulta especialmente negativa, como se desprende de los siguientes juicios:

> "La agricultura de la presente ciudad se halla en un estado muy fatal, respecto que aunque las tierras son de la mejor calidad (...) casi todas se hallan posehidas por manos muertas (...).

[24] NAVAL MAS, Antonio y NAVAL MAS, Joaquín, *Huesca, siglo XVIII. Reconstrucción dibujada,* ed. de la C.A.Z.A.R., Huesca, 1978.

[25] Cfr. BALAGUER SANCHEZ, Federico, voz "Huesca: siglo XVIII", en AAVV, *Gran Enciclopedia Aragonesa,* t. VII, ed. UNALI, Zaragoza, 1981, pp. 1733–1734.

[26] A.G.S. *(Archivo General de Simancas), sec. Gracia y Justicia,* leg. 825, ms., 4 fols.

> La industria y comercio estan enteramente perdidas, por la ninguna aplicación y mucha desiria de los naturales (...).
>
> Las artes también estan en el peor estado en seguida de que a más de no haber quien las fomente estan divididas en gremios que ninguno permite trabajar por si en la ciudad sin que sea examinado (...) estos examenes cuestan muchisimo dinero para el fondo común del gremio, excesivos refrecos y propinas de examinadores, son pocos los que llegan a examinarse, y muchos, de tanta habilidad como los maestros, reducidos, por no poder costear tanto gasto, a la infelicidad de ser toda su vida mancebos (...)"[27].

Por lo que respecta a construcciones y obras, la impresión del escrito es igual de pobre; simplemente se citan algunas actuaciones de recomposición en el denominado paseo de la Alameda y las periódicas reparaciones de las fuentes públicas para abastecimiento de agua.

Actividad profesional de Gabriel Rubio

En este panorama esbozado se desarrolló la labor de Gabriel Rubio, lo que da una idea de sus limitaciones y posibilidades.

A pesar de ello, se advierte, cada vez mejor, la importancia de su producción, la evolución de su estilo y la influencia que pudo ejercer sobre la arquitectura oscense del momento, desde sus puestos como maestro mayor de las obras del Ayuntamiento y, al parecer, también de la catedral. No pretendemos analizar toda esa actividad (una parte de la cual quedará resumida a continuación en un cuadro–síntesis), pero sí conviene detenerse con brevedad en su faceta de alarife.

Como tal, su función[28] consistía en velar por el correcto cumplimiento de las ordenanzas municipales en materia edilicia y de urbanismo, resolviendo los contenciosos que pudieran ocasionarse en las diversas

---

[27] Ibídem.

[28] Cfr. MARÍAS FRANCO, Fernando, *El problema del arquitecto en la España del siglo XVI*, "Academia", núm. 48 (Madrid, 1979), pp. 173–216, y TOAJAS ROGER, M.ª Angeles, *Los oficios de alarifes en el siglo XVII*, Acras III Simposio internacional de mudejarismo (Teruel, 1984), ed del Instituto de Estudios Turolenses, Teruel, 1986, pp. 163–172.

construcciones. En caso de obras sufragadas con fondos de la corporación, se encargaba materialmente de su ejecución, como puede comprobarse por las cantidades consignadas todos los años en las "cuentas de propios"[29], referentes a reparaciones y labores de mantenimiento en los fundos de la ciudad, como el Rastro, la Nevería o la ermita de San Jorge, entre otros muchos. Pero, a menudo, tan sólo preparaba y visuraba los proyectos, que eran subastados para su realización por otros maestros albañiles o canteros. En los "registros de acuerdos" se localiza una rica información de esta tarea, que abarca, desde la comprobación del estado ruinoso de la muralla[30], la torre de la iglesia de San Pedro[31] o la Casa de Comedias[32], hasta el examen de las obras necesarias en el pantano[33] o la correcta terminación de los almacenes para la pólvora[34].

Es notable el interés demostrado siempre por Gabriel Rubio en defensa de esta actividad de "policía" urbana, tendente, como él mismo explica, a proteger el bien público, restar imperfecciones a la arquitectura y procurar la derechura de las calles. En consecuencia, instó en varias ocasiones al Concejo sobre el tema, recordándole por ejemplo en 1761[35] que por ordinaciones y costumbre, los albañiles, canteros y tapiadores deben, antes de levantar una obra o edificio, dar aviso al caballero regidor mesero para hacer echar el cordel en presencia del secretario y los alarifes, y como muchos se burlan de ello, no siendo justo, deben tomarse las medidas e imponer las multas oportunas.

Algunas disposiciones se tomaron al año siguiente[36], pero no resolvieron el problema, pues en 1774 volvió a insistir, en un nuevo memorial, sobre lo mismo[37]. En el fondo, no debe olvidarse que se trataba también

29 A.M.H., Caja núm. 24.

30 A.M.H., Mss. 242 y 249, Actas del Ayuntamiento, 1759 y 1766, docs. instos., s.f.

31 A.M.H., Mss. 241 y 251, Actas del Ayuntamiento, 1758 y 1768, docs. instos., s.f. (en estos casos, las visuras fueron realizadas con el alarife Lorenzo Campos).

32 A.M.H., Ms. 266, Actas del Ayuntamiento, 1788, doc. insto., s.f.

33 A.M.H., leg. 68, Caja núm. 1, ms., 2 fols. (el 15 de junio de 1765 informan sobre los desperfectos del pantano de la ciudad los peritos José Baquero y Gabriel Rubio).

34 A.M.H., Ms. 261, Actas del Ayuntamiento, 1783, doc. insto., s.f.

35 A.M.H., Ms. 244, Actas del Ayuntamiento, 1761, doc. insto., s.f.

36 A.M.H., Ms. 245, Actas del Ayuntamiento, 1762, doc. insto., s.f. (en esta ocasión informaron los alarifes Gabriel Rubio y Felipe Orús, imponiéndose multas a quienes no habían avisado para "tirar los hilos").

37 A.M.H., Ms. 257, Actas del Ayuntamiento, 1774, doc. insto., s.f.

de proteger las prerrogativas del gremio de albañiles frente a otros oficios de la construcción.

Obras documentadas en Huesca de Gabriel RUBIO

Fecha	Descripción	Fuente
1765	Construcción de la fachada de la ermita de Loreto.	Naval, A y J, *Inventario artístico de Huesca*, Madrid, 1980, t.I, p. 185.
1779–80	Obras diversas en la iglesia y palacio de la encomienda del Temple.	A.H.P.H., not. L. García, 1780, s.f.
1783	Proyecto para la recomposición del azud viejo de la Magantina, en el barranco de Sta. Lucía.	A.H.P.H., not. M. Larumbe, 1783, ff. 9 r.-10 r.
1785	Proyecto para la nueva fachada del convento de los Padres Carmelitas Calzados.	A.M.H., Ms. 263, Actas, 1785, s.f.
1791	Obras de ensanchamiento en la puerta de la Sacristía de la Catedral.	Arco, R. del, *La Catedral de Huesca*, Huesca, 1924, p. 135.
1791–92	Contrata para la ampliación y nueva fábrica del Seminario y Colegio conciliar de Santa Cruz.	A.H.P.H., nots. A. Mirón, 1791, ff. 79 v. – 81 r., y M. Larumbe, 1792, ff. 119 v.–122 v.

Proyecto para la fachada del convento del Carmen Calzado

Por su singularidad, vamos a desarrollar, de entre las obras documentadas en el cuadro anterior, la idea elaborada por Gabriel Rubio y

dibujada por su hijo Elías para la nueva fachada de la iglesia del convento del Carmen.

Pero antes conviene realizar algunas precisiones sobre este convento desaparecido[38], que se situaba, extramuros, al Noroeste de la ciudad (aproximadamente a la altura actual de la confluencia del Coso Alto y la calle Joaquín Costa), en una zona con escasa densidad urbana, que a veces se denominó barrio del Carmen. Para don Francisco de AYNSA, era el convento más antiguo de Huesca y el primero que los carmelitas erigieron en España, situando su fundación en el año 1187. En cualquier caso, en la etapa que nos ocupa, su fábrica respondía a las importantes reformas y ampliaciones que se realizaron entre 1605 y 1620, configurando una estructura e imagen que vendría a transformarse, en 1785, con el proyecto aquí glosado. De su realización y resultados no quedan noticias ni textos, puesto que el conjunto se destruyó durante la Guerra de la Independencia, siendo sustituido –según el *Diccionario* de don Pascual MADOZ– por un edificio e iglesia "pequeños y mezquinos", que tras la Desamortización sirvieron durante algunos años como manicomio hasta su demolición definitiva.

A tenor de esta evolución histórica, nos interesa, no la ejecución material del proyecto, sino ante todo el diseño de Gabriel Rubio, su concepción estilística y lo que suponía en la evolución de las formas arquitectónicas oscenses a fines del siglo XVIII[39].

El plan fue presentado al Ayuntamiento el 9 de junio de 1785 por el Padre Prior fray Alberto Hago, explicando:

> "Que tiene determinado continuar la fábrica de la fachada de dicho convento desde la esquina que forma la porteria hasta el último de la frontera, fabricando nueva portada en la iglesia sacando algún tanto por esta parte la línea para la mejor perfección, y hermosura de la obra, y fachada, con arreglo al mapa que presenta a V.S. delineado por el maestro alarife de esta ciudad Gabriel Rubio; y necesitando el permiso de V.S. para abrir los

38 Seguimos para su descripción los datos aportados por NAVAL MAS, Antonio, *Huesca: Desarrollo del trazado urbano y de su arquitectura*, t. I–II, ed. del Servicio de Reprografía de la Universidad Complutense, Madrid, 1980, pp. 515–517 y 803–806.

39 Cfr. NAVAL MAS, Antonio, *Arquitectura religiosa del siglo XVIII en el Somontano de Huesca. El Arte Barroco en Aragón*, Actas del III Coloquio de Arte Aragonés (Huesca, 1983), ed. de la Excma. Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1985, pp. 99–129.

cimientos en la forma que se demuestra en dicho mapa, y seguir dicha fábrica sin perjuicio alguno de la calle donde se halla (...)"[40].

El dibujo aclara lo que se pretendía realizar y permite, a grandes rasgos, su descripción.

Dentro de una conformación de neta horizontalidad, se contraponen, en perfecta simetría, dos portadas tetrástilas ligeramente resaltadas, que se articulan, mediante altas pilastras de capiteles jónico–compuestos, en tres calles verticales. Las laterales presentan hornacinas y ventanas rectangulares, y el entrepaño central, una puerta rematada en un tímpano semicircular, con columnas a los lados de las jambas, que se enlazan por una guirnalda en el dintel. Estos huecos reseñados debían de albergar motivos escultóricos propios de la iconografía de la Orden, como son el escudo de la misma, una representación de la Virgen del Carmen y estatuas de santos carmelitas. Entre ambas portadas discurría una fachada en dos pisos; el superior, de vanos rectangulares alternos, y el inferior, de arcos de medio punto que abren un pequeño corredor. Se coronaba el conjunto con un entablamento corrido, que le proporcionaba unidad, y sendos frontones triangulares con jarrones y cruces de forja como elementos decorativos. Junto a esta equilibrada configuración plástica de las superficies, se logra una solución racional del problema espacial planteado por la necesidad de acomodarse a un solar pequeño e irregular.

Todas estas notas permiten deducir la maestría y calidad de la obra de Gabriel Rubio y apreciar cómo se fue depurando su estilo, desde un barroco de formas simples y funcionales, como es la fachada de la ermita de Loreto, hasta la claridad de líneas y la elegancia clasicista de este proyecto, que incorpora a los modelos de la arquitectura local el nuevo gusto internacional, introducido ya hacía algunos años en la corte borbónica.

Además de ayudar a comprender la mentalidad artística de la época y del autor (a lo que contribuirá la lectura del documento final), existen otras dos razones para la elección del comentario de este plano e idea.

[40] A.M.H., Ms. 263, Actas del Ayuntamiento, 1785, doc. insto., s.f.

La primera, de tipo urbanístico, ya que el plan rompe con el tradicional concepto hispano de una ciudad barroca, rodeada y cerrada por un cinturón de tapias conventuales que aislan espacios privados, para crear un edificio abierto a un entorno urbano, al que sirve de fondo y escenario, a la vez que, mediante porches, se proyecta como plaza pública.

Y la segunda razón, de orden arquitectónico, por lo que supone este diseño de asimilación de un lenguaje constructivo, que absorbe las normas del barroco clasicista, italiano y francés, a través de la amplia edilicia impulsada por la Monarquía borbónica e instrumentada desde la Academia de Bellas Artes de San Fernando, en una transición hacia el ideal de una nueva forma clásica. Todo ello coadyuva a comprender mejor la transformación de la arquitectura en Huesca durante el último tercio del siglo XVIII y, por extensión, en Aragón, ampliando a nuevos focos la evolución iniciada en el círculo de maestros zaragozanos[41], cuyos exponentes representativos serían, entre otros, Agustín Sanz y Julián Yarza Lafuente.

DOCUMENTO

1785, 16, junio, Huesca.

Informe de los peritos alarifes Gabriel Rubio y Lorenzo Campos sobre el proyecto para la nueva fachada del convento del Carmen Calzado.

A.M.H., Ms. 263, Actas del Ayuntamiento, 1785, doc. insto., s.f.

Gabriel RUBIO y Lorenzo CAMPOS artistas architectos han pasado, acompañados de don Thomas Cabrero, para hacer visura y reconocimiento del paraje y terreno donde intentan construir los P.P. Carmelitas Calzados de esta Ciudad de Huesca, la fachada para su propia Iglesia y Convento; a cuyo fin les ha sido mostrado el diseño y memoriales, que los dichos padres han dirigido al Muy Iltre. Ayuntamiento de esta Ciudad, para solicitar la licencia conveniente para la execución, y dichos artistas, en cumplimiento del encargo que ha este efecto se les tiene hecho. *Declaran:*

41 Cfr. EXPOSITO SEBASTIAN, Manuel, *Corolarios sobre: Arquitectura civil zaragozana en la época Neoclásica, en Resúmenes de Tesinas (curso 83–84)*, ed. del Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1986, pp. 417–425.

Que si dicha fachada se construye con arreglo a dicho diseño, no resultará embarazo alguno al uso y tráfico común del Pueblo, antes bien le dará a éste mucho honor, magnificencia y gracia; lo primero, por que con ella se quitará el fastidioso aspecto de la fachada existente; lo segundo, por que con la misma se excusarán los embarazos e irregularidades que hoy tiene el piso solar o sitio de su colocación; y lo tercero, por que el orden, simetría, euritmia, proporción y ornato, han de constituir un objeto que haga en cualquiera hombre sensato muy gratas y gustosas impresiones.

A esto se agrega la espaciosa extensión, que en esta parte del Pueblo tiene calle formando una plaza cuadrangular, cuyo distrito le contornean, por los dos frentes menores, las desembocaduras que tiene con la calle del Coso y portal del Carmen, y por las mayores, el expresado Convento y la obstruida y ruinosa muralla de esta Ciudad, con tan ridículas y complicadas tiranteces y deformidades como se deja discurrir en el disgusto intelectual con que las repara todo hombre de regular juicio.

La idea del diseño, es cierto, tiene relación con la conveniencia particular de asegurar y quitar el riesgo de la fachada existente, pero también lo es que no la podrá tener, con la extensión y dilatación de la fábrica del Convento, como la supone la crítica, que sobre este particular han hecho varios ingenios, algún tanto bañanos *(sic)* en la Architectura, suponiendo, que sin este logro, el Convento no contraería un empeño tan costoso.

Como quiera, lo cierto es que la posición de la fábrica, que se idea, y su decoración, contribuirán más al beneficio público que al de la Comunidad del Carmen, pues de contado ésta sólo adquiere seguridad (que conseguiría con la vigésima parte del costo), un corredorcito quasi inútil y un vestíbulo o atrio reducido para la Iglesia, que ambas cosas se deducen de la euritmia y proporciones que la sujeción del ridículo terreno ha permitido adaptar para la mayor nobleza y magestad de la fábrica, que muestra el mismo diseño.

Los resaltos, que esta nueva fábrica ha de formar en sus extremos, pueden ser de una vara, dedos más o menos, y sólo tienen el objeto de sacar dicha fachada en una tirantez y el de suprimir otros de diez palmos *(sic)*, como lo dan bastantemente a entender dicho diseño y las circunstancias expuestas, sin que cualquiera otra idea pueda ser asequible para este efecto.

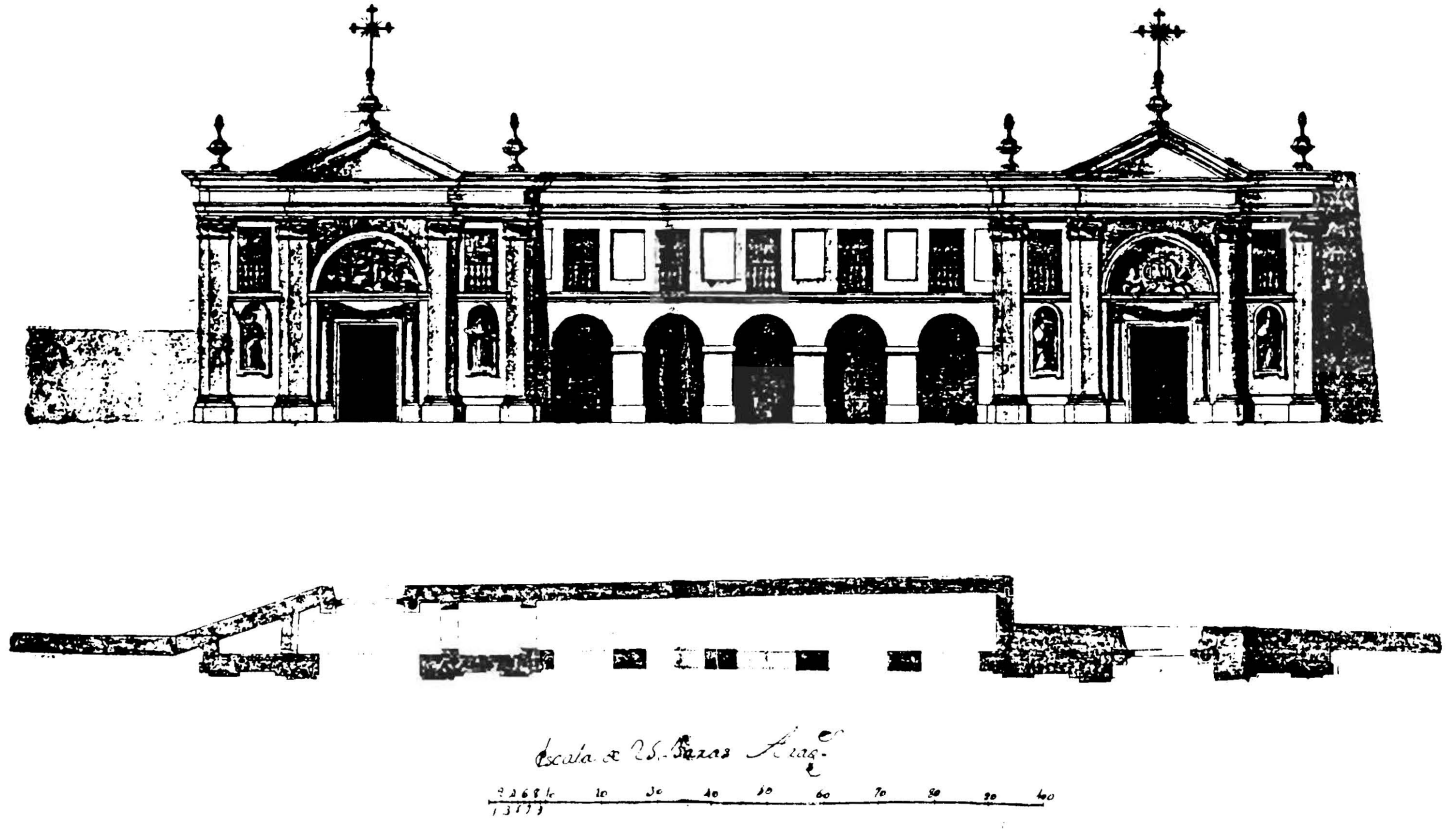
Ultimamente, ésta es una idea que la reconocerán, por muy propia y adecuada a la disposición del terreno, todos los hombres privilegiados, que han sabido hallar el buen gusto intelectual, y aun otros de inferior conocimiento. En este concepto ambos declarantes somos del sentir, que puede V.S. dar la licencia necesaria (sin el menor recelo

de errar) a dicha Comunidad para la efectuación de esta fábrica, que dará muy particular y distinguido ornato a aquella entrada de Ciudad.

Huesca, 16 de junio de 1785.

Lorenzo de Campos (firma y rúbrica)
Gabriel Rubio (firma y rúbrica)*.

* Quiero, por último, expresar mi agradecimiento, por las facilidades dispensadas en la consulta del *Archivo Municipal* y del *Archivo Histórico Provincial* de Huesca, a sus directoras doña *Mª. Teresa* IRANZO MUÑIO y doña *María* RIVAS PALA.



Proyecto para la nueva fachada del convento e iglesia del Carmen Calzado de Huesca (1785)

OBRAS Y REFORMAS ARQUITECTONICAS EN LA CATEDRAL DE JACA EN EL SIGLO XVI

POR Mª. Isabel OLIVAN JARQUE
Técnico de Patrimonio Histórico–Artístico del Ayuntamiento de Zaragoza

A lo largo del siglo XV la Seo jaquesa va a ser pasto de las llamas en varias ocasiones. El jacetano Pedro Villacampa da la noticia en su diario de que en 1440 *"se cremo muchas casas de la calle mayor de Jacca, y pocos dias despues, en un dia, se cremo toda la Seo, que todo era de fusta, y se perdieron muchas escripturas antiguas de la Seo y de la ciudat que ay estaban*[1]. El incendio debió de ser espectacular, dañándose en gran medida las estructuras de madera que cubrían el templo y sus dependencias. Pero no fue éste el primero ni el único incendio de la Seo. Ya antes, en 1400, se había producido el primero, y en 1447, de nuevo la catedral sufría el efecto devastador del fuego[2].

La necesidad de dotar al templo de unas cubiertas duraderas que lo preserven del riesgo de incendios se plantea ya claramente pocos años después, cuando en julio de 1468 se emite una sentencia arbitral contra el sacristán de la catedral de Jaca, obligándole a reparar la fábrica catedralicia y, en especial, las cubiertas de la iglesia hasta que se construyesen las bóvedas[3].

---

1 Véase BUESA CONDE, D, *Jaca. Dos mil años de historia*, Zaragoza, 1982, p. 82.

2 Ibídem, p. 83. No obstante, es probable que los incendios producidos en 1440 y 1447 –según VILLACAMPA– sean el mismo y esta diferencia de fechas se deba a que, como ha señalado BUESA CONDE, el jacetano escribía de memoria, cometiendo a veces errores en las fechas.

3 Sentencia arbitral contra el sacristán Raimundo Sanclemente. Jaca, 9 de julio de 1468. Notario, Domingo de Campo. *Le obligaron a él y a los sacristanes sucesores a proveer de todo lo necesario la sacristía, y comprar un terno negro para los Oficios de Difuntos, que era un oprobio que se celebraran con ornamentos blancos por no haber otros, a reparar los cálices, patenas, cadenillas de los incensarios de plata, los dos candelabros y una cruz mediana de plata, a comprar tres albas y amitos, dos vinajeras de estaño, a reparar el tejado del cimborio, de la torre y de las Capillas de San Pedro, de Santa María y de San Joaquín así como los techos de la iglesia hasta que se cubriesen con bóvedas.* Cfr. A.C.J. Doc. 167).

Pero las reparaciones debieron de ser las imprescindibles, quedando reducidas fundamentalmente a la restauración de las cubiertas de madera del templo y poco más, ya que DURAN da noticia del lamentable estado en que encontró el conjunto catedralicio el obispo Guillermo Serra cuando lo visita en 1499[4]; las dependencias canonicales y el claustro se hallaban en estado de total abandono y semirruina, al igual que el refectorio, la sala capitular y las capillas del claustro. Esta misma idea de abandono y mal estado del conjunto se deduce de un informe realizado para el Papa ya en el siglo XVI[5].

Sin embargo, el siglo XVI va a constituir el marco cronológico de una febril actividad renovadora en el templo y sus dependencias, que se prolongará hasta las primeras décadas del siglo XVII, debida a diversas causas: la necesidad de poner en condiciones el viejo y dañado edificio, la construcción y decoración de magníficas capillas por parte de la pujante burguesía local y la restauración de la sede jaquesa con el nombramiento de Pedro del Frago como obispo de la diócesis de Jaca en 1572, constituyendo ello un efecto de la Bula de separación de la diócesis de Jaca de la de Huesca dada por San Pío V[6].

Concurrían, pues, las circunstancias necesarias para favorecer numerosas intervenciones en el templo y sus dependencias catedralicias, algunas de ellas de gran interés.

Obras y reformas diversas en el conjunto catedralicio

Una de las fuentes de que disponemos para conocer las obras que se realizan en la catedral en las primeras décadas del siglo XVI son las noticias

4 Véase DURAN GUDIOL, A., *Las Bibliotecas Eclesiásticas de la Diócesis de Jaca a finales del siglo XV,* "Argensola", XIII (Huesca, 1962).

5 Véase DURAN GUDIOL, A., *Un informe del s. XVI sobre el Obispado de Huesca,* "Argensola", VIII (Huesca, 1957).

6 Véase BUESA CONDE, D., *op. cit.*, pp. 184 y 185.

que de ellas proporciona en su *Diario* el jacetano Pedro Villacampa[7]. Gracias a él, sabemos que el coro catedralicio se levanta en 1517, tras derribar el anterior (del que ofrece algunas características)[8]. También nos informa acerca de la construcción de las bóvedas de las naves laterales, las capillas y la sacristía.

Para el estudio de otras obras ejecutadas en etapas más avanzadas del siglo ha sido imprescindible la consulta de los fondos del Archivo de la Catedral de Jaca[9], en el que hemos hallado documentación escrita y gráfica relativa a varias obras catedralicias, así como la conservada en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, de la que se poseía alguna noticia de su existencia pero que ha permanecido inédita hasta ahora.

1. Abovedamiento de las naves laterales y construcción de las capillas

En la sentencia arbitral dictada contra el sacristán de la Seo de Jaca en 1468 se le obligaba a reparar *los techos de la iglesia hasta que se cubriesen con bóvedas*[10]. La necesidad de procurar al templo unas cubiertas incombustibles era evidente y va a constituir ésta una de las obras que acometa el Cabildo en el primer cuarto de siglo. Nos encontramos, sin duda, en un momento de apogeo económico de la catedral, ya que, paralelamente y realizadas por el mismo maestro de obras, se construyen las capillas laterales, esto es, la estructura arquitectónica que iba a suponer el marco físico para las capillas fundadas y decoradas por la burguesía jacetana. Según Pedro Villacampa, *del anno 1520 fasta 30 se fizieron de nuebo todas las capillas de la Seo de Jacca salvo las tres principales al Oriente y aquellas se renobaron en muchas cosas buenas. Fizolas todas micer Johan de Segura y*

7 Del manuscrito se han publicado diversas noticias en las obras de LLABRES, *El Noticiario de Pedro Villacampa de Jaca*, "Huesca", tomo I, 1903–1904, y en los estudios de BUESA CONDE, D., sobre *Jaca, Dos mil años de historia* (ya citado) y *Pedro Villacampa, un cronista jacetano del s. XVI*, en *Jerónimo Zurita. Su época y su escuela*, Zaragoza, 1986. No obstante, publicamos aquí algunos datos de su *Diario*, todavía inéditos, acerca de los temas que nos ocupan.

8 Véase GASCON DE GOTOR, *Nueve Catedrales en Aragón*, Zaragoza, 1945, pp. 42 y 43, y CANELLAS LOPEZ y SANVICENTE PINO, *Aragón*, en *La España Románica*, Ed. Encuentro, 1979, p. 125.

9 Agradecemos a D. Jesús LIZALDE, Delegado de Patrimonio Histórico–Artístico de la Diócesis de Jaca, las facilidades prestadas para consultar los fondos del Archivo de la Catedral de Jaca y reproducir fotográficamente algunas dependencias catedralicias.

10 Véase nota 3.

las 2 nabes de la bobeda y costo todo 40.000 sueldos[11]. Esta actividad constructiva en el templo, a que se refiere Villacampa, coincide con algunos pagos parciales de entidad que hemos localizado en el archivo catedralicio. Concretamente, el 16 de junio de 1520 se extraen de los fondos de la sacristía 504 sueldos jaqueses para las obras de la Seo[12] y, poco después (el 30 de julio), los canónigos *sacaron del archiu de la dicha Seu ochocientos sueldos para pagar el maestro de las obras y fabrica de dicha Seu*[13].

2. La sacristía

De nuevo es Pedro Villacampa quien da la noticia de que en el año 1562 se construía la nueva sacristía, situada *tras la Seo,* en el lugar que ocupaban las capillas de San Nicolás y de Santa Lucía. El importe de las obras ascendió a 9.900 sueldos jaqueses[14].

La sacristía es una pieza rectangular de 12,10 metros de largo por 6 de ancho, cubierta por dos tramos de bóveda de crucería, que se decoró y pintó en un estilo un tanto almibarado en 1879 por el pintor zaragozano Mariano Miguell[15].

3. La capilla de Nuestra Señora del Pilar

El acta de la visita pastoral realizada por fray Guillermo Serra, vicario general y visitador delegado del obispo de Huesca y Jaca, da razón exacta de dónde y cómo se hallaba la capilla de Santa María del Pilar de la Seo jaquesa en el año 1499. Estaba situada en el claustro (en la zona más dañada de éste) y poseía un frontal de altar de tapicería flamenca con la

---

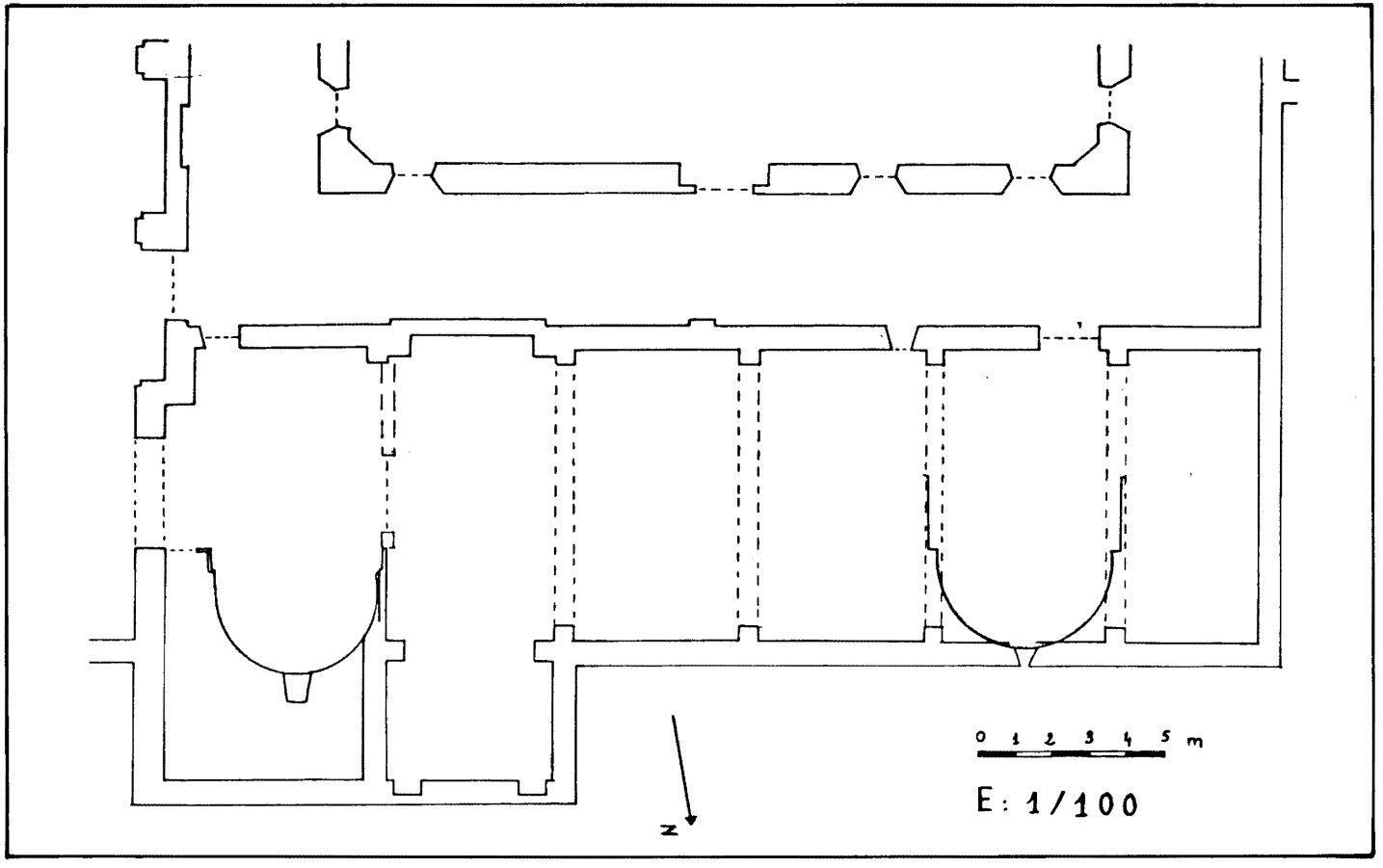
11 Cfr. en f. 153. Repite el dato, limitando la cronología de 1520 a 1523, en f. 121 vº y señala que son ocho las capillas renovadas.

12 Cfr. A.C.J. Libro de Anotaciones. Fondo de Sacristía, caja 17, f. LXXIII vº.

13 Ibídem.

14 Cfr. ff. 123 y 124.

15 Cfr. A.C.J. *Libros de Gestis,* Caja 12, Libro nº 22. Actas Capitulares, 1878–1882. Acuerdo de 7 de mayo de 1879. Esta noticia la da LEANTE en su obra *El culto a María en la Diócesis de Jaca,* Lérida, 1889, p. 25, completándola con el costo de las mismas, que ascendió a 20.000 reales, juntamente con el aparejado y blanqueado de las bóvedas.



Planta de la Capilla del Pilar, adecuada actualmente para Sala del Museo Diocesano de Pintura Románica. Catedral de Jaca.

representación de la Piedad. Según el plano del claustro románico de la catedral que publicó don Juan Francisco Aznárez, la primitiva capilla del Pilar se ubicaba en un pequeño recinto de 24 palmos situado en el ala norte del claustro, aproximadamente frente a la puerta de acceso al presbiterio de la que iba a ser nueva capilla del Pilar[16].

Casi un siglo después de la visita y probablemente porque la situación de la capilla –y de la zona del claustro donde se ubicaba– no había mejorado, la cofradía de Nuestra Señora del Pilar de Jaca decide construir la nueva capilla. Y así, el 12 de marzo de 1584, el racionero Xavierre, el señor de la Garcipollera, el viejo, Gerónimo de Argüés y Tadeo de La Sala se dirigen al Cabildo en nombre de la cofradía para pedirle les conceda *una navada del refectorio que esta en las claustras y que la confraria lo cubrira a su costa y quedaria lo demas a dispossicion del Cabildo y de la Iglesia*[17]. Diez días después, el 22 de marzo, la cofradía reiteraba su petición por escrito, solicitando asimismo lugar para cementerio en el citado emplazamiento. El Cabildo accedía a la petición estableciendo ciertas condiciones de cómo se debía construir la capilla y ubicar el altar; la cubierta del recinto debería asemejarse a la de la iglesia de San Francisco de Jaca y el altar de la Virgen del Pilar se situaría *en un marco de los lados* y no en la cabecera de la capilla. Además, imponía a la cofradía la obligación de mantener bien los tejados[18]. La conservación de las cubiertas de las diversas dependencias debía de ser sin duda una de las preocupaciones del Cabildo jacetano en esta época, máxime teniendo en cuenta que conocemos el estado del refectorio a finales del siglo XV, por la visita pastoral referida *(el techo estaba destruido en parte y amenazaba ruina en otras zonas)*[19].

La concesión del Cabildo adquiría forma legal en el mes de julio de 1584, imponiendo el Capítulo las condiciones definitivas para la construc-

16 Véase DURANGUDIOL, A., *Las bibliotecas...*, p. 91, punto 155:
Capella beate Marie del Pilar. Ante altare de Raz diversorum colorum cum ymagine Pietatis, supra altare duo angeli. Claustrum. Visitarunt generaliter claustrum et reperierunt indigere maxime reparatione precipue prope capella beate Marie del Pilar ubi est maxima pars claustri discooperta.
Respecto al plano del claustro, que se conserva en el A.C.J., véase AZNAREZ LOPEZ, F., *El Claustro de la catedral de Jaca*, "Zaragoza" (Zaragoza, 1961).

17 Cfr. A.C.J. Fondo *Libros de Gestis*. Caja 1, libro 1, *Libro de las Determinaciones* de 1583–1585.

18 Ibídem.

19 *Refectorium. Tectum est destructum in parte et minatur ruina in aliquibus partibus.* DURAN GUDIOL, A., *Las bibliotecas...*, p. 91, punto 155.

ción de la nueva capilla[20]. En primer lugar, se les concede un tiempo limitado –que no se especifica– para la ejecución de la obra. Se destina como lugar de enterramiento *el primero angulo denfrente,* a cambio de devolver al Cabildo el que disfrutaban hasta ahora en el claustro. De nuevo se hace hincapié en que la cubierta de la capilla debe ser como la de la iglesia de San Francisco, obligándose los cofrades a mantenerla siempre sana y en condiciones. El retablo –caso de haberlo– deberá estar dedicado a Nuestra Señora del Pilar. Por otra parte, el Cabildo se reserva la disponibilidad de la capilla en cualquier momento futuro para los fines que estime oportunos, no pudiendo los cofrades acoger en ella a nadie sin orden del Capítulo, a cargo del cual quedará la conservación de la fábrica de la capilla, excepto la cubierta.

Las obras debieron de realizarse con bastante rapidez, ya que la cofradía pide al Cabildo el 1 de setiembre que el día de la Natividad de Nuestra Señora –8 de setiembre– se celebrase oficio solemne sólo para ellos en el nuevo recinto, después de llevar a cabo la traslación de la antigua capilla a la nueva, que para esa festividad iba a estar completamente terminada[21].

La escueta documentación capitular no menciona en ningún momento el nombre del obrero que ejecutó las obras, para el que la cofradía pedirá se le destinen dos sepulturas (para él y su familia) junto a la puerta de la capilla. El día 11 de setiembre se acuerda concederle las dos sepulturas, una dentro de la capilla, tras la puerta, y otra fuera, en el claustro[22].

GASCÓN DE GOTOR describe la capilla del Pilar como:

> "de una gran nave cubierta de dos vertientes aunque actualmente tiene cielo raso. Pude tener bóveda ojival de cañón corrido pero nada queda de ella excepto los arcos fajones apoyados en columnas robustas y cortas sin vestigios de arranque de nervios, excepto en la cabecera que tiene bóveda moderna de crucería.

[20] Las condiciones se precisaban en acto público testificado por Jerónimo de Argüis, y las conocemos por el resumen que se recoge en el Acta Capitular de 22 de julio de 1584. A.C.J. Fondo *Libros de Gestis,* Caja 1, Libro 1, *Libro de las Determinaciones* de 1583–1585, f. 66 y 67.

[21] Ibídem, f. 112.

[22] Ibídem, f. 112 vº, 113.

Los arcos son del primer periodo ojival. La verja es notabilísima, de hierro, mucho mejor que la que cierra el coro. Posiblemente es la más antigua producción aragonesa que existe. Está indocumentada".

Seguidamente, pasa a retratar prolijamente la reja[23].

En la actualidad y desde 1970 (fecha de su inauguración), el recinto de la capilla del Pilar forma parte del conjunto de salas del Museo Diocesano de Arte Románico, concretamente es la primera sala del referido Museo, lo cual no impide que podamos reconocer fácilmente su disposición primitiva.

En efecto, se trata de un recinto de grandes proporciones, lo que ha dado lugar a que tradicionalmente no se le llamase capilla sino iglesia del Pilar. Presenta una disposición rectangular de 35 m. de largo por 7,8 m. de ancho (12 m. de ancho en los tramos de la cabecera) dividida en seis tramos. Los cuatro primeros se estructuran a partir de cuatro grandes arcos diafragma apuntados, de 7 m. de luz, que sostienen una techumbre plana. Estos cuatro tramos corresponden, sin duda, al antiguo refectorio canonical construido en el siglo XIII, cuya techumbre fue siempre plana[24] y de madera[25], y no abovedada, como especula GASCÓN DE GOTOR. Estos cuatro primeros tramos de la capilla debieron ser reconstruidos, sobre todo en sus cubiertas, en el siglo XVI, ampliándose el recinto con los dos tramos de la cabecera, que poseen incluso mayor anchura y que se cubren con bóveda de medio cañón con lunetos, el primero, y con bóveda de crucería (conservada), el último.

La capilla dispone de dos accesos, uno situado en el segundo tramo de los pies y otro correspondiente al de la cabecera.

23 Véase GASCON DE GOTOR, *op. cit.*, p. 45.

24 Al tratar de su estado físico, en 1499, se habla de *tectum est destructum,* es decir, techo.

25 Véase QUADRADO, José Mª., *Aragón,* Barcelona, 1886, p. 302.

El mecenazgo artístico del canónigo de la Seo de Zaragoza, Francisco de Herbás, en la catedral de Jaca. Las bóvedas de la nave mayor.

En los últimos años del siglo XVI, se iba a llevar a término una de las máximas aspiraciones del Cabildo jacetano, la construcción de la bóveda que cubriría la nave mayor del templo, completando el hasta entonces abovedamiento parcial del mismo. La obra se llevaría a cabo gracias al mecenazgo del Dr. Francisco de Herbás[26], a la sazón canónigo camarero de la Seo de Zaragoza, que patrocinaría la construcción de la bóveda mayor, así como la realización de un retablo monumental dedicado a San Padreo para la capilla mayor, retablo que estudiamos en otro lugar[27].

Para la ejecución de ambas obras, que costearía el canónigo a sus expensas[28], Francisco de Herbás firmaba doble capitulación y concordia con el arquitecto y escultor Juan de Bescós, de Zaragoza, el 26 de junio de 1598. En el mismo día, Martín de Villaba, mercader; Joan Voçal y Miguel Hernández, plateros; Antón Galcerán, pintor; Juan de Bescós, escultor[29], y Jusepe de Zafra, infanzón, domiciliados todos ellos en Zaragoza, otorgaban tener en comanda o depósito del canónigo Herbás 6.300 libras jaquesas (126.000 sueldos), comanda "lisa y sin condición" que sólo se ejecutaría en el caso de que Bescós o sus fiadores incumplieran su contrato[30].

---

26 Es probable que Francisco de Herbás fuese de origen jacetano o hubiese pertenecido al Cabildo de la catedral de Jaca, ya que en la documentación catedralicia hemos podido constatar que en años anteriores a la realización de las bóvedas y el retablo se le tiene como persona de confianza en Zaragoza, y a él se recurre en varias ocasiones para resolver encargos o pequeños asuntos de la catedral de Jaca.

Posiblemente, este canónigo perteneciese a la familia Herbás, cuya residencia en Zaragoza está constatada ya en la primera mitad del s. XVI, aunque son escasas las referencias que de ella hemos localizado. BLASCO IJAZO, en "Aquí... Zaragoza", Zaragoza, 1954, p. 56, da la noticia de un tal Sebastián de Herbás, cuya casa fue aprehendida por el Tribunal de los Veinte, en 1558, resultando quemada en un movimiento popular.

27 Véase OLIVAN JARQUE, Mª. I., *El Retablo mayor de la Catedral de Jaca (1598-1604)*, "Aragonia Sacra", 1, en prensa, editada en Zaragoza por la Comisión Regional de Patrimonio Histórico-Artístico de la Iglesia en Aragón.

28 Aunque se firmaron capitulaciones independientes para cada una de las obras, algunos aspectos coincidían, como son el plazo de ejecución de la obra y el pago de la misma, que se recogen en la capitulación de la bóveda. También son comunes documentos posteriores como la comanda, la fianza y la cesión al Cabildo de Jaca, a las que se hará referencia más abajo.

29 En la documentación, se le llama indistintamente arquitecto y escultor.

30 Cfr. A.H.P.Z. Notario, Pedro Villanueva, 1598, f. 595 a 597.

Antón Galcerán, pintor, Juan de Bescós y María Crispán, viuda de Antonio Rius, firmaban como fiadores de los demás[31]. Por otra parte, el canónigo zaragozano vendía la comanda de 6.300 libras al Cabildo de Jaca[32], que es el que administrará y controlará los gastos de ejecución de ambos proyectos. La cifra de 6.300 libras es la cantidad que se destinaba a la realización de las dos obras, bóvedas y retablo, sin especificarse en la documentación hallada el costo respectivo de cada una de ellas.

1. Juan de Bescós, arquitecto y escultor

Son escasas las noticias que poseemos acerca de Juan de Bescós y su actividad como arquitecto y escultor, a excepción de las dos obras que lleva a cabo para la catedral de Jaca. ABIZANDA[33] señala que Bescós aparece citado con frecuencia en los protocolos notariales que examinó, pero no documenta más que una obra suya: el retablo de San Miguel, realizado en madera para la iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza, por encargo de Jusepe Adrián, retablo del que no se conservan restos.

Para la ejecución de ambas obras catedralicias, Juan de Bescós trasladó su domicilio a Jaca (tal como se disponía en la capitulación[34]), donde debió de residir probablemente hasta 1604, año en el que se finalizaron ambas obras[35].

2. Las bóvedas de la nave central

En el contrato firmado entre el canónigo Herbás y Bescós se precisaban diversos extremos relativos a la ejecución de la bóveda (completando con ello la información que figura en las trazas utilizadas como rectoras de la obras) y a aspectos relacionados con el plazo de tiempo para la realiza-

31 Ibíd., f. 598 vº a 599 rº.

32 Ibídem, 597 vº y rº.

33 Véase ABIZANDA BROTO, Manuel, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón (ss. XVI y XVII)*, Zaragoza, 1932, pp. 141 y ss.

34 Véase Apéndice documental, Cap. 10.

35 Véase OLIVAN JARQUE, Mª. I., *El Retablo mayor...*



Foto 1: Bóvedas de la nave de la Epístola. Catedral de Jaca (Fotografía, Francisco J. OLIVÁN).

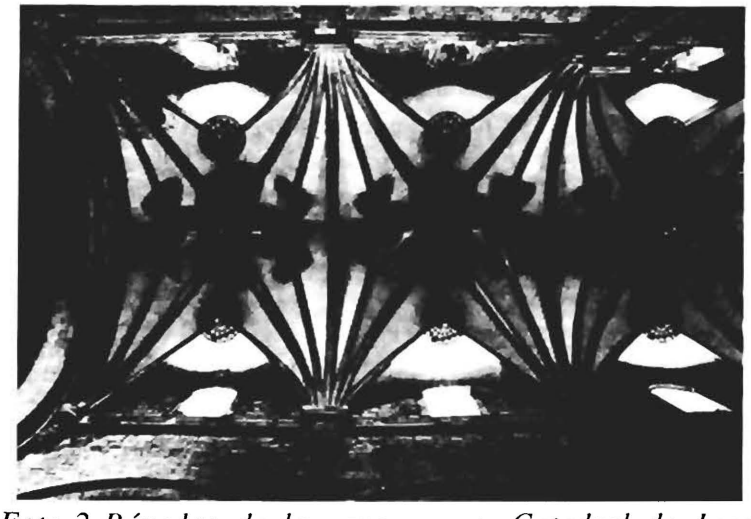


Foto 2.Bóvedas de la nave mayor. Catedral de Jaca. (Fotografía, Francisco J. OLIVAN).

ción y pago de las obras. Las trazas –según se señala en la propia capitulación– se le dieron ya hechas al arquitecto[36].

El documento es verdaderamente interesante, pues puntualiza el cómo y dónde debía construirse la bóveda y da noticia exacta de la cubierta anterior de la nave:

> "ha de forxarse y hacerse debaxo de la techumbre que hoy esta hecha en la navada de medio de dicha yglesia sin desacomodar dicha techumbre ni tejado del ser que hoy tiene procurando coser y apegar la vobeda de piedra quan unida pueda hir a la techumbre a causa de que quanto más se levante, alcança mas luz y tiene mejor proporcion la altura de la navada"[37].

Según esta disposición, la bóveda se iba a elevar bajo la cubierta de madera que se había reconstruido a finales del siglo XV, construyéndose en piedra *tosca,* que se solía utilizar frecuentemente en la ciudad, procedente del término de Castiello[38].

Nos hallamos ante el Renacimiento avanzado y, a pesar de que se ha elegido una bóveda de crucería, tardogótica, se menciona en la capitulación el *cornisamiento,* sobre el que descansarían los arcos de la bóveda, formado por arquitrabe, friso y cornisa, acabando el empuje de los arcos en unas ménsulas u otro motivo que se eligiera en su momento[39].

Angel SANVICENTE PINO[40] hace referencia a la nueva concepción espacial, más luminosa, que se produce a resultas de la construcción de esta bóveda con la apertura de cinco vanos a cada lado, a la vez que da noticia del contrato que publicamos en este artículo.

---

36 Véase Ap. Doc., Cap. 2.

37 Ibídem.

38 Ibídem., Cap. 1.

39 Ibídem, Cap. 3.

40 CANELLAS LOPEZ, Angel, y SANVICENTE PINO, Angel publican en su obra *Aragón,* ya citada, el capítulo o ítem del contrato que hace referencia a la apertura de ventanas para la iluminación de la nave. Este contrato fue localizado por SANVICENTE; no se conoce más referencia del mismo que la de su fecha y permanece inédito hasta ahora.

Respecto al terminado de los materiales, se dispone en la capitulación que la plementería de las bóvedas iría lavada con aljez[41], describiendo con especial detalle la sección o perfil de los nervios de las mismas:

> "las faxas... han de ser hechas con un filete y un bocel de cada parte, dexando un frisito enmedio... los quales filetes ternan de salida dos dedos bien francos"[42].

La decoración de las bóvedas se completaba con la colocación en las claves de los habituales rosetones de madera dorada y policromada. Estas *rosas* serían de madera de pino tallada y dorada, con el escudo de armas dorado y policromado que se le ordenase al arquitecto[43].

Como era costumbre, se estipulaba que una vez terminada la obra fuese reconocida por oficiales nombrados por ambas partes para comprobar si se había ejecutado conforme a lo pactado y dispuesto en las trazas y la capitulación[44].

El costo de esta obra, junto con el retablo, como ya se ha apuntado, ascendía a 6.300 libras jaquesas, que Bescós recibiría en plazos del modo siguiente:

- 10.000 sueldos, el día de la firma del contrato;
- 8.000 sueldos trimestrales, a partir del día en que se hubiese instalado en Jaca;
- terminada la obra y *fenecidas las fianzas,* se le pagaría lo que restase hasta 5.300 libras;
- las 1.000 libras restantes las recibiría un año después de concluidas las obras[45].

41 Véase Ap. Doc., Cap. 7.
42 Ibídem, Cap. 5.
43 Ibídem, Cap. 6.
44 Ibídem, Cap. 9.
45 Ibídem, Cap. 10.

Además de este pago en efectivo, la ciudad colaboraba concediendo licencia al arquitecto para talar la madera necesaria (andamiajes, etc.) en su término municipal y sus pardinas[46].

Juan de Bescós se obligaba a finalizar ambas obras en un plazo de tres años, contaderos a partir del 1 de agosto de 1598, aunque anteriormente se había pactado su ejecución en dos años y medio, plazo que se estimó demasiado corto[47]. No sabemos si se cumplió este nuevo plazo estipulado en lo tocante a las bóvedas; desde luego, en lo que se refiere al retablo, no, pues –como se ha dicho– se terminó bien avanzado el año 1604, después de numerosos problemas y desacuerdos entre el Cabildo y Bescós, de los que tenemos noticia grcias a los acuerdos capitulares[48]. Por el contrario, nada se menciona en los mismos acerca de la construcción de las bóvedas, hecha la salvedad de que no se conserva el *Libro de Gestis,* que contiene las actas correspondientes al período 1582–1589. En las actas de los años siguientes hemos localizado una sola alusión a la bóveda mayor; en enero de 1604 se acuerda *que se hagan hierros, palas y rosas de la nave de medio porque han sido reconocidas y tienen peligro*[49], planteándose la necesidad de realizarlas de nuevo.

La obra se ejecutó de acuerdo con lo capitulado, al menos en la parte visible[50]. La nave mayor presenta unas dimensiones de 28,30 metros de longitud por 9 metros de ancho, dividida en cinco tramos por pilares y columnas alternativamente, que se cubren por otros tantos tramos de bóveda de crucería estrellada con la plementería enlucida y adornada por medio de rosas de madera dorada con un escudo heráldico en la clave de cada uno de los tramos. A modo de imposta corrida, una cornisa de escaso perfil moldurado recorre los paños de muro de la nave central, recogiendo el empuje de los arcos, alternativamente, los pilares cruciformes de la nave y unas ménsulas de sobrio diseño correspondientes a las columnas.

---

46 Ibídem.

47 Ibídem, Cap. 8.

48 Véase OLIVAN JARQUE, Mª. I., *El Retablo...*

49 Cfr. A.C.J. Fondo *Libros de Gestis.* Libro 3, *Libro de las Determinaciones,* 1600 a 1613, f. 36 vº.

50 No hemos podido constatar si se conservaron, como disponía la capitulación, las cubiertas de madera, para lo que necesitamos acceder a las bóvedas.

DOCUMENTO

1589, 26 junio, Zaragoza

Capitulación y Concordia firmada por el canónigo Francisco de Herbás y el arquitecto Juan de Bescós para la construcción de la bóveda de la nave mayor de la catedral de Jaca.

A.H.P.Z. Notario Pablo de Villanueva, 1598. Folios 592–593.

Capitulacion y concordia entre don Francisco de Herbas, camarero del Aseo de la ciudad de Caragoça, de una parte et Joan de Bescos, architecto, vezino de la dicha ciudad de Caragoça de la otra, acerca de hazer una boveda en la navada de medio de la Yglesia Catredal de Jaca lo qual ha de ser de piedra en la forma y manera siguiente.

1. Dicha boveda ha de ser de una piedra que llaman tosca, acostumbrada gastar en algunas fabricas y obras de dicha ciudad, la qual se saca en el termino de Castiello, o donde mas conveniente se hallare, como ella sea buena y recibidera para el proposito que es menester.

2. La froma y despossition de dicha boveda ha de ser de la manera que esta en una traca que se da al dicho official formada de la mano del señor Camarero, la qual ha de forxarse y hazerse debaxo de la techumbre que hoy esta hecha en la navada de medio de dicha Yglesia sin desacomodar dicha techumbre ni tejado del ser que hoy tiene procurando coser y apegar la vobeda de piedra quan unida pueda hir a la techumbre a causa de que quanto mas se lebante alcança mas luz y tiene mejor proporcion la altura de la navada.

3. Hase de hazer su cornisamento friso, cornisa y alquitrabe, relebando unos resaltos para recibir los arcos de dicha boveda la qual salida de dichos resaltos haya de ser y sea aquella que conviniere para dicho recibo y bien parecer a la prospectiva y vista de abaxo del suelo y assi ni mas ni menos se reduzira a buena proporcion el dividimiento de la cornisa, frixo y alquitrabe y a causa de ser como dicho es de piedra tosca y grosera y por esso no perderse hazer en ella los perfiles con la subtileza necessaria forjados que sean los miembros de (...) y lo demás de dicha boveda hara con algez la subtileza de los perfiles que fuere necessaria y si en lugar de unas mensulas que en dicha traca estan debuxadas pareciera sera bien poner unas ojas unas gotas o otro genero de deffinicion hara el dicho official ellection de lo que le pareciere estara mejor.

Assi mesmo en cada lado de dicha boveda conforme la traca muestra se comprehenden cinco ventanages los quales se haran y adronaran conforme la traca muestra dandole toda la altura de luz/folio 692vº/ que entrambos texados le dieren lugar y en los dichos ventanages pondra dicho official a su costa unas tablas de alabastro buenas y limpias con la seguridad conviniente.

4. Assi tambien si en los frentes de las paredes colaterales a el cimborio principal que hoy esta hecho le mandare el señor Camarero darle la luz desembarazada de los inconvenientes que los texados podrian causar a costa del dicho señor Camarero.

5. Todas las faxas que la traca muestra han de ser hechas con un filete y un bocel de cada parte dexando un frisito en medio como la traca que pareze los quales filetes ternan de salida dos dedos bien francos.

6. Assi tambien ha de hazer a su costa dicho official todas las rosas que en la traça se muestran sencillas de un cuerpo aunque con varias labores esculpiendo en ellas el escudo de armas que le fuere manadado que han de ser unas mismas armas en todas las Rosas sin que se pongan otras diferentes por quererlas assi los señores del Cabildo y de la Ciudad y dichas rosas han de ser hechas de madera de pino doradas, de oro fino bruñido y campidas de algunos colores.

7. Toda la boveda de un alquitrabe al otro con el cimborio viejo que hoy esta hecho y los dos arcos colaterales a el han de blanquearse con el algez que en la dicha ciudad se acostumbra a gastar en la (...) las paredes.

8. Ittem dicho official se obliga dar acabada la obra contenida en ambas capitulaciones dentro tiempo de tres años, no obstante que se havia tratado que fuessen dos años y medio se le da este tiempo por haver parecido poco lo tratado los quales tres años comien a correr desde el primero dia del mes de agosto deste presente año de mil quinientos nobenta y ocho.

9. Ittem es voluntad de ambas partes que acabada y asentada que este la decha obra nombren officiales de ambas partes como se tiene por costumbre para que dichos officiales conozcan si dicho official ha /folio 593/ cumplido con obligacion segun las tracas y capitulaciones donde no (superpuesto: dentro) tiempo precisso tassado por dechos officiales este obligado decho official da dar la obra acabada y cumplir con su obligacion haviendo de ser los officiales visitadores idones y sufficientes en el arte para lo qual tener y cumplir da dicho official sus fiancas como por otro texto constara.

10. Ittem assi mesmo en pago de dichas obras contenidas en dichas capitulaciones el decho don Francisco Herbas Camarero aariba nombrado se oblego a dar y pagar a dicho Joan de Bescos la suma y cantidad de seys mil y trezientas libras digo ciente y veynte y seis mil sueldos jaqueses en esta forma y manera los diez mil sueldos el dia de la testificada de esta Capitulacion y de hoy adelante desde el dia que estubiere en Jacca con su cassa y comencare a trabaxar en dicha obra se le daran cada tres meses ocho mil sueldos y acabada que este dicha obra y deffenecidas sus fiancas se le pagan a cumplimiento de cinco mil y trezientas libras a causa de que se reserben mil lebras pagaderas desde el dia del cumplimiento de dicha obra en un año y demas desto se le haze merced a decho official de parte de la ciudad de concederle licencia como de hecho se le han concedido los señores del govierno de la ciudad de poder cortar en los terminos della y sus pardinas la madera que conviniere para sus andamios y obras contenidas en estas capitulaciones.

Hase offrecido duda en que el official dize no estar obligado ni jamas (... roto...) el señor Camarero dexa la averiguacion desta duda para los señores del (...) de dicha yglesia y en casso de que se resolbieren que por este respecto se haya de hazer alguna refaction a dicho official podran balerse de las pensiones del censal de mil y quinientas libras de propiedad con mil y quinientos sueldos de Annua pension sobre la valle de Borau del qual cobrara vendicion el señor Camarero desde que se haya testificado la dicha Capitulacion.

A ssaber es que los dichos presidente, canonigos y Cabildo de dicha ciudad /folio 593 v^{o}/ de Jaca hayan de lohar y aprobar dichas capitulaciones y concordias.

OBRAS EN EL MONASTERIO ALTO DE SAN JUAN DE LA PEÑA (1815–1835)

POR Domingo J. BUESA CONDE
Instituto de Bachillerato "Pedro de Luna" de Zaragoza

En la noche del 25 de agosto de 1809, vencidas las líneas defensivas de los guerrilleros que mandaba el jacetano Miguel Sarasa, los ejércitos franceses ocupaban el Real Monasterio de San Juan de la Peña. Desde el siglo XVIII, el viejo monasterio era mantenido y conservado por los mon - jes benedictinos, que ya no lo habitaban, constituyendo el nuevo conjunto monástico –situado en la pradera de San Indalecio– el lugar de habitación de la comunidad.

Al llegar los franceses a estos parajes, los monjes los habían abando - nado buscando refugio en los alrededores, por lo cual se encontraron con los dos conjuntos vacíos y sin ninguna de las piezas que podían suponer constituían el tesoro pinatense. Estudiar el lugar y sus dependencias, por si había que convertirlas en base de operaciones, y planificar la búsqueda del oro y de la plata del monasterio fueron sus actuaciones primeras.

La plana de mando efectuó una detallada visita a los dos conjuntos, recreándose en el viejo recinto del bajo por la belleza y glorias que encerraba, motivo por el cual se dieron órdenes concretas de que fuera respetado y preservado de cualquier ataque. Años después, en 1815, el monje Mateo Iñiguez nos relata esta visita al escribir que

> el general Munnier, que mandaba las tropas francesas en aquel fatal día, admirado de hallar en aquel sitio obra tan elegante y hermosa, y respetando las gloriosas Reales Cenizas que allí se conservan, le preservó de todo insulto y con su informe movió al Mariscal Suchet a decretar se fundase una Misa diaria perpetua en dicho Real Panteón"[1].

[1] Archivo Diocesano de Zaragoza. Sala 1, estantería 1, "Diversos documentos de cuentas y obras. 1800–1901". En este legajo se conservan seis piezas documentales referentes a San Juan de la Peña. Citaremos este archivo como A. Dioc. Z., y al documento, como legajo San Juan de la Peña.

Iniciada la protección francesa al viejo monasterio, el 7 de setiembre de 1809 publicaba la Gaceta de Zaragoza la orden del Mariscal Suchet y se instituía una misa diaria que se encargará de oficiar el monje fray Salvador Aznar. En el nuevo edificio, o monasterio alto, el comportamiento era otro. Ya que no se iba a utilizar como aposento del ejército, se actuaba en él con un total desprecio hacia los valores arquitectónicos e históricos que pudiera poseer. Se convertiría en objetivo de guerra y, como tal, sufriría el despecho francés al abandonar esta posición. El párroco de Santa María de Yeste escribirá –en uno de sus Libros Sacramentales– que los ejércitos napoleónicos *dejaron abrasar el monasterio de San Juan de la Peña, obra mui singular y de muchos siglos*[2]. En esa línea se reafirma el memorial enviado al rey Fernando VII, en el mes de diciembre de 1815, cuando se denuncia cómo han *incendiado las tropas enemigas el Monasterio, Yglesia y Oficinas*[3]. Y más gráfica resulta la calificación efectuada en un expediente de 1820, en el que se recuerda que *es bien notorio el horroroso incendio que en 25 de agosto de 1809, executaron las tropas francesas en el nuevo monasterio*[4].

El caso es que, aunque incendiado el monasterio nuevo y convertido en una ruina total, el Real Sitio pinatense continuó interesando a los franceses, que persistieron en la tarea de descubrir su tesoro, auxiliados perfectamente por colaboradores hispanos, decididos en que aquéllos no abandonaran la empresa. Domingo Brun, un paisano al que los franceses nombraron Teniente Comandante de Rentas, fue el artífice del hallazgo. Conocedor de la zona y de sus gentes, conectó con algunos monjes –fray José Larraz, fray Salvador Aznar y fray Mariano Lagrava– y descubrió la plata *a una con los señores monges*[5]. Al parecer, la plata se guardaba oculta, en cajones y banastas, dentro de la Sacristía pinatense[6].

---

[2] Nota del párroco Antonio Samitier, que fue asaltado por los franceses en su iglesia, dejándolo "en carnes, creidos llevaba dinero en la ropa". OLIVAN BAILE, *Los monasterios de San Juan de la Peña y Santa Cruz de la Serós*, Zaragoza, 1969, p. 90.

[3] A. Dioc. Z. Memorial al Rey. Diciembre de 1815, en "Diversos...".

[4] A. Diocesano de Jaca, Caja 163, documento 156, "Expediente sobre conventos suprimidos, exclaustrados y religiosos", folios 123vº y 124. El informe se fechó en San Juan de la Peña el 26 de noviembre de 1820.

[5] Archivo del Barón de Valdeolivos. El Barón publicó este documento en su trabajo *La plata del monasterio de San Juan de la Peña*, "Aragón", n.º 85 (Zaragoza, 1932), p. 189.

[6] OLIVAN BAILE, *op. cit.* p. 91.

Encontrado el tesoro, objeto de gran interés para una sociedad bélica como aquélla, Domingo Brun –*auxiliado de tropa*– acometió su traslado a la ciudad de Jaca. El 11 de enero de 1810, al caer la tarde, llega la expedición y queda depositado el tesoro en la catedral de Jaca, según orden del Gobernador de la plaza, señor Lapayrone. El 12 de enero, en presencia –entre otros– del Comandante de la plaza, el Corregidor de la ciudad, el Administrador de Bienes Nacionales y el platero jacetano Eusebio Alamán, se lleva a cabo el inventario de la plata y se acuerda guardarla en *un archivo, o parage seguro dentro de dicha Iglesia Cathedral, y Capilla llamada e la Trinidad, y cerrada con dos llaves*[7].

De todo el tesoro hallado sólo se entregan al culto de la catedral jacetana *dos urnas que contienen los cuerpos de San Voto y Félix y San Indalecio, forradas en plata, de media vara de alto y lo mismo o poco mas de largo;* además de siete reliquias de plata *que pesan tres libras mas o menos.* En el Archivo de la catedral de Jaca[8] queda noticia de cómo los monjes indicados se habían dirigido al Cabildo Catedral pidiendo *se custodien en esta Iglesia las urnas*[9], a lo que, *trayendo por escrito la licencia del Gobierno,* accedió el Cabildo[10]. Para recibirlas, se convocó una Misa solemne con *Te Deum* a la que se invitó a todas las autoridades de la ciudad y plaza militar[11].

El resto del tesoro de plata, intervenido por el corregidor Juan Azcón de Jaca, se cuantifica en un peso de 1 arroba, 16 libras y 3 onzas. De éstas (alrededor de 100 kilos de plata), se llevan todas las piezas a Zaragoza para que las funda el platero Manuel Aladrén, el cual –el 9 de febrero de 1810– entrega al administrador de la plata del suprimido monasterio, Mariano Burillo, 29 barras *marcadas con las letras J.P.* Por último, el memorial[12] añade que la plata pinatense fue *subastada en tres de marzo a diez y nuebe reales y un octavo la onza a fabor de don Eloy Charvonel.* Todo el tesoro pasaba así a manos de un francés.

---

7 Inventario de 12 de enero de 1810. Notario, Joaquín Antonio de Ciria.

8 A. Catedral de Jaca. Fondo Libros de Gestis, n.º 14. "Libro de Acuerdos" (1801–1811). Caja 7.

9 Ibídem, Libro 14, Cabildo del 13 de enero de 1810, p. 711.

10 Ibídem, Libro 14, Cabildo 19 de enero de 1810, pp. 713–714.

11 Ibídem, Libro 14, Cabildo del 9 de febrero de 1810, pp. 716–717.

12 Ver nota 5. Diligencia de Comparecencia. Escribano, José de Altura.

El monasterio alto tras la Guerra de la Independencia

Nada más finalizar la guerra, en 1814, ya se documenta el interés de algunos monjes –*emigrados en la comarca*– de asegurar *la permanencia de aquel santuario y Panteón, cuya custodia celaron con mucho gusto, sabedores de que su posesión honra en gran manera a los yndividuos de esta Casa*. Los monjes trabajaron *sin cesar y con mucho riesgo*, logrando reunirse –en 1814– para tratar de *reedificar el desolado monasterio*. Como afirman en este memorial de 1820, a esta causa *han sacrificado gustosos su comodidad, sus intereses comunes*[13].

Para poder hacer frente a estos gastos, el Capítulo del monasterio se dirigió a la Corona solicitando se suspendiera la provisión de su abadía, para poder destinar esas rentas a la reedificación del monasterio. El 23 de agosto de 1815, Cristóbal Antonio de Ylarraza comunicaba al gobernador eclesiástico del Arzobispado de Zaragoza que una Real Orden de la Cámara proyectaba la realización de un Informe sobre San Juan de la Peña[14]. A partir de este momento, el gobernador eclesiástico de Zaragoza –Gerónimo González Secada– mantendrá una continuada correspondencia con su homónimo del Obispado de Jaca. El 9 de setiembre de 1815, Gerónimo González le envía su primera carta sobre el tema, solicitándole

> *"una razón del estado actual de el y su edificio, los estragos y deterioros que ha padecido durante la epoca de la dominacion enemiga, que necesidad hay de su reparacion, y si esta podra ser reducida a solo lo necesario y lo que las actuales circunstancias exigen"*[15].

Tomás Nolivos, gobernador eclesiástico de Jaca, le contestará el 8 de octubre y el 11 de noviembre, fecha ésta última en la que le remite el infor - me con todo lo que ha *reunido con la reserva possible*[16].

Además de estas gestiones con el Obispado jacetano, el vicario de Zaragoza manda un oficio a San Juan de la Peña ordenando que se calcule

13 A. Dioc. J. Caja 163, n.º 156. Folio 124. Informe del prior conventual Salvador Aznar.

14 A. Dioc. Z. Sala 1, estantería 1. Legajo de San Juan de la Peña, A.

15 A. Dioc. Z. Legajo de San Juan de la Peña, C. Borrador.

16 Ibídem, Carta original del 11 de noviembre de 1815.

el costo de la restauración necesaria. El Cabildo monástico, reunido en el cercano lugar de Santa Cilia el 16 de setiembre, acuerda solicitar a *uno de los maestros de esa capital* –se están refiriendo a Zaragoza– que vaya a ejecutar el reconocimiento necesario[17]. Los trámites se aligeran, pues el 24 de octubre ya está elaborado el informe del costo de las obras, el cual asciende a 1.064.135 reales de vellón[18].

El informe técnico es firmado por Mariano Laoliva, maestro mayor de Reales Obras; Miguel Fagalar, maestro de obras, y Xabier García de Navasqués, maestro carpintero. En el preámbulo indican que, a causa del incendio, *quedaron solo las paredes que forman su recinto* y que, además, éstas fueron notablemente quebrantadas por el desprendimiento *de los maderos de los pisos, armaduras de los tejados y bovedas.* Según los peritos, es preciso reparar incluso las paredes que se conservan, lo cual ya se ha hecho

> "en el apartamiento de habitaciones de los señores monges donde se han colocado los entramados de los pisos y gran parte de la armadura del tejado".

También se indica que se ha enmaderado la habitación del abad, a la que se ha provisto de tejado nuevo, y

> "se han construido diez y ocho votareles en toda la longitud de la pared exterior a fin de reforzarla y evitar su separacion".

Se refiere a los contrafuertes que aún perduran (se pueden apreciar perfectamente en las fotografías que realizó Compairé del monasterio alto). En este mes de octubre de 1815, también se ha construido *de nuevo el tejado de la iglesia y capillas,* a la vez que se ha efectuado *un considerable acopio de toda especie de materiales.*

Al día siguiente de firmado el informe técnico, el 25 de octubre, los monjes se reúnen en Santa Cilia –lugar en el que se encuentran provisio -

[17] A. Dioc. Z. Legajo San Juan de la Peña, F. Original. La carta es firmada por el prior Miguel Otín y el secretario capitular Ramón Ubieto.

[18] A. Dioc. Z. Legajo San Juan de la Peña, E. Original y fechado en el mismo monasterio.

nalmente– para enviárselo al vicario general de Zaragoza[19]. En este escrito se indica que *en el dia existen diez y seis monges, pero el Monasterio debe constar de veinte plazas ocupadas*. Esta cifra de veinte monjes comprende once beneficiados *llamados Priores de sus respectivos títulos* y nueve claustrales[20]. Tras reseñar este dato, pasan al análisis de sus rentas. Opiniones muy similares proporcionará el Informe que el vicario de Jaca, Tomás Nolivos, dirige a su colega de Zaragoza después de haber enviado a un maestro de obras a visitar el monasterio. El jacetano considera muy *necesaria su reparacion* y opina que no puede hacerse de menor tamaño, ya que

> "aun en caso de limitarse su fabrica havia de ser mas costosa por que siguiendo el plan anterior hay mucho que aprovechara y que seria inutil y aun gravoso en su demolicion para su reduccion".

Igualmente valora en alrededor de 50.000 duros su costo y aprueba el que se destinen las rentas abaciales a su edificación[21].

Tras esta recogida de informes, el 12 de diciembre de 1815, el gobernador eclesiástico y vicario de Zaragoza contesta al oficio de Madrid –de fecha 23 de agosto– que le fue enviado por orden de la Real Cámara. En su Informe se inclina, como vía de solución, por aplicar las rentas de las vacantes del Capítulo monástico, ya que señala que –con las rentas destinadas a fábrica desde antiguo– se precisarían más de 22 años para poder acumular el millón largo de reales necesario[22]. Lo que sí queda claro es que los monjes,

> "a pesar de las diligencias aplicadas al intento, han visto que son insuficientes para poder reparar las ruinas de aquel edificio".

---

19 A. Dioc. Z. Legajo San Juan de la Peña, B. Informe, original. 25 de octubre de 1815; secretario, fray Ramón Ubieto.

20 OLIVAN BAILE, *op. cit.*, p. 94, señala que en 1835 fueron 17 los monjes que asistieron al último Capítulo monástico bajo la presidencia del abad don Pascual Ara.

21 A. Dioc. Z. Legajo San Juan de la Peña, C. Original. Ver nota 4. 11 de noviembre de 1815.

22 A. Dioc. Z. Legajo citado, B. Borrador.

Tras esta actividad pericial, previa a la cual los monjes ya se habían entregado a la tarea de reconstruir las estancias de su uso directo, sabemos que,

> "en julio de 1818, se vieron ya reunidos en su antiguo claustro y habitacio - nes renovadas con Yglesia decente y provisional; cubierta de la intemperie la magnifica y antigua; sustituida esta y otros depositos de materiales para continuar la obra".

Los monjes señalan que se encuentran *animosos* para continuar la reedificación *para no desmentir el caracter que heredaron de sus dignos predecesores,* a la vez que solicitan al rey Fernando VII que *se digne señalar esta Casa como una de las ocho que deberan subsistir,* según el artículo 2.º del Decreto de las Cortes relativo a esta materia[23]. Dicha petición parece referirse a los beneficios de que disfrutarían según la Ley de 25 de octubre de 1820, *Ley incorporando al Estado los bienes de los monasterios y conventos disueltos por las Cortes.* Inmediatamente después de su promulgación, los monjes piden acogerse a ella.

Habilitado un nuevo espacio para iglesia, aunque protegida la barro - ca, rehecha el ala de dormitorios y otras dependencias, el monasterio va a iniciar su declive final. A duras penas se continúa con el arreglo de sus estancias, otras se dejan definitivamente en la ruina, y en 1828 se comienza a trabajar ya en el ornato de la iglesia principal. En 1828, se hace la sillería nueva, *con el primor posible* y escasos recursos[24]. En torno a 1832–1833 trabaja aquí el escultor Pedro Echevarría, natural de Biel, en los retablos que se están elaborando para las capillas de la Virgen y de San Benito, según unos diseños del académico Narciso Lalana[25].

Pero todos los intentos iban a resultar vanos; el monasterio de San Juan de la Peña tenía sus días contados. El detonante final estallaría en

---

[23] A. Dioc. Jaca. Caja 163, n.º 156. Folio 124. Copia del informe que el prior conventual –Salvador Aznar– envía al jefe político de Aragón –Luis Veyan– para que les apoye ante Fernando VII (25 de noviembre de 1820).

[24] MADOZ, Pascual, *Huesca* (reedición D.G.A., Zaragoza, 1985). La antigua sillería ardió en 1809. Ver también BUESA CONDE, D., *El monasterio de San Juan de la Peña,* León, 1975, p. 58.

[25] MADOZ, *op. cit.,* p. 284. Ver también el tomo IV de la *Gran Enciclopedia Aragonesa,* p. 1135.

agosto de 1835, fecha en la que el gobernador militar y político de Jaca ordenó el desalojo del Real Sitio, de sus monjes y de sus bienes y jocalías. La causa: el apoyo que los monjes habían prestado a los ejércitos carlistas y rebeldes a Isabel II, suministrándoles *fusibles y miniciones a las tropas rebeldes que el dia 14 pasaron por aquel monasterio*[26]. Pero de esta importante noticia y sus consecuencias, respecto a la cual existe documentación interesante, nos ocuparemos en otra ocasión.

El conjunto arquitectónico del monasterio alto y su reedificación

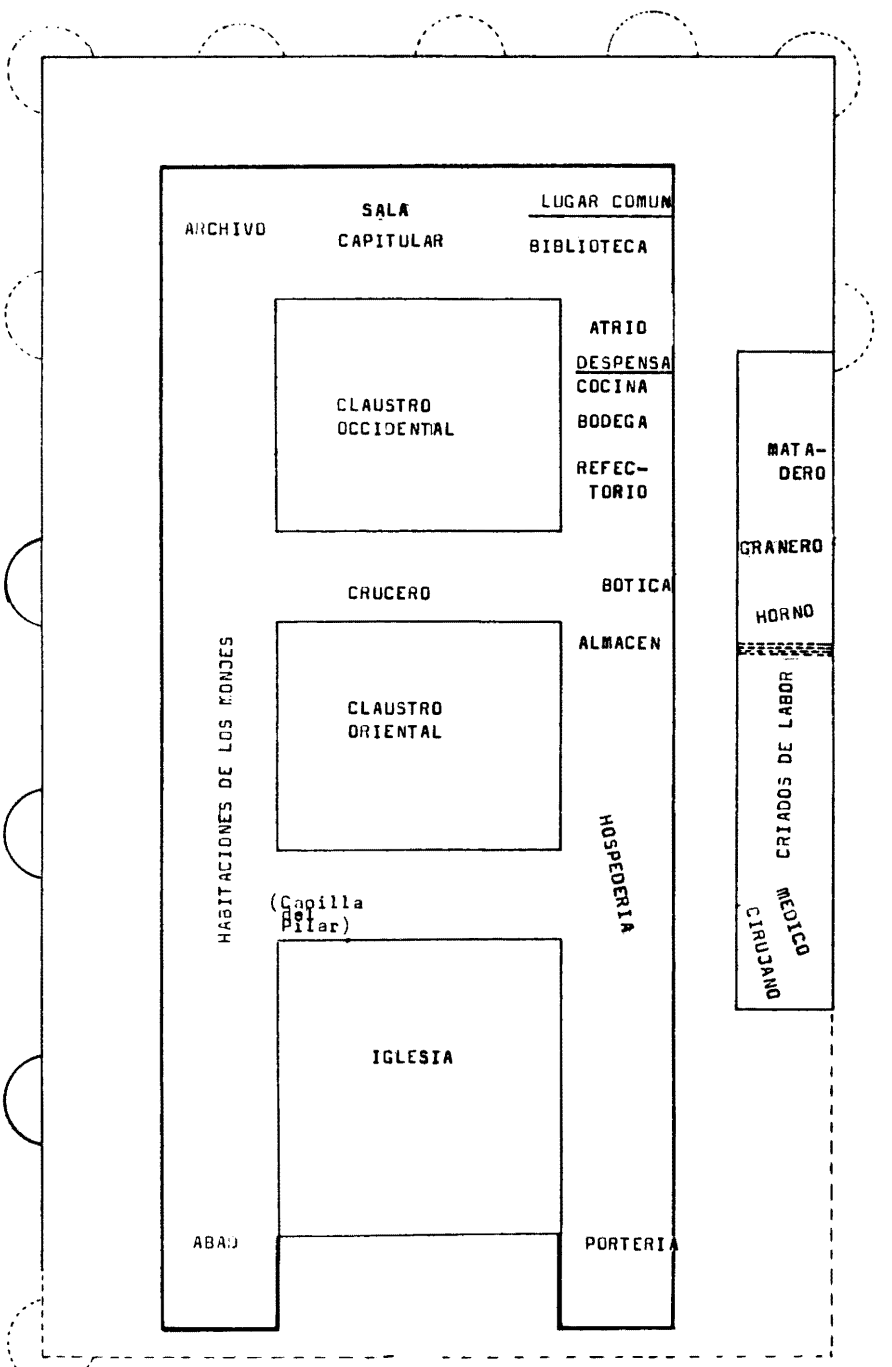
El 24 de octubre de 1815, como ya se señaló arriba, un equipo formado por tres peritos en arquitectura y carpintería –Mariano Laoliva, Miguel Fagalar y el carpintero Javier García de Navascués– inspeccionan con todo detalle el conjunto de edificios que compone el monasterio nuevo. El informe que realizan –informe que junto a otros documentos inéditos hemos localizado en los archivos diocesanos de Zaragoza y Jaca, a cuyos encargados agradecemos sus facilidades– es un documento de enorme importancia, ya que nos permite descubrir cómo era y qué es lo que se necesita reparar. Partiendo de él, se puede ofrecer una reconstrucción bastante fidedigna del monasterio alto.

Como se desprende de toda esta información documental, el monasterio tenía planta rectangular y sus dimensiones serían algo más de 124 metros de longitud por unos 61 metros de anchura, lo cual nos habla de una superficie ocupada de algo más de 7.600 metros cuadrados. En el año 1815 se describe así:

> 'a figura de este edificio viene a formar un quadrilongo de ciento trenta y ocho varas de longitud por sesenta y ocho de latitud, uno de los dos lados opuestos se forma la fachada principal de la Yglesia. En direccion de las dos paredes laterales siguen dos claustros asta el otro lado opuesto interceptadas por dos cruceros que facilitan la comunicación de un lado a otro. Al lado del medio dia y a lo largo del edificio estan las habitaciones de los señores monges..."[27].

[26] A. Dioc. J. Caja 7, n.º 9. "Sobre ocupación y depósito de lo de San Juan de la Peña", 5 folios, sin fecha.

[27] A. Dioc. Z. Legajo San Juan de la Peña, E. informe original fechado en San Juan de la Peña el 24 de octubre de 1815.



Esquema de distribución de las estancias monásticas en 1815.

Años después, en 1820, el prior Salvador Aznar nos señala cómo está situado junto a *la carretera que desde tierra llana sube a varios valles y pueblos del Pirineo,* camino del que indica que *por su muro tira o corre.* Luego, nos lo describe:

> *"su configuración es un cuadrilongo elegante y hermoso de Oriente a Poniente, de unos 150 pasos de longitud. Su edificio casi todo es de ladrillo a excepcion del famoso frontispicio del templo; tras el muro del medio dia, e interpuesto un gran vacio, se elevan las habitaciones para los monges y sirvientes, enlazadas con la Yglesia Mayor, y luna ó patio que ocupan el centro, divididas con dos claustros de la expresada dimension, y a su norte otro gran vacio y huertos cerrados de tapia"*[28].

Queda claro que la planta monástica es rectangular, un cuadrilongo delimitado por huertos y protegido todo ello por una muralla. Lo más curioso es su orientación y la posición en que se ubican sus dependencias: la iglesia tiene su eje direccional de Este a Oeste, las habitaciones de los monjes dan al Sur, y al Norte se situaban, entre otras, las dependencias propiamente relacionadas con la alimentación. Como vemos, no se guardan las disposiciones tradicionales de las plantas monásticas, aproximándose esta orientación pinatense al ideal de San Filiberto –la iglesia al Este del rectángulo, las habitaciones al Sur, etc.–, abad del cenobio francés de Jumieges en el siglo VII[29].

Estamos ante un centro monástico perfectamente ordenado, estructu - rado y acorde con la regla de San Benito (66,6) cuando ordena que tenga "dentro de sus muros todo lo necesario". Esa muralla con sus cubos semi - cilíndricos "encerrando el organismo total", esos muros que "tienen validez simbólica y espiritual como límite claro y preciso –lógico– de la ciudad que encierran"[30]. Unos muros de ladrillo (algunos tramos con sus cubos per - sisten en la actualidad) que ordenan un conjunto volumétrico dispuesto en tres niveles: línea de murallas, masa del convento, coronación de la iglesia

---

28 A Dioc. J. Caja 163, n.º 156. Folio 123vº. Copia del informe de 26 de noviembre de 1820.

29 VV.AA., *La comunicación en los monasterios medievales,* Madrid, 1980, p. 23.

30 CHUECA GOITIA, conferencia pronunciada en San Juan de la Peña el 30 de agosto de 1953. Ver página 10 de su publicación por la Hermandad de Caballeros de San Juan de la Peña (Zaragoza, 1954).

en su nave central; en 1815, ni se plantea su arreglo, quizás porque –dado su carácter simbólico y poca altura– no habían resultado dañados.

Para estudiar las diferentes estancias que componen el centro monás - tico, vamos a ir planteando un recorrido por bloques y detallando sus habitaciones. Entre paréntesis y a continuación de la titulación señalamos el folio en el que aparecen estas noticias, puesto que el material utilizado para ello es el citado informe del 24 de octubre de 1815[31].

1. *La iglesia del monasterio* (folio 2), la pieza que se ha conservado y res - taurado hace pocos años. Fue la parte que más se dañó, pues ardieron los retablos y sillería. Para restaurarla, se necesitaba reconstruir la media naranja, la bóveda de la capilla mayor y cabecero, todo ello de rosca de ladrillo para mantener el material dominante en el conjunto. También hay que reparar algunas pechinas de la nave principal y de las laterales, *correr de nuebo* la cornisa principal, hacer de sillería la grada de las capillas, enlucir el interior y enladrillar el pavimento. El costo de todo, exceptuando muchos materiales que ya se encuentran al pie de obra, ascendería a 304.800 reales de vellón. La dimensión de los elementos abovedados será de 14 varas y media de diámetro, es decir, de unos 13 metros.

   a) *La fachada de la iglesia,* frontispicio en piedra, no necesitaba reparación. Tampoco el Patio de Honor exterior –cuyo punto focal es la fachada– necesitó de reformas importantes. Solamente las torres precisan chapiteles nuevos, *cubrirlos de plomo y reparar los últimos cuerpos; haciendo nueva la escalera de una de ellas;* todo ello por un valor de 40.000 reales (Folio 6 del informe).

2. *Los claustros* (folio 2) son dos y están situados –en el eje este–oeste– detrás de la cabecera de la iglesia. En ellos, es preciso hacer 73 bóvedas de ladrillo, con sus arcos (de 24 palmos de diámetro), correr la imposta, cubrir los tejados y enladrillar los pavimentos. El coste ascendía a 264.500 reales. Para comunicar las alas norte y sur, a la vez que delimi - tar los dos cuadrados claustrales, hay dos *Cruceros* en los que se han de

[31] Ver nota 27.

realizar nuevas las dos pilastras *de las que apean los arcos y bovedas* (folio 6). Para ello se presupuestan 18.000 reales, que cubrirán también el *repasar los pinos*. En el claustro oriental, el inmediato a la cabecera del templo, se localizaba un gran aljibe pluvial cuyos restos aún resultan visibles.

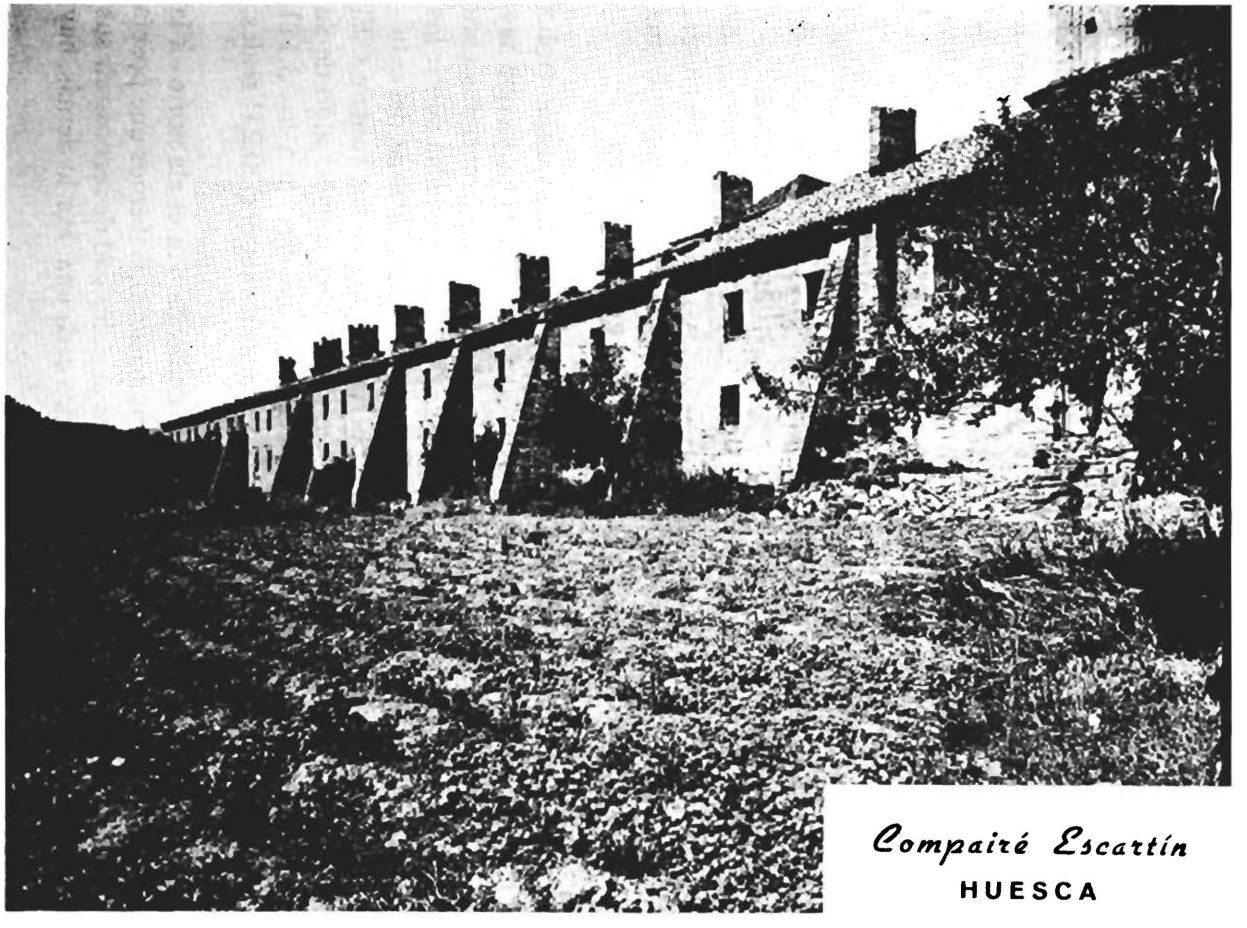
a) *La capilla del Pilar*. El monje fray Joaquín Aldea, en su curiosa *Descripción métrica de su antigua y nueva casa*, editada en Zaragoza en el año 1747, al hablar del claustro, *Los Claustros, pues: mas si al passar repara / el amor a la Virgen (39) que nos sigue...;* señalando luego –en esa nota 39– que la imagen de Nuestra Señora de San Juan de la Peña era muy parecida a María Santísima del Pilar[32]. De esta nota y otras podemos deducir que la capilla del Pilar se encontraba en el claustro oriental, cercana a las estancias abaciales, por lo que también resultó muy dañada. 32.214 reales serían precisos para hacerle dos bóvedas de rosca de ladrillo, de unos 6 metros de diámetro cada una. También había que cubrir el tejado, enlucirla y enladrillar el pavimento (folio 3).

3. *Habitaciones de los monjes* (folio 3). Se encuentran en el ala sur del conjunto y creemos ocuparían –desarrolladas en altura– los dos pisos de ese cuerpo del edificio. A pesar de lo que ya se ha realizado antes de 1815, había que concluir las obras y armar el tejado, poner las bovedillas de los pisos, enladrillar sus pavimentos, hacer las escaleras, enlucirlas y colocar puertas y ventanas nuevas. Se necesitan 143.122 reales. Estas habitaciones tenían sus ventanas al Mediodía, acceso al claustro y a un espacio para jardín, ya que fray Joaquín Aldea –al hablar de las flores del entorno– apunta que *tiene cada habitación su jardín*[33].

4. *Estancias del abad*. La habitación del abad pinatense, al parecer situada en el ángulo sureste, precisaba 11.600 reales para su recomposición (folio 3). Faltaba en 1815 por construir parte del tejado, las bovedillas de los pisos, enlucir las paredes, enladrillar los pavimentos y toda la labor de carpintería.

32 Vuelo III, LV, p. 166. Existe una edición facsímil (Zaragoza, 1985).

33 Vuelo III, IX, nota 6.



Vista del ala sur, con las celdas monacales del monasterio alto (Foto Compairé).

5. *La portería* (folio 3). Esta entrada al monasterio, situada en la zona norte de la Plaza de Honor –a nuestro parecer–, necesitaba los lógicos arreglos de carpintería –en sus dos puertas–, de cubrimiento de tejado, de empedrado del piso, y además, rehacer su bóveda de rosca de ladrillo de 7 varas, es decir, de casi seis metros de diámetro. Por ella se accede directamente al ala norte del conjunto.

6. *Ala norte del monasterio*. El informe técnico señala que en el edificio sito al Norte de los claustros se hallaban ubicadas *la Hospedería, la botica, el refectorio, la cozina, la despensa, un grande Atrio, la biblio - teca y en uno de sus extremos el Lugar común*[34].

   a) *La hospedería*. Ocupa parte de esta ala y en sus dos alturas, inme - diata a la portería; se evalúan sus reparaciones en 32.418 reales de vellón (folio 4). Hay que cubrir el tejado, hacer las bovedillas y enladrillar los pavimentos, tras enmaderar los pisos, levantar los tabiques de división de sus apartamentos, enlucir los interiores, rehacer la puerta de entrada, reponer la carpintería y construir una escalera en el lugar en que estaba situada hasta el incendio.

   b) Por esta zona se encuentran *la botica* y un *almacén de material* (folio 4). La habitación del boticario monástico está deshecha, ya que hay que comenzar por el coronamiento de las paredes interiores para colocar los entramados de los pisos. También se precisa cubrir los tejados, hacer bovedillas y enladrillar pavimentos, además del enlu - cido y de la colocación de una puerta nueva y varias ventanas. El almacén de material necesita el tejado nuevo, repasar algo de su interior y colocar ventanas y puerta nuevas. Frente a los 3.111 reales que cuesta rehacer el almacén, la botica supone 20.231 reales.

   c) *El refectorio* (folio 4) abre la zona dedicada –en el ala norte– a la alimentación de los habitantes del monasterio. Sabemos que poseía unos 27 metros, ya que se especifica la necesidad de reconstruir sus tres bóvedas, de 10 varas de diámetro cada una. Por lo demás, hay

[34] A. Dioc. Z. Legajo de San Juan de la Peña, informe del 24 de octubre de 1815, folio 2.

que cubrir el tejado, enlucir el interior y reponer puertas y ventanas, por un costo de 30.040 reales. El problema a dilucidar es la orienta - ción de las tres bóvedas de 27 metros de longitud.

d) *La cocina* se hallaba muy maltrecha, ya que era necesario levantar las paredes de su recinto, enmaderar los pisos, hacer bovedillas para el techo, cubrir el tejado, enlosar el pavimento, construir la puerta de entrada nueva, colocar las ventanas e incluso construir la chimenea. Para todo ello y para repasar su interior se presupuestan 9.344 reales (folio 4).

e) Inmediatas a la cocina, se situaban *la bodega* y *la despensa* (folios 4 y 5 respectivamente). En la bodega se necesitaba construir la bóveda de sillarejo, de 26 varas de longitud y 9 de ancho, enlosar el piso, una nueva puerta y ventanas. Presupuestadas en 36.217 reales, estas obras nos indican la peculiaridad de la bodega, que, al igual que la cocina, se halla enlosada. La despensa, por el contrario, posee suelo enladrillado. En ella se necesita levantar parte de las paredes, enmaderar los pisos, hacer bovedillas, cubrir el tejado, enlucir y hacer nuevas la puerta y las ventanas. Señalados para este arreglo 12.060 reales, su reedificación manifiesta que se encontraba ubicada en el segundo piso, sobre las dependencias dedicadas a la alimentación de los monjes.

f) *Atrio* (folio 5). Al hablar de un gran atrio en esta zona noroccidental, se nos plantea una incógnita más. Se señalan como necesarios 20.400 reales de inversión para construir la bóveda de rosca de ladrillo, de 9 varas de diámetro, cubrir el tejado, enlucir paredes y hacer nueva la puerta. La función de este atrio, con una bóveda de 9 metros de diámetro, la ignoramos, aunque bien podría consistir en la salida hacia la zona norte y las dependencias anexas que más adelante citaré.

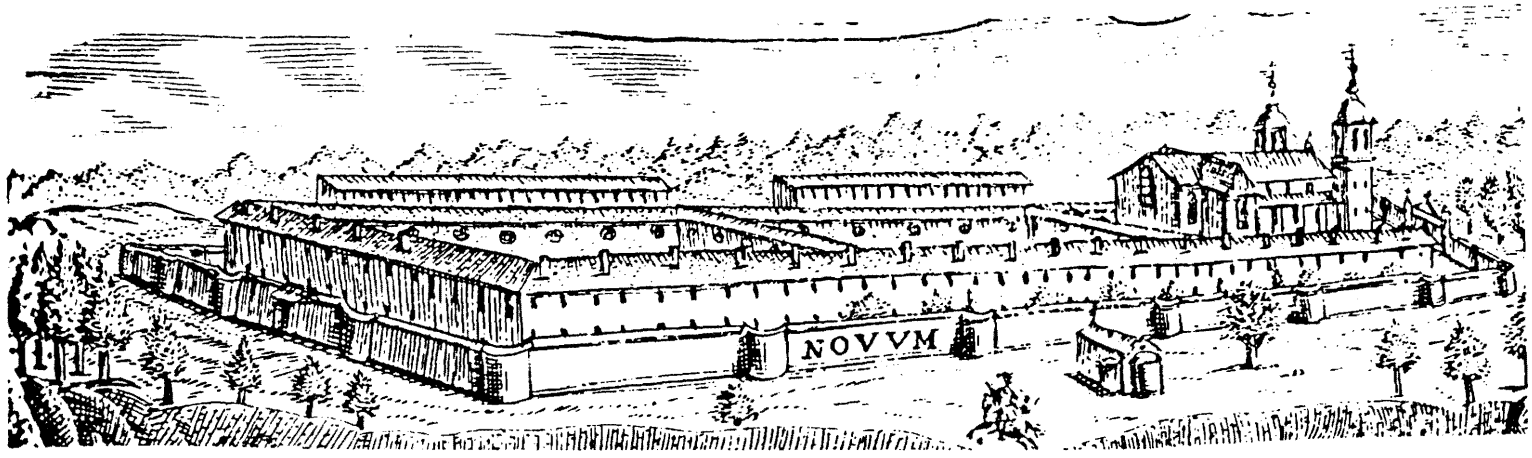
g) *Biblioteca* (folio 5). 11.500 reales de vellón se precisarán para cons - truir su bóveda de rosca de ladrillo, habitual en la casa, para cubrir el tejado, enlucir y poner la carpintería de la puerta y las ventanas. Nos da la impresión de que esta estancia se encontraba en la planta baja.

h) *El lugar común* (folio 5). Se sitúa ya en el Noroeste, en el ángulo edificado, y es espacio para uso múltiple y común de los monjes. Necesita tejado, puerta, ventanas, enmaderar los pisos, repasar el interior y coronar sus paredes, todo por valor de 1.580 reales. Es viable pensar que se situara en la segunda planta y con acceso a la galería superior del claustro occidental.

7. *Ala oeste del monasterio.* Tras el estudio detenido de las fuentes utilizadas, nos parece certero plantear que en la zona oeste se ubicó una serie de dependencias, que seguiría de Norte a Sur este orden: el citado lugar común, de uso monacal; quizás debajo suyo la biblioteca; luego, la Sala Capitular, con dos pisos, y al Suroeste, el archivo.

   a) *Sala Capitular* (folio 3). Necesita que sus dos pisos sean enmadera - dos, además de hacer sus bovedillas, enladrillar pavimentos, cubrir el tejado y colocar ventanas nuevas. La puerta de madera también se deberá restablecer, después de que se elabore de sillería la portada de la Sala. Todo ello, junto con el cubrimiento del tejado, supone 8.988 reales. La Sala Capitular está ocupando el lado oeste del claustro occidental, al cual posee salida en la galería baja y en el corredor alto, cerrado y con óculos de iluminación, según el graba - do –aunque fantasioso, muy interesante– de 1724 que reproduci - mos. Al tratar de este aspecto, se puede anotar que por algunas fotografías muy antiguas parece ser que las galerías del piso bajo del claustro también se hallaban tabicadas.

   b) *El archivo* también necesitaba de reformas: restaurar el tejado, enladrillar el pavimento, restablecer la puerta de entrada y las venta - nas, además de enlucir sus paredes y la bóveda que lo cubría en 1815. El archivo pinatense es pieza clave en la vida de este monas - terio, aunque parece que la documentación se seguía conservando en el viejo cenobio, ya que no se detectan referencias a que se quemara o sufriera en parte algún daño. Es probable que sólo se guardara en este archivo la documentación más reciente, es decir, desde el siglo XVIII. Su arreglo se valora en 3.194 reales (folio 3).



Vista de San Juan de la Peña en 1724, según uno de sus monjes. Monasterio nuevo.

8. *Edificios anexos en la zona norte.* Aproximadamente a quince varas de distancia, según el informe de 1815, se halla *otro trozo de fabrica donde estan las habitaciones de medico, cirujano, la de los criados de labor, el Horno, el granero y el matadero*[35]. En el grabado de 1724, el monje ha levantado dos edificios –en un claro alarde de perspectiva– para darnos constancia de su existencia y de sus dos alturas. En el edificio más cercano al Este, paralelo al tramo de la hospedería y botica, se ordenarían posiblemente las estancias dedicadas a los enfermos. Sabemos por un memorial que en 1815 ya no hay enfermero[36], aunque, hasta poco antes, hubo oficio de *enfermería y Caritoria mayor*[37]. Además, tuvo el monasterio oficio de limosnero mayor con cargo de mantener, con la debida licencia, el Hospital de Peregrinos y de suministrarles el alimento y servicio competente por espacio de tres días[38]. Veamos pues estos anexos, situados –al parecer– en dos bloques longitudinales, a unos 13 metros al Norte y separados por zona de huerto del cenobio propiamente dicho.

   a) *Habitación del médico y cirujano* (folio 6). Precisa que se le haga nueva la cubierta del tejado y enlucir su interior, con un costo de unos 3.000 reales. Parece ser que nos encontramos en la zona menos perjudicada por el incendio francés, seguramente por constituir éstos edificios exentos.

   b) *Habitación de los criados de labor* (folio 5). Necesitaba una inversión de 12.120 reales para enmaderar los pisos, reponer las bovedillas, enladrillar los pavimentos, cubrir los tejados, restablecer puertas y ventanas, además de repasar sus interiores. Da la impresión de que, al iniciar los monjes la restauración por su cuenta después de 1814, a los criados de labor se les adjudicaron habitaciones en el ala sur.

   c) *Horno y granero* (folio 5), estancias que completan los espacios de estos dos edificios exentos. En el horno, hay que rehacer las pare-

35 A. Dioc. Z. Ibídem, folio 2.

36 A. Dioc. Z. Legajo de San Juan de la Peña. La noticia se fecha en Jaca el 11 de noviembre de 1815, folio 2.

37 A. Dioc. Z. Fondo de San Juan de la Peña. Informe fechado en Santa Cilia, el 25 de octubre de 1815, folio 2.

38 Ibídem, folio 3.

des, en su coronamiento, y, por lo tanto, cubrirlo con tejado nuevo. Igualmente se deben colocar bovedillas tras enmaderarlo, y restaurar la carpintería, por un costo global de 7.040 reales de vellón.

El granero ocupa una parte de los dos pisos del edificio, comunicados por una escalera que es preciso volver a levantar. Puertas, ventanas, repaso del interior, enmaderar los pisos y hacer las bovedillas previamente completan la tarea, con un presupuesto de 10.224 reales. No hay que olvidar que el granero era pieza clave en un monasterio que gozaba de amplias rentas en especie.

d) Sobre el *matadero* nada se especifica; cabe pensar, pues, que ya ni se tiene en cuenta su arreglo y reforma.

A TORRE DE O RELOCH D'AYERBE. CONTRATO TA RA SUYA EDIFICAZION

POR Chesús A. GIMENEZ ARBUES
Consello d'a Fabla Aragonesa

Dende finals de o sieglo XVIII, en a "Plaza B-axa" de a billa d'Ayerbe, se debanta, machestuosa y desprobista de cualisquier edificazión anexa, una torre d'estilo barroco, toda ella de piedra sillar bien tallata, cuala funzión no ye atra más que serbir d'albergue y d'esplendito marco à o reloch ofizial que regla ra bida d'ista billa. Y anque a calendata de a suya edificazión ye trayita por cuasi toz os que s'han ocupato d'ella[1], cuando fablan de os molimentos ayerbenses, atras informazions d'interés sobre a mesma s'esconoxeban de raso, como, por exemplo, l'arquiteuto que la ideyó y as condizions mesas, y azeutatas por as partis, ta erixí-la. Datos que traigo ent'aquí por ser estatos trobatos en o protocolo notarial ayerbense que uei en día s'alza y conserba en l'Archibo Istorico Probinzial de Uesca.

Con anterioridá à debantá–se ista torre, o reloch ofizial d'Ayerbe s'alcontraba en a torre, ya cuasi meyo arruinata, de a biella ilesia (por allora ya yera sólo que armita) de Sta. María de Soterrano u de a Cuesta, ubicata en una era de a falda de o mon de San Miguel. Debito à o suyo estato, s'espaldó, esboldregando–se tamién o reloch, à eszeuzión de o mazo y de o zimbal, por o que a billa se quedó temporalmén sin de reloch ofizial[2].

A nueva torre. Contrata ta construyí–la

Beyendo ro Conzello ayerbense caleba contar con un reloch ofizial ta rexir a bida comunitaria y dar un buen uso à ra piedra de a torre espaldata,

[1] Cfr. entre atros autors: NAVAL MAS, Hermanos, *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, Madrid, 1980, p. 394; NAVAL MAS, Antonio, *Arquitectura religiosa del siglo XVIII en el Somontano de Huesca*, en *El Arte Barroco en Aragón* (Actas del III Coloquio de Arte aragonés, Huesca, del 19 al 21 de diciembre de 1983, sección I), Huesca, 1985, p. 112, y UBIETO ARTETA, Antonio, *Ayerbe. Páginas sobre su historia*, Valencia, 1969, p. 7. Ricardo DEL ARCO, en o suyo *Catálogo Monumental de España. Huesca*, Madrid, 1942, cataloga à ista torre como de o "sieglo XVII" (p. 144).

[2] Ista notizia ye trayita tanto por UBIETO, *op. cit.*, como por o correspondién decumento de capetulazión y contrata que se fazié ta debantar a nueba torre.

pus correba periglo d'emplegá–se en construzions particulars; dimpués d'ubrí–se un espedién y de o suyo alcuerdo afirmatibo sobre a combenienzia de dotar à ra billa d'una nueba torre y d'un nuebo reloch, y desestimando–se talmén a ubicazión d'iste zaguero en a romanica torre de a Colexiata de San Pietro, posiblemén por denegar o premiso ro capetulo de razioners de a mesma, o día 23 d'abiento de 1797, y debán de o notario publico d'Ayerbe, José Rocha, os Alcalde, Rexidors, Deputatos, Sindico Precurador, Conzello y Chunta de Propios d'Ayerbe, por una parti, y Tomás de Gallego, mayestro d'obras de a billa, por l'atra, fazieron a capetulazión y contrata ta fer una torre nueba y colocar en ella un reloch nuebo, tot por un importe total de 30.588 reyals, moneda de bellón. Ista cantidá, en atenzión à ra mala situgazión economica de o Conzello, y prebio premiso obligatorio de o Reyal y Supremo Consello, salié de o caudal de Propios[3].

Tomás de Gallego, por ista capetulazión, s'obligaba à:

- Fer à o suyo coste y espensas a torre ta i meter o reloch. Os anglos de a mesma deberban estar de piedra nueba y ta o repuis debeba aprobeitar a piedra de a torre esclachata.

- Apañar, componer y colocar, asinasmesmo por a suya cuenta, o reloch en a torre, d'alcuerdo à o espezificato en l'oportuno espedién.

- Reyalizar as obras en un plazo de 18 meses, plazo que rematarba o día de San Chuan de chunio de 1799.

Por su parti, o Conzello y Chunta de Propios, ta bosar toda ra obra de construzión y d'instalazión de o reloch, zeden à Tomás de Gallego ros 30.588 reyals, monedas de bellón, conzeditos por o Reyal y Supremo Consello de o caudal de Propios, fendo–li–ne efeutibos por meyo d'uno de os zinco Obrers trigatos ta entrebenir en a fabrica con o Conzello u bien por o depositaire de o caudal que surtise eslexito. Ista cantidá l'en estarba bosata en zinco terzios partis iguals, dando–li–ne a primera tongada cuando comenzipiasen as obras, y as atras conforme isen as obras y proporzionasen os Obrers.

[3] Beyer o decumento notarial aportato à ra fin d'iste triballo.

Reforma de o proyeuto orixinal

En ista capetulazión bi ha una clausula muito senificatiba e interesán. En a mesma s'esprisa bi eba en proyeuto que a nueba torre estase melguiza de a que s'esclachó, mas como se comprebó que no aberba ra proporzión que s'aprezisaba y considerando que debán de o nuebo proyeuto de torre, que presientaba Tomás de Gallego, dimpués de a inspeuzión de o suyo diseño, ísta surtiba con un amilloramiento más útil, as partis –Conzello y mayestro d'obras– indican muito plateramén que, ta poder lebar enta debán o nuebo proyeuto de torre, bista ra obligazión de fer a obra por parti de Tomás de Gallego, y ta recompensá–li de a mayor faina que con ista enchaquia abrá, o pueblo eba à contribuyir con triballos tals como: dixar os materials nesezarios à o pie de a obra; aportar l'aduya umana menestable ta ra enruena y descubrimiento de "pedreras" y bi meter os peons nesezarios ta fer a leña ta cozer a cal à imbertir, chunto con l'arena, en a construzión de a torre, quedando con tot isto recompensato de o triballo que suposarba o nuebo proyeuto de torre. Agora bien, si o pueblo no contribuyiba en cosa y con cosa de o espezificato, se dixarba de fer o nuebo proyeuto de torre y s'en continarba con o modelo orixinal, quedando obligatos o Conzello y Chunta de Propios, en iste caso, à aboná–li o importe total aprebato por o Reyal y Supremo Conzello.

A inesistenzia d'archibo monezipal istorico en a Casa la Billa d'Ayerbe y de notizias à o respeutibe en o protocolo notarial ayerbense, m'han dixato sin de saber qué proyeuto de torre salié enta debán en zaguera instanzia. Anque suposo que a torre que uei beyemos chunto à o palazio marquesal de os Urriés ye a que de nueba planta diseñó y proyeutó Tomás de Gallego. Abala ista suposizión a gran semellanza esistén entre ista torre y a de a ilesia parroquial de o bezino lugar de Sarsamarcuello, ilesia que, en 1792, se yera construyindo seguntes os gustos arquiteutonicos y artisticos que allora imperaban[4] y que fan pensar que as dos torres son obra de o mesmo autor, anque dotando à cadaguna d'ellas de a correspondién presonalidá propia.

[4] NAVAL MAS, Antonio, *op. cit.*, p. 102, nota nº. 4.

Ubicazión urbana y funzions autuals de a torre

Como en o *Inventario Artístico de Huesca y su provincia* se fa una descrizión detallata d'ista torre, con debuxo de os suyos diferens pisos[5], creigo oportuno no i fer de nuebo dengún comentario à o respeutibe, remitindo à o letor interesato à dita obra en o relatibo à ista custión.

O que sí cal aclarar ta cutio ye o porqué de a ubicazión d'ista torre en o suyo autual emplazamiento, que ye do la i debantoron os nuestros debán–pasatos. A ubicazión de a torre en iste puesto obedexe unicamén à o simple y mero feito de que en l'autual "Casa Juanico", dende 1616, en que se decumentan por primera begata[6], se trobaban as *Cassas del... Conçejo* u *de la Villa* d'Ayerbe, en do, por pura loxica, debeba estar o reloch ofizial de a billa, pero como en os costatos laterals de a sede de o Conzello con anterioridá ya bi n'eba d'edificazions particulars y ístas no se podeban espaldar ta, en o suyo puesto, fer a torre, se dezidié que a mesma s'erixise fren à ras Casas de a Billa, dixando una distanzia de deseparazión d'unos pocos metros entre ístas y aquéllas.

Autualmén, a torre contina fendo a mesma funzión ta ra cuala estió debantata, añadindo–se en os tiempos autuals en o suyo interior o mecanismo d'una sirena, que funziona en as oras más prenzipals de a chornata laboral.

En un prenzipio, se proyeutó ta que s'adornase con cuatro esferas de reloch, instalatas en os chaflans de o cuerpo otogonal, mas uei en día sólo n'ha dos.

As cuatro finestras d'arco de meyo punto con que l'adornón nunca leboron zimbals, à eszeuzión d'una, en do debié estar meso ro zimbal que serbiba ta clamar à conzello, zimbal que se lebó enta nueba Casa la Billa, do i presidiba o coronamiento de o cuerpo zentral, pero cuando a reforma y limpieza de a frontera de o edifizio consistorial, desparizié, esconoxendo-se de raso en do s'alcuentra autualmén.

5 NAVAL MAS, Hermanos, *Inventario*, p. 394.

6 Anteriormén à ista calendata, a decumentazión notarial silenzia que o Conzello ayerbense aiga sede propia y fixa, pero à partir de 1616 suzede tot o contrario.

Conclusión

Ista torre ayerbense ye unica en o suyo chenero en tot l'Altoaragón por barias razons; antiparti de permanexer aislata, o cualo ya de por sí la fa peculiar, risulta agún más singular, si cabe, que, alazetando–se en a tipoloxía y arquitetura d'una torre "relixiosa", se debantase espezial y esclusibamén ta cumplir un uso zebil. Antimás, y con os costumbres autuals de rilazionar una ziudá, billa u un lugar con un edifizio singular de o suyo casco urbano, a torre d'Ayerbe, chunto con o suyo bezino palazio marquesal de os Urriés, forman tal simbiosis con a billa que son os suyos dos edifizios más ripresientatibos.

DECUMENTO

1797, 23 abiento, Ayerbe

Os Alcalde, Rexidors, Deputatos, Sindico Precurador, Conzello y Chunta de Propios d'Ayerbe capetulan y contratan con Tomás de Gallego, mayestro d'obras de a mesma, a construzión d'una nueba torre de o reloch en a billa.

AHPH, Prot. nº 2674.

/f. 127/ Que nosotros, D. Vicente Langles, Antonio Longaron, Ramón Esco, Joaquin Gallego, Pablo del Rio, y Lacambra, Pablo del Rio, y Issarre, Lorenzo Cinto, y Ramón, todos Alcaldes, Regidores, Diputados, sindico procurador, Ayuntamiento y Junta de Propios de la presente Villa de Ayerbe, de una parte, y de la otra Thomas de Gallego, Maestro de obras de la misma: *Por quanto (sorrayato en l'orixinal)* habiendose derruido la Torre del Relox, habiendo padecido muchas piezas de este una Total Ruina, de suerte que solo la campana, y mazo habian quedado utiles; no teniendo el Ayuntamiento medios algunos para la construccion de Torre y reparos del Relox, acudio al Real y Supremo consejo por la Via ordinaria en solicitud de que se le concediese permiso para costear lo referido del caudal de Propios, y que practicadas las Diligencias oportunas se sirvio aquella superioridad conceder à esta Justicia y Junta de Propios el correspondiente permiso para gastar en la construcción de la enunciada Torre, y conposicion de Relox treinta mil, quinientos, ochenta, y ocho, monedas de vellon en que habia sido trazado el costo de uno y otro, dando las providencias correspondientes, segun que todo largamente resulta del

expediente y carta orden del consejo à que nos referimos, y que conforme a la providencia envinuada *(sic)*, habiendo tenido por conveniente hacerla obra, y reparo referidos por Ajuste, como se previene: *Por tanto (sorrayato en l'orixinal)* todos los otorgantes arriba nonbrados, simul et in solidum hacemos, y otorgamos la presente escritura de obligacion, y contrata con los pactos, condiciones, y obligaciones y en la forma siguiente: *Primeramente (sorrayato en l'orixinal)* es pactado, concordado, ajustado y convenido que el expresado Thomas de Gallego se ha de obligar, y por el se obliga, à hacer à su coste, y expensas la Torre, para colocar el Relox, de piedra nueba los Angulos de ella y aprovechando para lo demas la que se halla en la Torre derruida, reparando, componiendo, y colocando igualmente à sus expensas el Relox en aquella, conforme resulta del expediente arriba mencionado y dando rematada la obra, y corriente, y puesto el Relox en la Torre en el termino de diez, y ocho Meses, que feneceran para y en el dia de San Juan de Junio, del año que vendra de mil setecientos noventa y nuebe.

Item (sorrayato en l'orixinal) es pactado y convenido entre estas partes, que los S.S. del Ayuntamiento y Junta de Propios, arriba nombrados, usando de sus facultades para el pago de Impensas, y trabajos dela fabrica de Torre, y Relox y colocacion de este andante, y corriente han de ceder, y ceden à dicho Thomas de Gallego, obligado a la construccion, y demas aquellos treinta mil quinientos ochenta, y ocho Reales y ocho monedas de Vellon que para dicho efecto les concede el consejo del caudal de Propios, que se le entregaran por /f. 127 b./ por uno de los cinco obreros nombrados para intervenir en la fabrica con el Ayuntamiento ò por el Depositario que se nombre de dicho caudal en cinco Tercios plazos iguales, que el primero ha de ser luego que de principio la obra, y los otros como se vaya adelantando, y proporcionen dichos obreros y Maestro. *Item (sorrayato en l'orixinal)* Por quanto se ha considerado que la Torre que se proyecto, y habia de ser como la derruida, no sera suficiente, ni tendra, la proporcion que corresponde, y habiendo presentado dicho Gallego un nuebo proyecto, y Diseño, de cuya inspeccion aparece una mejora muy util, y Ventajosa, à fin de que dicho Alarife haga, y pueda hacer la Torre con la proporcion que demuestra dicho nuebo Diseño, y obligandose, como se obliga, à esta obra, y nuebo proyecto el expresado Gallego, *es condicion (sorrayato en l'orixinal)* que en recompensa del mayor trabajo è Impensas le ha de contribuir el Pueblo con la conduccion de Materiales hasta poner los necesarios al pie dela obra, con el peonaje que necesite para la escombra, y Descubrimiento de Pedreras, y con Peones que sean menester para hacer lena para cocer la cal para obra de la Torre, conque quedara dicho Maestro recompensado, y pagado de la nueba planta, y mejoramiento de obra, pero siempre que el Pueblo no le contribuya conlo referido ha de cesar la obra conforme a dicho nuebo proyecto, y continuarla como la Torre derruida, sinque en este caso haya mas obligacion de parte del Ayuntamiento y Junta, que la entrega del caudal librado para la construccion de Torre, y reparo del Relox: *Y asi hecha (sorrayato en l'orixinal)*, y otorgada esta escritura de obligacion, y contrata, à su

cumplimiento y no ir, ni venir contra su /f. 128/ thenor, antes bien atener, guardar y cunplir quanto de parte de arriba se halla estipulado, convenido, y pactado, asi dichos S.S. de[l] Ayuntamiento y Junta de Propios, como tales, con el nombrado Thomas de Gallego por lo que à cada parte toca guardar observar, y cumplir nos obligamos dicho Ayuntamiento y Junta de Propios con todos los Bienes, y Rentas dela misma Junta, y Thomas de Gallego con mi Persona, y todos mis Bienes asi muebles como sitios donde quiere habidos, y por haber, de los quales respectivamente queremos se tengan aqui es à saber los muebles por nombrados, y especificados, y los sitios por puestos, y confrontados unos, y otros en la forma que mejor convenga y que esta obligacion general sea especial, y tenga y cause los mismos efectos, y fuerzas, que à la especial obligacion le corresponden, reconociendo, y confesando, como juntos, y de por sí reconocemos, y confesamos tener, y poseher dichos Bienes de parte de arriba habidos por especialmente obligados *Nomine Precario, y de constituto (sorrayato en l'orixinal)* es à saber la parte inobservante que la cunpliere, y los suyos en su caso de tal manera que la posesion civil, y natural dela que faltase, sea habida por la parte que cumpliese, y esta à sola ostension del presente Instrumento y sin mas prueba ante el Juez, y Tribunal que le fuere bien visto, pueda aprehender, inventariar, executar, enparar, y sequestrar unos, y otros Bienes respectibe, y en cualquiere de dichos Juicios, y sus Pleitos, Articulos e Incidentes introducidos, ó que se introdujesen ganar, y obtener sentencias à su favor, y en virtud de ellas cobrar, y lograr respectibe quanto en razon delo dicho, y en fuerza de esta consiguiesen, y se les mandase pagar, con mas las costas, y Daños ocasionados; *Y en seguida de ello (sorrayato en l'orixinal)* respectivamente renunciamos a nuestros propios Juezes ordinarios y locales, y nos jusmetemos à la Jurisdiccion, y conocimiento de los S.S. Regentes y Oidores dela Real Audiencia del presente Reino de Aragon, y demas Juezes seculares de qualesquiere tierras, Reinos, y Señorios como sean del Rey nuestro senor, renunciando qualesquiere excepciones, fueros, y leyes que à lo sobredicho se opongan. Ex quibus et fiat large, etc.

Testes: Mn. Mariano Aguarod, Diacono, natural de dicha Villa, y Pio Salcedo, Labrador, y Vecino de la misma, y ambos domiciliados en ella.

Vicente Langles, Alcalde, en nombre y voz de el Ayuntamiento y Junta otorgo lo dicho.

EL DESAPARECIDO HOSPITAL DE LA VILLA DE ANSO

POR Philippe MOREAU
Universidad de Pau (Francia)

El documento más antiguo relativo al hospital de Ansó fue dado a conocer por D. Antonio DURÁN GUDIOL en la revista "Argensola"[1]. Se trata de la visita pastoral efectuada por fray Guillermo Serra, franciscano, obispo de Hipona y vicario general del obispo de Huesca, quien, después de reseñar los libros litúrgicos y demás jocalias de la iglesia de San Pedro de Ansó, apuntaba: "un hospital en construcción". Esta visita se realizó el 7 de agosto de 1499.

Puede parecer un poco exagerado comparar la humilde casa ansotana con los soberbios edificios fundados, en aquellos mismos años, por el cardenal Mendoza, en Toledo, y por los Reyes Católicos, en Santiago de Compostela y Granada, pero la coincidencia de fechas puede que no resulte del todo fortuita[2].

El edificio

El hospital de Ansó, recientemente destruido, se levantaba en un lugar apartado, cerca de las eras del barrio alto, en la solana del barranco de la fuente; allí, el terreno se hace más abrupto, de manera que su planta alta se encontraba prácticamente al nivel de los campos de la parte de atrás. Este aislamiento voluntario queda reflejado en los textos, singularmente en las capitulaciones del concejo de la villa; la de 1657, reproducida entre los documentos, menciona posibles contagios y obliga al hospitalero a mandar

[1] DURAN GUDIOL, A., *Las bibliotecas eclesiásticas de la diócesis de Jaca a finales del siglo XV*, "Argensola", XIII (Huesca, 1962), p. 64.

[2] Poco antes de morir, el cardenal Mendoza consiguió (octubre de 1494) una bula de Alejandro VI para la construcción del hospital de Santa Cruz en Toledo. El de Santiago se encargó a Enrique Egas en 1499. El de Granada, fundado provisionalmente en la Alhambra en 1501, fue dotado en 1504 y se empezó a levantar a partir de 1511.

reconocer por médico o cirujano a las personas que acoja. En cambio, gracias a su apartamiento, el hospital tuvo que ser una de las pocas casas que se salvaron del incendio que destruyó la casi totalidad del pueblo en 1644.

Este edificio era de pequeñas dimensiones (11 por 7,5 m.). Un examen detenido de la fachada principal, que daba al Mediodía, permitía determinar tres fases en su construcción. La parte de la derecha, la más importante (7,5 m.), estaba fabricada con buenos sillares dispuestos en hiladas regulares; más arriba, las piedras reducían su tamaño y el aparejo aparecía menos cuidado. El único vano, abajo, lo constituía la puerta, con un buen dintel, liso, y dos ménsulas. A la izquierda, un ventanuco proporcionaba luz a la escalera, y casi encima de la puerta, se situaba una ventana de modestas proporciones.

La parte de la izquierda era un añadido, como lo confirmaba el menor espesor del muro. Ya no había hiladas ni sillares, sino piedras de distintas formas y tamaños, más bien pequeñas, que sólo presentaban una cara plana. Posteriormente, se había recrecido este añadido en un metro, dejando muy visible la línea del hastial primitivo por la disposición de las piedras y por el hecho de que las que correspondían a esta segunda y modesta ampliación eran mejores, llegando en ocasiones a incluir unos sillares.

En la parte inferior, se abría una segunda puerta, más sencilla, rectangular. Justo encima había una ventana que correspondía al cuarto de la chimenea, y un ventanuco en la parte superior permitía la ventilación de la falsa. A estas últimas obras se debe de referir una capitulación de 17 de noviembre de 1760, por la que los carpinteros de Ansó, Gurría y Sarto, se obligaban a rehacer totalmente el tejado y a construir la chimenea, "escalas", puertas y ventanas (véanse los documentos).

Las fachadas oeste y este ofrecían menos interés. En esta última se había abierto una ventana, ensanchada, al parecer en época posterior, y, en la planta alta, existía otra, a modo de puerta, abierta a ras del piso, y que había de permitir, gracias a la fuerte pendiente del terreno vecino, un acceso directo, si no a las personas, al menos a las mercancías (trigo, leña u otras).

El examen de la planta confirma las dos principales etapas de construcción. A la derecha, se trataba de una casa cuadrada, con muros de 75 cm., luego reducido el del Norte a 50 cm. a partir del nivel del campo situa-

do detrás. La puerta principal presentaba un derrame hacia el interior y, descentrada, dejaba más espacio a la izquierda para la escalera. Otra puerta, más estrecha, había quedado interior, al construirse la parte nueva. Esta sala baja, que en las casas ansotanas corresponde al espacio reservado a la entrada o patio, a la cuadra y a la escalera, medía 6 m^2. Se había dividido en dos con un tabique situado junto a la puerta lateral. Puede que esta reforma se refleje en la memoria de la ropa del hospital (documento no fechado, reproducido al final de este artículo, que corresponde a la década de los años 50 del siglo XVII), donde se lee: "quedase conbenido se aga un aposento en el patio respecto del otro con una entosta".

Este detalle indica que, por aquellos años, ya se había ampliado el hospital, modestamente, con una sala de 3 por 6 metros, cuyos muros sólo poseían 50 cm. de espesor, y con puerta propia, más sencilla, de jambas rectas, sin ménsulas, que daba al Mediodía. Otro dato lo confirma, puesto que en la muy desordenada y mal redactada capitulación de hospitalero de 1657, ya citada, aparece de pronto lo siguiente: "mas dos llaves (¿una?) de la puerta principal y otra del aposento".

La planta alta, que no se pudo visitar antes de la destrucción del edificio, con su chimenea en el angulo SW, debía de reproducir esta disposición, incluso en el caso de que la pared medianera –antiguo muro oeste de la casa primitiva– hubiera desaparecido a partir de esta altura, puesto que la situación de la escalera imponía tal división del espacio. Por fin, el tejado, con sus hastiales a Norte y Sur, abrigaba la falsa.

El hospital de Ansó resultaba ser así un edificio bastante funcional, aislado del núcleo de la población, no muy alejado ni incomunicado, bien protegido en su cara norte por el monte, orientado para recibir el sol todo el día, sólo que su condición de casa semi enterrada en tres de sus lados, si bien suponía protección natural, dadas las técnicas de la época, había de implicar una planta baja algo húmeda. Su construcción, sencilla pero esmerada, en un principio tuvo que encontrar las mismas dificultades económicas que las orgullosas fundaciones reales y se prosiguió de una manera que la distinguía muy poco de las casas del pueblo.

El funcionamiento del hospital

Un edificio tan modesto no correspondía ni remotamente a lo que hoy evoca la palabra hospital. En Ansó, que a finales del siglo XVI contaba ya con más de 200 casas y una población de alrededor de 1200 personas, de las que casi la mitad se consideraban como pobres[3], sólo se podían atender en este hospital los casos más graves, por no decir desesperados, sobre todo si había de albergar, además, al hospitalero y a su familia. Por ejemplo, en el Libro de confesados, se puede leer para el año de 1583: "casa del Hospital: Salvador Puyo, su mujer Ãtona, sus hijos Domingo y Ana y Christina"[4]. Estas listas no permiten determinar quién se recogía en el hospital, lo que deja suponer que se trataba de vagabundos o pasajeros, tal vez de moribundos. En un caso excepcional aparece el siguiente dato, que corresponde al año 1598: "las dos casas de los gascones", y a continuación, "El hospital: vivê en el gascones". Y, el año siguiente, "La casa del hospital: un gascô con su mujer y 2 hijos"[5].

En la mayoría de los casos, se trataría de forasteros pobres, a veces enfermos o heridos, que no conocían a nadie en Ansó y no podían hospedarse en la posada. En la capitulación de los cirujanos de la villa se distinguía entre los "pobres de la cédula", ansotanos que, por su pobreza, los magistrados de Ansó asentaban en una lista o cédula todos los años, oficializando así su estado (lo que les eximía de contribuir al mantenimiento de los cirujanos), y "los pobres que con necesidad *pudieran llegar* al hospital"[6]. La capitulación de hospitalero del año 1657 es de las más explícitas al respecto; contempla la posibilidad de que se acoja en el hospital a las siguientes personas: primero, a los extranjeros y peregrinos necesitados; luego, a enfermos "de afuera", y, en último caso, a vecinos "de la presente villa".

---

[3] En 1597, por ejemplo, el Libro de confesados reseña 227 casas y 1064 habitantes en Ansó, más 118 pastores que se encontraban en la Ribera (Archivo Parroquial Ansó (A.P.A.), Quinque Libri, F. 256v–257). En cambio, en una "fogueación" destinada a los diputados del reino, de 10 de abril de 1647, ya no aparecen más que 113 fuegos, siendo los demás ansotanos "pobres y mendigos que van pidiendo limosna de puerta en puerta" (Archivo Municipal Ansó, A.M.A., not. Pedro Fuertes), cuando el año anterior, a propósito de un repartimiento de trigo para sembrar, Ansó arrojaba un total de 228 casas (!!) (A.P.A., Libro de cuentas de la valle, año 1646).

[4] A.P.A., Quinque Libri, f. 187.

[5] Ibíd.

[6] A.P.A., Libro de determinaciones del concejo, año 1646, f. 33–33v. A estas dos categorías de pobres se debía asistencia gratuita; a unos en su casa, a otros en el hospital.

A juzgar por estos textos (que no reflejan hechos pasados, concretos, puesto que no constituyen más que contratos), la estancia en el hospital se presentaba bajo dos aspectos: el control casi policíaco del Ayuntamiento, explícito en el caso de los enfermos y de los ansotanos –para evitar epidemias y abusos–, y, por otra parte, la caridad cristiana. En el siglo XVIII se insiste más en lo último: "asistir y servir a los enfermos con toda caridad..., darles todo... bien compuesto y sazonado como si fuera persona de su propia fam'lia..., llamar al médico y zirujano..., abisar al cura... para su asistencia a ayudar a morir"[7]; sin embargo, de pasada, se recuerda la obligación de poseer un papel o una orden de los señores del Ayuntamiento para poder ingresar en él.

Aspectos financieros

El mantenimiento del hospital corría a cargo de la villa de Ansó. El hospitalero recibía 14 fanegas de trigo al año, cantidad que no varió en el curso del tiempo; se le eximía de ciertas contribuciones (véase documento) y la comunidad pagaba las obras que podía necesitar la casa, como lo demuestra el contrato de 1760[8]. Quedaban los gastos cotidianos, fundamentalmente de comida y ropa. Todo dependía de la caridad de los vecinos, y ésta, de la "fertilidad del año", entre otras cosas; de ello no queda constancia más que en los testamentos de las familias acomodadas.

En 1571, por ejemplo, un labrador, Joan Gaston, ofreció 50 sueldos al hospital; lo que constituía entonces una cantidad respetable, pero en este caso se trataba de un legado muy excepcional[9]. Treinta años después, un sacerdote, Mosén Domingo Añaños, destinaba 10 sueldos al hospital de Zaragoza sin nombrar para nada el de Ansó[10]. Uno de los canteros más ricos de Ansó, Bengochea, dejó en 1600 "una manta, la mejor que (sic) yo duermo", pero tardó varios años en morirse y cabe suponer que, mientras

7 Capitulación del 4 de abril de 1760 (v. apéndice documental).

8 V. apéndice documental. Sin embargo, a veces, el concejo podía mostrarse remiso, y también podía intervenir una autoridad exterior a Ansó; en 1597, en su visita del 26 de mayo, el obispo Malachías de Asso recordaba las 25 libras que el "Reyno" había dedicado a la reparación del hospital y daba dos meses de plazo para que se reparase (A.P.A., Quinque Libri, 1597, f. 264v.).

9 A.M.A., not. Martín Mancho, f. 26v. día 10–I–1571.

10 A.M.A., leg. 160, f. 69.

tanto, siguiera usando su buena manta[11]. Su mujer donó "un linçuelo de lino de dos ternas y media" por su alma. Uno de los sacerdotes de los que se puede decir que tuvo en Ansó una verdadera labor social, Mosén Domingo López, legó "para el serbitio de los pobres del hospital de Ansó, un colchón, una mâta, un trabesero con su pluma y 2 sabanas"[12].

No se ha encontrado hasta la fecha ningún documento en que apareciera una donación importante, una fundación, un censal establecido a favor del hospital para mantenimiento de los pobres. En los testamentos, las cantidades pocas veces pasan de 20 sueldos, en general se quedan en los 12 sueldos simbólicos que se han de repartir el día del entierro entre doce pobres, de los que incluso se dice a veces que han de ser familiares del difunto, y nada indica que se haya de tratar de los que están en el hospital. Ni remotamente se pueden comparar con las sumas que la gente pudiente dedicaba a misas, novenas, aniversarios, gastos de cera, ¡y no digamos capellanías o construcción y dorado de retablos en la iglesia de San Pedro de Ansó![13].

La capitulación de 1657 y la memoria de la ropa del hospital, aquí reproducidos, muestran la pobreza de la casa: el "canaril" de la chimenea, una caja pequeña, unas cuantas mantas y sábanas, una almohada vacía y traveseros, dos camas de madera; no se menciona ningún colchón, faltan todos los enseres de la cocina, que debían de ser propiedad del hospitalero, así como sus propias camas y ropa.

Conclusión

En este hospital, comenzado con una obra de cantería de una calidad que entonces no se hallaba ni en la iglesia parroquial, a juzgar por lo que de ella queda en el edificio actual, las condiciones de estancia tuvieron que ser iguales o peores que las de las casas más humildes. Representó para los más desamparados entre los pobres el abrigo indispensable, la atención

[11] Ibíd., not. Juan Fuertes del Puyo, f. 56, día 16–VII–1600.

[12] Ibíd., f. 92, día 12–XI–1603.

[13] En un entierro, se solían dar 4, 6 y hasta 8 sueldos a cada uno de los racioneros que asistían a la ceremonia, en los siglos XVI y XVII; las mismas cantidades, sin contar la cera, vela o antorchas, que se donaban a cada una de esas personas en otras ocasiones, como el fin de la novena y el fin de año.

mínima en un duro camino de montaña o ante la desgracia, la enfermedad y la muerte. Para otros, significaba el medio, no muy costoso, de solucionar un problema y de acallar los gritos de una conciencia cristiana. Salvo en contadas ocasiones las cantidades que se le destinaron fueron de poca monta. Vivió, así, al día. Constituía, además, para una familia ansotana pobre, un pequeño complemento económico. Se mantuvo hasta nuestra época, siendo en el siglo XX la casa del sepulturero y el lugar donde se depositaban los cadáveres en espera de que el forense les practicara la autopsia. Una reciente fundación, la asistencia social y médica moderna, le quitó toda utilidad. El carácter de casa aislada, casa pobre y antecámara de la muerte hizo que el Ayuntamiento, no hace mucho, lo vendiera, y que, sin considerar que seguramente podía ser el edificio más antiguo de Ansó (después de la torre medieval), se derrumbara, en vista de lo difícil y costoso que hubiera sido acomodarlo a las exigencias de confort de la vida de hoy[14].

DOCUMENTO I

1657, 25 marzo, Ansó.

Capitulación del hospitalero de Ansó

ARCHIVO PARROQUIAL ANSO, Libro de determinaciones del concejo, año 1657, ff. 150v°, 151, 151v°.

... Primeramente Pablo Ornat se obliga a serbir de ospitalero en el ospital de dha villa el tiempo de tres años conforme a sido acomodado, Para serbir serbir (sic) en dicho ospital juntamente con sus hijas, para acoger a qualesquiere personas pobres, estrangeros y peligrinos que tubieren necesidad de balerse del para ser acogidos, con mucha caridad, haciendoles todo el beneficio que christianamente en semejantes cassas y hospidios ay obligacion.

[14] Las fotos presentadas, que corresponden a los ángulos SE y SW poco antes del derribo del hospital, deben de ser las últimas y tal vez las únicas que puedan guardar el recuerdo del hospital de Ansó.

Este trabajo debe mucho a Francisco Cativiela, de Ansó, y a su esposa.

El dibujo de la planta lo ha elaborado Julio Gavín, Presidente de la "Asociación de Amigos del Serrablo".

Item es condicion que siempre y cuando sucediere benir algun enfermo de afuera encomendado, como de un lugar a otro se acostumbra, no sea osado aberles de admitir sino sea con facultad de dichos señores o los que seran, y que aquellos sea reconociendoles con medico y ziruganos si pueden traher algun contaxio, y que para esto tenga obligacion dicho Pablo Ornat de haber de abisar para que se disponga lo que mas importa.

Item es condicion que siempre y quando que algun vecino de la pnte villa por su pobreça tubiere necesidad de balerse del beneficio del ospital, no pueda acogerles sino sea con orden de los dhos señores oficiales que son o seran, a pena por qualquiere casso que faltare en los dichos e infrascriptos de poderle pribar de dha plaça en salario que se le consignara abago.

Item es condicion que sea obligado de haber de dar cuenta de todas aquellas alagas que tiene encomendadas conforme el arançel que ay hecho por mano del escribano de la villa que es:

la cassa con su casco*(?)* limpia
y un canaril en la chamiñera puesto
y una caga pequeña bacia
y, en dos aposentos baxo y alto,
(aquí una línea tachada)
dos camas de madera sola, paradas
mas una manta trayda
mas dos sabanas traydas
mas dos trabeseros traydos, el uno lleno y el otro bacio
mas un pollero traydo

y adbiertese esto porque se bee*(sic)* que hay muy escasa ropa para dho ospital. Se encarga que dicho ospitalero solicite al tiempo de las lanas / a los oficiales que son o seran, una llega de lana o lino para ropa al dho ospital, y que sea encomendado a dichos oficiales que se encomiende al retor que al pie del altar encomiende dha limosna.

Item es condicion que por salario y conducta se le da y atribuye al dicho Pablo de Ornat de los bienes comunes de la villa son a saber 12 h*(aneg)*as de trigo, pagaderas las seys has. para dia y fiesta de San Miguel de septiembre de dho año de 1657, y las otras seys has., cumpliendo el año, en cada uno de los dhos tres años que comienca *(sic)* a correr y serbir el dia de Na Sa de março de 1660 y para su siguridad de toda la dha obligacion que dho Pablo de Ornat le pertenece da por su seguridad... *(en blanco, y a continuación:)*

mas dos llaves de la puerta principal y otra del aposento. *(a continuación vienen las firmas:)*

Domingo Perez, Juan Miguel Burro, jurados

Pablo de Ornat y Jusepe Perez Bareton, escribano *(que firma como testigo y por su contestigo Miguel Sanz, y también por Anton Romeu, teniente de justicia por no poder escribir; a continuación, una raya y:)*

mas tiene encomendado Miguel de Fonz mayor y Gracia de Ornat, viuda, procuradores del ospital de la villa, es lo sigte.

Primo un trabesero nuebo lleno
mas otro trabesero lleno alcotonado
mas otro trabesero bacio
mas dos mantas nuebas y algo traydas
y un pollero nuebo
mas siete sabanas las cinco traydas y las dos nuebas
mas un barato traydo
mas otras dos mantas traydas que el concejo de la villa a dado al ospital.

DOCUMENTO II

1652, Ansó

Memorias de la ropa y de los enseres del hospital de Ansó.

In últimos dos fol. (232v, 233) del Libro de Determinaciones de la Villa, 1645–1666, Archivo Parroquial Ansó. El fol. 232r lleva la fecha del día 07.06.1652, pero el anterior es de 1666, y los que preceden, de 1665.

Memoria de la ropa del hospital encomendada a Gracia de Ornad, viuda, es la siguiente:

Primero cinco trabeseros llenos
Mas una manta trayda

Mas un barato barriado
Mas siete sabanas traydas y nuebas curadas de cada dos ternas
Mas una almoada vacia

Todo esto esta dentro del arca con su llabe.

* * *

Memoria de lo que hay en el hospital y se encomendo a D^{go} Bonafont, es lo *(siguiente)*.

Primero una caxa pequeña sin llabe
Mas una manta buena trayda
Mas una manta vieja
Mas una manta muy vieja, estas dos mantas son paleros
mas dos sabanas viejas
Mas un trabesero viejo.

A se de açer una llega en el tiempo de la lana para acer un colchon en el tiempo de la eschilla.

Ay una cama y se a de reconocer lo q. bale, y pagar a Maria Aznarez y Cortes, y queda en el hospital. Tambien se adbierte ay q^{e} pedir cuenta de 8 esc.:/ q^{e} dexo Maria Goria Escagues, y se a de cobrar de sus esecutores q^{e} son Mosen Juan Lopez y Simon Añaños, q^{e} queda a cargo del procurador Blas Lopez.

Mas tiene que dar cuenta Blas Lopez de 31 r*(e)* al *(es)* qe a cobrado de Mig^{l} Garcia y Seb^{n} Garcia su hijo ———————— digo: 62 s*(ueldos)*

Quedase conbenido se aga un aposento en el patio al respecto del otro con una entosta.

Todas estas memorias ban asentadas en libro nuebo q^{e} pa*(ra)* el mismo casso se a hecho y encomendado a Blasco Lopez Xera, procurador del ospital.

DOCUMENTO III

1760, 17 noviembre, Ansó

Obras en el hospital de Ansó. Concierto del hospital. Pedro Juan Gurría, Miguel Antonio de Sarto, maestros carpinteros.

IN ARCHIVO MUNICIPAL ANSO, leg. 135: Cuentas de la Villa y Valle, años 1743 y sig., fol. s.n., año 1760. A continuación, en el mismo folio, se encuentra la capitulacion del hospitalero.

En la villa de Ansso, a los diez y siete dias del mes de noviembre de mil setez^{s} y sesenta años, los SS. Cayetano Aznar, Al^{de}, Pedro Miguel Lopez, J^{ph} Añaños, Pedro Puyo, Cayetano Romeo, Reg^{s} de dha villa, Jorge Petriz, Christobal Fuertes, Reg^{s} del lugar de Fago, y Braulio Lamarca, Sindico Pr*(ocurad)*or de la dha villa y su valle de una parte, Pedro Juan Gurria y Miguel Ant^{o} Sarto, Maestros carpinteros de la otra, entre los quales hacen y pactan la obligacion siguiente:

Prim^{te} se obligan los dhos Pedro Juan Gurria y Miguel Ant^{o} Sarto a descubrir, desarmar la casa del Hospital de esta valle, y bolverlo a armar y cubrir, dandolo a toda satisfaccion, poniendo de su quenta toda la madera q. entrare en dha cubierta y su trabajo, siendo de cargo de dhos SS. del Ayuntam^{to} el hacer conducir la mädera y dar maniobra y la teja y clavos.

Assimismo se obligan los dhos a ensabayar de nuebo poniendo las tablas de su quenta, hazer la chiminea nueba, escalas, puertas y bentanas lisas y ensoletar el suelo de medio para lo q. podran aprovecharse de la madera q. sea del caso para ello, siendo de quenta del Ayuntam^{to} el carreo de dha madera, clavos, yerros y maniobra, dandolo todo visto y reconocido.

Por todo lo qual dho Ayuntam^{to} se obliga a satisfazerles quarenta libras jaq^{s} de los caudales del valle. A todo lo qual tener y cumplir obligaron los dhos SS. de Ayuntam^{to} todos los bienes y rentas de la dha valle, y los dhos Pedro Juan Gurria y Miguel Ant^{o} Sarto sus personas y todos sus bienes muebles y sitios, havidos y por haver, y assi lo otorgaron y firmaron, siendo testigos Silvestre Ornat y Pedro Sobias residentes en dha villa.

Cayetano Aznar	Pedro Miguel Lopez	Jorege Petrys
Joph Añaños	Pedro Puyo	Cayetano Romeo
Braulio Lamarca	Pedro Juan Gurria otorgo lo dho	
	Miguel Antonio Sarto otorgo lo dho	

Yo Pedro Sobias soy testigo de lo sobre dicho

Silbestre Ornat soy testigo de lo sobre dicho

DOCUMENTO IV

1760, 4 diciembre, Ansó

Capitulación del hospitalero de Ansó

En la villa de Ansso a los quatro dias del mes de deciembre de mil setez^{s} y sesenta años, los SS. Cayetano Aznar Al^{de}, Pedro Miguel Lopez, Joseph Añaños, Pedro Puyo, Reg^{s} y Braulio Lamarca, sindico Pro^{r} de dha villa y su valle de la una parte, Leon Lopez ve*(cino)* de la dha villa de la parte otra, hazn y pactan la capitulacion siguiente:

Prim^{te} dhos SS. conducen en hospitalero de la dha villa y su valle a Leon Lopez por tiempo de tres años continuos que comenzaron a correr en el dia primero del mes de junio del p^{nte} y corriente año y finalizaran en el dia treinta y uno de mayo del año mil setez^{s} sesenta y tres, ambos inclusive, dandole de salario por cada uno de dhos tres años catorze fanegas de trigo bueno y mercader, pagadero dho trigo por el clavario de dha valle q. esy por tiempo sera, mensualm^{te}, assi como fuere sirbiendo y cayendo.

Item por lo semejante el dho Leon Lopez se obliga a asistir continuam^{te}, el o su muger, en dho ospital y admitir a todas las personas que fueren a el, con orden o papel de los SS. del Ayuntam^{to}, y assistir y serbir a los enfermos con toda caridad, segun ley de Dios, y cuidar de darles todo todo *(sic)* aquello que les fuere dado de limosna a dhos enfermos, bien compuesto y sazonado, como si fuere persona de su propria familia y de su sangre y naturaleza, cuydando assi mismo de su limpieza, y de la ropa q. les fuere entregada, teniendo obligacion assi mismo de llamar al medico y zirujano, como tambien de ir a buscar las medicinas q. dispusieren, y abisar al cura para la administracion de los S^{tos} Sacram^{tos}, y para su asistencia a ayudar a morir.

Assi mismo se obliga a dar quenta de todas las alajas q. se le encomienden o se le han encomendado, y de la baxilla.

Item es condicion q. al dho Leon se le aya de dexar y deja libre de vicinales y contribucion, deviendo contribuir al pago del reparto de sal q. le tocare.

A todo lo qual tener y cumplir cada parte por lo q. assi le toca, obligaron en favor de la otra et vice versa, a saver es, los dhos SS. de Ayuntam^{to} todos los propios bienes y rentas de la dha valle, y el dho Leon Lopez su persona y todos sus bienes muebles y sitios havidos y por haver donde quiera etc.

Testes Juaquin Catibiela y Pedro Juan Miranda havitantes en Ansso

Cayetano Aznar Pedro Miguel Lopez Josef Añaños Pedro Puyo Braulio Lamarca Juachin Cativiela soy testigo de lo dicho y firmo por Pedro Juan Miranda



Antiguo Hospital. Destruido en 1985.



El antiguo Hospital. Destruido en 1985.
Se nota que la parte de la izquierda constituye un añadido donde se situaba en la primera planta la cocina con su chimenea tradicional.

LA IGLESIA PARROQUIAL DE SIPAN (HUESCA), CONTRATO Y TRAZA DE LA OBRA, 1581

POR Carmen MORTE GARCIA
Universidad de Zaragoza. Departamento de Arte

La actual iglesia parroquial de Santa María Magdalena de la localidad de Sipán es un edificio de sillería de finales del siglo XVI (Fig. 1); reaprovecha algunos elementos anteriores y posee, además, añadidos posteriores (Fig. 2). Presenta una nave con una capilla a cada lado; la cubierta es estrellada en los tres tramos de la nave, de cañón en la capilla del evangelio y de lunetos en la de la epístola. El coro está a los pies, en alto, sobre maderos vistos, y la torre se encuentra en la fachada, en el lado del evangelio. Es de tres cuerpos de planta cuadrada, de sillería, correspondiendo el tercero al campanario[1]; su remate piramidal es moderno.

La construcción de la iglesia se encargaba el 9 de noviembre de 1581 a Domingo Almanzor, obrero de villa y vecino de Huesca[2]; la debía edificar en el solar de la anterior, que para entonces se hallaba casi en ruina. Según se menciona en el contrato, el nuevo templo tenía una sola *nave* (Fig. 3) con tres tramos –cubiertos por bóvedas de crucería– y las siguientes *medidas:* "Trenta palmos de vara de ancho, setenta palmos de vara de largo en hueco... y quarenta palmos de alto" incluyendo las bóvedas; a partir de éstas se dejaba un pequeño espacio hasta la cubierta del tejado.

1 NAVAL MAS, A. y J., *Inventario artístico de Huesca y su provincia,* II, Madrid, 1980, pp. 390–391; de esta obra procede la planta de la iglesia de Sipán que aquí se presenta (fig. 2).

2 El maestro Diego Almanzor trabaja en iglesias de Huesca; así, construye el santuario de San Jorge (1554) e interviene en la edificación de San Pedro el Viejo (1572). Vid. ARCO, R., *Catálogo monumental de España. Huesca,* Madrid, 1942, pp. 130 y 138: y COMBA, C., *Casas consistoriales en Aragón durante la Edad Moderna,* tesis doctoral inédita, Zaragoza, 1986.

También se indica que el grueso de los muros había de ser "de dos rejolas"[3], aumentando esta capacidad en los "estribos". La nave se iluminaba por medio de cuatro ventanas –dos a cada lado– con vidrieras de alabastro; las del lado del evangelio están hoy cegadas. Se construía además *coro* en alto, *sacristía* –ha sido modificada con posterioridad–, un *púlpito* de "aljez y rejola" –que no se conserva o no se llegó a hacer– y una *capilla* dedicada a Nuestra Señora, que debe de ser la situada en el lado de la epístola, ya que por el exterior se advierte su pertenencia a la fábrica de la nave; sin embargo, su cubierta puede ser algo más tardía.

En el documento de la capitulación de esta iglesia se alude a dos *portales,* "uno principal... de buelta redondo con sus molduras en redondo... y el otro para entrar en el fosal portal llano". El primero corresponde hoy a la única entrada al interior del templo colocada en la fachada de los pies (Fig. 4), en la que se advierte que la parte baja del muro de sillares ha sido reaprovechada de un edificio medieval anterior, que fue recrecido en el siglo XVI con la apariencia que posee actualmente. Esta portada de medio punto (Fig. 5) se apoya sobre jambas estriadas que corresponden a la construcción del siglo XVI; sin embargo, el arco parece contemporáneo a la fábrica de la iglesia; se adorna con dientes de sierra y tacos de tradición románica. Quizá sea el portal anterior reutilizado que se menciona en el contrato ("y si el concejo querra que ponga [el portal] que haora esta en la iglesia").

En cuanto a la *torre,* también se aprovechó parte de la anterior medieval ("el campanal que hoy dia esta echo lo aya de subir de la piedra arriba"). Del contrato se modificó lo referente a los materiales de las partes nuevas, que no se hicieron de tapia con argamasa, sino de piedra. Los *materiales* de construcción empleados en esta parroquia de Santa María Magdalena fueron "piedra, arena, graba, rejola, aliez, calçina, clavos, tablas, fusta..., bridie-

[3] Acerca de las referencias metrológicas, vid. ADRIAN, A., *Espeio de almutaçafes, o fieles, que contiene todas las diferencias de precios, de pesos y medidas...,* Çaragoça, Lorenzo de Robles, 1595; JUANELO TURRIANO, *Los veintiún libros de los ingenios y de las máquinas,* ed. de J. A. GARCIA DIEGO, Turner, Madrid, 1983; LARA IZQUIERDO, P., *Sistema aragonés de pesos y medidas. La metrología histórica aragonesa y sus relaciones con la castellana,* Guara, Zaragoza, 1984; y GOMEZ URDAÑEZ, C., *La rejola, un material de construcción en Zaragoza, en el siglo XVI,* "Artigrama", nº 1 (Zaragoza, 1984), pp. 85–111.

ras"[4]. El *pago* de la obra al maestro Domingo Almanzor se costeó con los bienes de la primicia correspondientes a la iglesia de Sipán y durante 26 años.

La *traza* de esta iglesia que se iba a construir acompaña al contrato de la obra de 1581 (Fig. 1). Se trata de un dibujo –a tinta– de un edificio de planta rectangular de una sola nave y cabecera recta, que básicamente coincide con la planta actual (Fig. 2). En la traza, se muestran con bastante precisión y detalle los *tres tramos de la nave con sus bóvedas estrelladas,* donde figuran los nervios diagonales, terceletes, ligaduras y combados, además de las claves decoradas con flores. Los ocho *contrafuertes* se representan de un solo trazo y de forma rectangular; se distribuyen uno en cada ángulo del edificio y dos a cada lado, en el lugar donde apean los nervios de dos tramos. A los *pies,* figura un arco algo descentrado y que se corresponde con la puerta principal de acceso al templo. En el lado de la *epístola,* comenzando por el hastial, se encuentra otro arco que puede ser la puerta de entrada al fosal (cementerio), según se alude en el contrato; hoy queda oculta en el interior por una gran hornacina, donde se halla colocada la pila bautismal, pero en el exterior se aprecian las dovelas del arco. A continuación, aparecen dibujadas tres arcadas y tal vez se trate de la entrada a la capilla de Nuestra Señora mencionada en el contrato; se corresponde con la actual capilla del segundo tramo de la nave, que –como ya hemos señalado– pertenece a la época de la fábrica de la iglesia. Finalmente, en la capilla mayor se observa un nuevo arco, que en la actualidad está cegado. En el lado del *evangelio* y próximos a la cabecera, se sitúan tres rectángulos, que coinciden con la puerta adintelada de la actual sacristía. Ya en el tramo de los pies, figura una doble arcada y debe de tratarse del antiguo acceso a la torre y al coro, que quedó modificado con la construcción de la capilla –quizá en el siglo XIX– del segundo tramo de este lado.

[4] Sobre los materiales de construcción, vid. SAN VICENTE PINO, A., *Monumentos diplomáticos sobre los edificios fundacionales de la Universidad de Zaragoza y sus constructores,* Inst. Fernando el Católico, Zaragoza, 1981, p. 60 y ss.; TURRIANO, J., *Los ventiún libros...,* op. cit., ed. de J.A. GARCIA DIEGO; y GOMEZ, C., *Fundamentos de la omnipresencia del ladrillo en la arquitectura zaragozana del siglo XVI o los problemas del uso de la piedra en la construcción,* "Artigrama", nº 2 (Zaragoza, 1985), pp. 47–56.

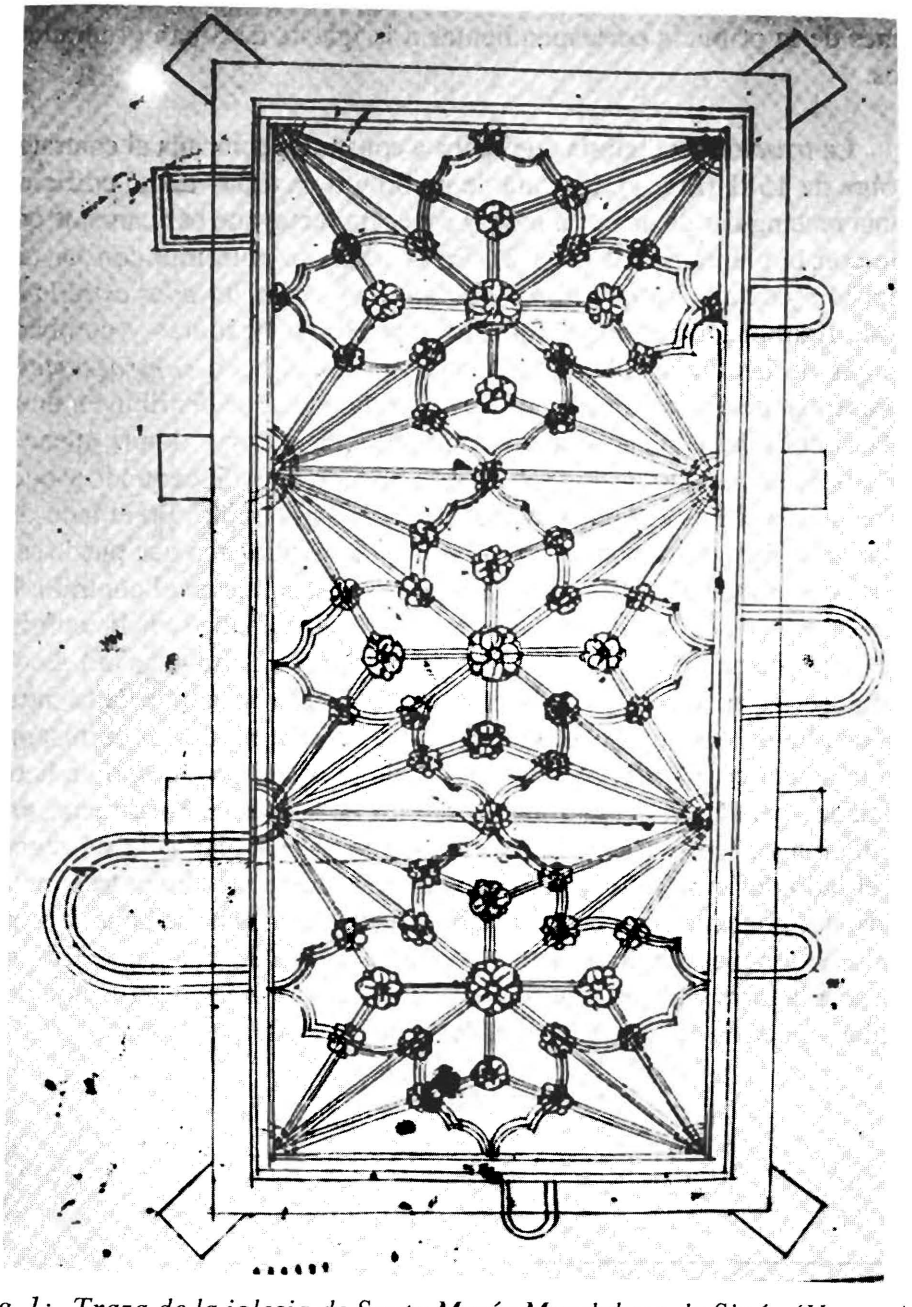


Fig. 1: Traza de la iglesia de Santa María Magdalena de Sipán (Huesca), 1581. Dibujo a tinta sobre papel: 42 x 28 cm. (Archivo H.P. Huesca, notario Luis Navarro, 1580–1581).

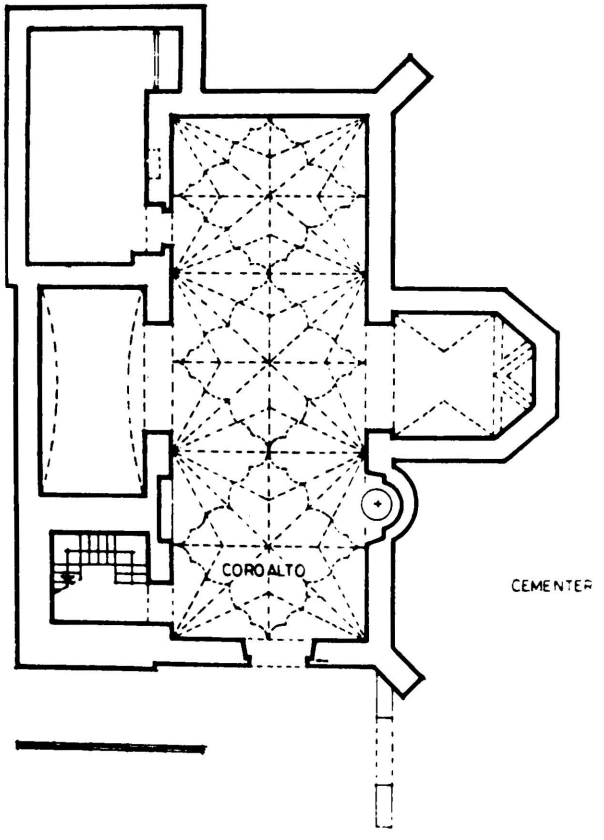


Fig. 2: Planta de la iglesia parroquial de Sipán (J. NAVAL MAS).



Fig. 3: Sipán: iglesia parroquial (interior, hacia la cabecera).



Fig. 4: Sipán: iglesia parroquial (exterior).



Fig. 5: Sipán: iglesia parroquial (portada principal).

DOCUMENTO

1581, 9 noviembre, Huesca

El concejo de Sipán (Huesca) contrata los servicios de Domingo de Almanzor, obrero de villa, para construir la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de la citada localidad.

AHPH, Luis Navarro, año 1580–1581, ff. 321–322, más siete folios sin numerar siguientes al 321 y otro, también sin numerar, donde se contiene la traza de la iglesia.

Capitulación de la yglesia de Sipan.

Die nono mensis novembris anno Domini millesimo quingentesimo octuagesimo primo en el lugar de Sipan llamado llegado y ajuntado el concejo de los honrrados jurados vezinos y habitadores del dicho lugar por mandamiento y llamamiento de los jurados infrascriptos y a son de campana para ello tocada segun que tal relacion hizieron los jurados infrascriptos ellos de casa en casa haver llamado los vezinos y moradores del dicho lugar y a mas cumplimiento averlos llamado con la campana que para ello tocaron para los presentes dia hora lugar y negocio. Et llegado y ajuntado el dicho concejo dentro de la yglesia del dicho lugar a la parte del cemiterio donde otras vezes etc., intervinieron y fueron presentes los siguientes: Juan de Cella y Domingo Biñuales, jurados, Juan de Biñuales, Anton de Escaric del molino, Juan de Mur, Martín de Escario, Juan Calvo y Anton de Escario de la yglesia, todos vezinos y habitadores del dicho lugar et de si todo el dicho concejo del dicho lugar a concejo llamados, llegados y ajuntados..., de una parte y masse Domingo de Almanzor, obrero de villa, vezino de la ciudad de Huesca, de otra, allí presentes y presentes yo Luis Navarro, notario y testigos inffrascriptos, dixeron que attendido y considerado que entre todos se hayan concertado acerca la obra de la yglesia parrochial del dicho lugar de Sipan, la qual esta en peligro grande de caer y sin poderse remediar de ninguna manera sino es hiziendo aquella de nuevo y para la hazer y de nuevo volverla a construir y edifficar, agenar los fructos primiciales para la obra de dicha yglesia les fue concedida licencia y facultad a los siete dias del presente mes de noviembre por el muy illustre y reverendisimo señor don Pedro del Frago, obispo de Huesca, mediante acto por el notario el presente testificante testificado. Y para el dicho concierto han hecho una capitulacion y concordia de la obra de la dicha yglesia, scrita de la mano del rector de la dicha parrochia que alli en sus manos tenian..., el tenor de la qual es el que se sigue:

Capitulacion y concordia echa entre los muy magnificos señores iurados y concejo del lugar de Sipan y masse Domingo de Almançor, maestro de villa, vezino de la dicha

ciudat de Huesca, sobre la obra de la yglesia parrochial de Santa Maria Magdalena del lugar de Sipan y esto con decreto y licencia del muy illustre y reverendisimo señor don Pedro del Fraguo, obispo de Huesca.

Et primo es pactado y concordado entre los dichos iurados y concejo y el dicho maestro de la iglesia que el dicho maestro Domingo Almançor aya de abrir los fundamentos para dicha yglesia a donde el dicho concejo y jurados le señalaren en spacio de trenta palmos de vara de ancho y setenta palmos de vara de largo en hueco en el dicho lugar de Sipan donde haora esta la yglesia y las paredes del ruedo que son quatro an de ser de dos rejolas de grueso y los respaldos que seran menester para estribos en dichas paredes ligados con dichas paredes como conviene de dos rejolas de grueso y otras dos de desivo como la obra lo requiere.

Item es pacto y condicion que subiendo las paredes y respaldos a de yr dexando dos portales, el uno principal para entrar en la iglesia, de buelta redondo labrado con sus molduras en redondo a donde mejor estubiere, y el otro portal a de ser para entrar en el fosal portal llano, y si el concejo querra que ponga el que haora esta en la iglesia lo aya de poner y asentar.

Item es pacto y condicion que a de yr subiendo el dicho maestro estas paredes y respaldos conforme la gordura arriba dicha asta que tenga vente y cinco palmos de altura y de alli mueba los movimientos y enxartamientos de la cruceria subiendo sus estribos y paredes asta dar respaldo a dicha cruceria, lo qual a de ser redondo siendo la iglesia de trenta palmos ancho subira la cruceria quinçe palmos que con los vente y cinco palmos sera quarenta palmos de altura asta la llave y que los dichos respaldos los ha de rematar con sus encaxaduras y con sus molduras a la parte baxa.

Item es pacto y condicion que encima de las paredes alrededor de la cruçeria el dicho maestro aya de subir las paredes quatro palmos para enfustar dicho texado de manera que un hombre pueda entre en la cruceria y texado andar para mirar el reparo de dicho texado.

Item es pacto y condicion que el dicho maestro a de dexar en las dichas paredes quatro bentanas con sus bidrieras para dar lumbres a dicha iglesia y an de tener dos palmos de ancho y cinco de alto a donde mas necessidat sera y a parescer del concejo y dicho maestro, y las vidrieras las a de poner el dicho maestro de alabastro.

Item es pacto y condicion que en la mesma falsa cuvierta dese el dicho maestro sus bentanas o saeteras quatro para los que entraren en dicha falsa cubierta vean y en una de dichas bentanas assiente la campanica de la sagra.

Item que el dicho maestro aya de cubrir la dicha iglesia a quatro pendientes con su fusta tabla y texa enclavadas con clavos de a veinte con tal empero que sobre ninguna cruceria cargue cosa alguna del texado, y el dicho maestro a de echar su rafe de piedra picado de papo de paloma labrado y que buele lo que requiere dicho texado. Y si el dicho maestro quisiere echar otra moldura que convenga mas al dicho rafe, aquello este a su conoscimiento.

Item es pacto y condicion que cubierta la dicha iglesia y echa la cruceria el dicho maestro la aya de desbastar aboçellar y pinçelar conforme las tres navadas que en la traça esta que son tres capillas.

Item es pacto y condicion que baxando pincelando aya de hazer el dicho maestro un coro de vente palmos de largo y lo que tiene la iglesia de ancho con un puente llabrado y los fustes labrados y aboçellados, y este coro a de ser de buertas de aljez y labadas con aljez de cedaço por debaxo y encima las bueltas un suelo de aljez pulido como es uso y costumbre.

Item a de hazer el dicho maestro su escalera o caracol para subir a dicho coro de aljez y rejola donde mejor estubiere y a de poner el dicho maestro su antepecho de balagostes labrados de torno con su solera y su corniza por encima.

Item es pacto y condicion que el dicho maestro tenga obligacion por las peanas y movimientos alrededor de la cruceria y por los pies de los movimientos della echar y eche su cornisa y alquitrave y en lugar de friso un letro a voluntat del rector y suya.

Item es pacto y condicion que labada y pincelada la yglesia el dicho maestro a de asentar una puerta quicalera que ya esta señalada para la sagristia y a de poner fustes quadrados y abocellados los que fueren menester y echar sus bueltas de aljez y rejola y labar dicha sagristia iuntamente con las bueltas y hazer en las paredes dos o tres almarios labados para las reliquias y otras cosas.

Item es pacto y condicion que el dicho maestro aya de hazer y sentar dos gradas y una grada para el pie del altar donde parescera al pueblo y assi mesmo en la paret de la parte baxa a de dexar un arco para la capilla de Nuestra Señora en alteza que parescera al maestro en el grueso de la paret con tal que este por de fuera bien gobernado de manera que la dicha yglesia este bien recibido y assi mesmo el arco y tambien se aya de labar y pincelar dicha capilla.

Item es pacto y condicion que la piedra del altar mayor sea para el altar de Nuestra Señora que el dicho maestro Domingo tenga obligacion de hazer otra para el altar mayor de la largaria que el rector pidiere y aquellas asiente en dichos altares.

Item es pacto y condicion que el dicho maestro Domingo ha de hazer una predicadera en dicha iglesia donde este bien de aliez y rejola.

Item es pacto y condicion que el dicho masse Domingo aya de mudar la pila de baptiçar a donde mejor este a conoscimiento de los iurados y concejo.

Item es pacto y condicion que el dicho mastre Domingo aya de enrejolar y annivelar los suelos de la dicha iglesia conforme haora se ha señalado la entrada y de alli arriba ayan de subir los palmos arriba dichos.

Item es pacto y condicion que el campanal que hoy dia esta echo lo aya de subir de la piedra arriba de tapia con argamasa por defuera alrededor las tres partes todo aquello que requiere asta llegar al altura de la iglesia de manera que las campanas esten mas altas que los lomos ni cavalletes de la iglesia de manera que las aldas de las campanas suban una vara sobre la falsa cubierta y sea firme el campanal que sea de la gordura sobre de donde esta asentadas las campanas haora y las campanas las aya de poner y quitar aiudandole el concejo y subiendo el campanal aya de subir de tapias el cubierto que haora esta otro tanto como las campanas para que puedan esconjurar todo alrededor como dicho esta y arriba poner sus fustas para repirar y esconiurar y la paret baxa de la sagristia de tapia con argamasa iunto al peñal.

Item es pacto y condicion que el dicho concejo y iurados da en parte desquite y paguo a mastre Domingo todo el despojo que en la iglesia estubiere, reservandose de los altares, arca y cadiras, y assi mesmo le da piedra en el termino como la tiene prometida al dicho maestro y toda la otra manobra como es arena, graba, rejola, aliez, calçina, clavos, tablas, fusta, manos, y todos materiales, y agua en la balsa siempre que la hubiere, bridieras, puertas, para la dicha iglesia enclavadas con clavos como las que estan en dicha iglesia o de media naranja puente para el coro y balagostes y todo mas materiales lo aya de poner el dicho mastro Domingo a sus costas.

Item es pacto y condicion que el dicho concejo da libertat al dicho mastre Domingo que mientras trebajare en dicha iglesia pueda usar y goçar vicinalmente en el dicho lugar y termino tubiendo mulas y bueyes para traher su manobra y pascer en dicho termino paguando empero la guarda y no hiziendo mal a pan y bino.

Item queremos que todo lo suso dicho sea a enmienda del muy illustre y reverendisimo señor don Pedro del Fraguo, obispo de Huesca y señor nuestro como padre nuestro y della lo rixa y gobierne y asiente y esta es nuestra voluntat.

Item es pacto y condicion que las paredes de la iglesia de piedra an de ser desta suerte que de la parte de fuera an de ser de piedra picada y de la parte de dentro de piedra escaciada poniendo empero de ocho a ocho palmos su piedra travesera en cada filada asta subir toda la piedra.

Item es pacto y condicion que en lo del campanal que arriba diximos, dizimos y nos declaramos por este capitulo que en la parte de la puerta del campanal la ha de hazer de piedra picada ocho palmos o diez sobre tierra y lo demas de piedra escaciada con argamasa alrededor de todo el campanal y en la parte del peñal tambien se encierra y de ay arriba de tapia con argamasa a las dos caras y los cantones de dichas paredes del campanal de rejola y suban dichas paredes conforme el campanal y dos suelos en el campanal dando fustes el lugar para un suelo y la cambra y la promicia se la da el lugar al dicho mastre Domingo asta fenescer los dichos 26 años.

Item es pacto y condicion que acabada dicha iglesia sea vista y reconoscida por dos maestros si esta como debe dicha iglesia.

Item es pacto y condicion que en paguo de toda la dicha obra, la qual a de dar dicho maestro echa y drecha y puesta en su perfection a conoscimiento segun dicho es de personas peritas, el dicho concejo de Sipan da todos los fructos primiciales de los terminos de dicho lugar procerentes a la dicha iglesia acostumbrados paguar y que durante el tiempo infrascripto proceieren y se aumentaren y por los vezinos de dicho lugar y otros se devieren paguar por tiempo de vente y seys años vente y seys coxidas y lebantadas de los quales la primera coxida sera en el año de mil quinientos ochenta y tres que fenescera y sera la ultima coxida en el año mil seyscientos y ocho. Los dichos vente y ocho años es pacto y condicion el dicho concejo es tenido de hazer buenos los dichos fructos promiciales a dicho maestro infaliblemente a saber es los fructos promiciales que por los vezinos de dicho lugar asta hoy se an acostumbrado paguar y tanbien de los fructos primiciales que proceheran y e las tierras nuebas y escalios que romperan y ganados otros fructos que conforme a drecho a dicha yglesia se deban y pertenescan y podran deber y pertenescer exceptados ciertas heredades y campos de las quales nunca se ha pagado promicia ni diezmo sino al rector. Los quales fructos los vezinos de dicho lugar son obligados a paguar en las heras el pan yendose el maestro o su hazedor por el y las ubas paguadas dentro el dicho

lugar en el fruxar o ornal que el dicho maestro tendra aparejado y senalado y no tenga el dicho maestro paguar portes por dicha ubas y las olibas en el dicho lugar donde el maestro querra poner.

Item es pacto y condicion que durante todo el tiempo de los dichos vente y seys años el dicho concejo ayan y sean obligados de tenerle en pacifica posesion al dicho maestro de la dicha cambra de la promicia para su habitacion del dicho maestro para poner los fructos o lo que bien visto le fuere hazer della a su voluntat como de bienes suyos durante el dicho tiempo y no mas la qual cambra es el espacio cubierto que se tiene con el campanario y ahora tiene la iglesia.

Item es pacto y condicion que por paguo de la dicha obra le da el dicho concejo de Sipan luego de presente en este año mil sueldos como entre el maestro y concejo esta concertado.

Item se declara por este capitulo que paguando los dichos mil sueldos y los dichos fructos promiciales en los dichos vente y seys años el dicho maestro no pueda pidir por la obra de la dicha iglesia otra pagua ni cosa alguna.

Item es condicion y pactado entre el dicho concejo y maestro que para el sustento de los gastos ordinarios de dicha iglesia el dicho maestro carga obligacion de dar al primiciero que el concejo nombrara cada un año docientos sueldos paguaderos la metat en los primeros de la quaresma de cada un año y la otra metat en el agosto siguiente del mesmo año y si en el dicho teimpo tubiere necessidat de algunos reales para cera o aceyte o otras cosas la dicha iglesia que el dicho maestro aya de vistraher antes que se cumpla la tanda lo que ansi habian menester pues no sea la tanda del vistraher por entero.

[Cláusulas de escatocolo y consignación de dos testigos: Mosén Juan Lordan, presbítero de Sipán, y Juan de Abbadias, habitante en Sipán].

LENTO PROCESO DE CONSTRUCCION DE LA IGLESIA DEL MONASTERIO DE LA TRINIDAD DE DAROCA

POR María Dolores PEREZ GONZALEZ
Instituto de Bachillerato de Barbastro

Si salimos de Daroca hacia el Oeste, nada más traspasar la Puerta Baja, nos encontramos con un amplio paseo, construido a principios del siglo XVII, que hoy recibe el nombre de Paseo de la Constitución. En el comienzo del mismo, a mano derecha, se halla el colegio de Santa Ana, que ocupa los restos del antiguo convento de la Trinidad. En realidad, del mismo no queda más que la iglesia, ya que el claustro, cillero y demás dependencias, debido a su mal estado de conservación, fueron remodeladas totalmente en sucesivas reformas, la última de las cuales data de la década de los años sesenta.

La iglesia queda paralela al paseo y orientada hacia el Este, con puerta al Sur, comunicándose con el convento por el lado de los pies. Tanto la cabecera como los lados norte y sur quedan casi tapados por algunas edificaciones; al menos las del Sur pertenecen al antiguo convento y parecen obra de una importante reforma que se realizó en el siglo XVII. Por encima de dichas edificaciones, pueden observarse los contrafuertes, así como el exterior de la cubierta, con óculos de iluminación, y el alero de ladrillo, en la parte mejor conservada. A los pies hay una espadaña, posiblemente del edificio primitivo. Toda la obra parece de ladrillo. La iglesia posee una sola nave, con capillas entre los contrafuertes y bóveda de crucería, también de ladrillo.

La portada queda al fondo de un pequeño atrio, que se cubre con bóveda de crucería. Tiene arco carpanel y otro superior apuntado, adornado con bellas yeserías; todo este conjunto de atrio y portada guarda gran relación con la capilla del Patrocinio de la Iglesia Colegial, contratada en 1511 por los moros Mahoma y Brahen de Cuéllar; la fecha de su realización no debe de alejarse mucho de ésta. En el tímpano, un bajorrelieve recoge la historia de los Corporales en el momento en que la mula, sobre la que se habían depositado en el lugar del milagro, llega a la iglesia del Hospital de

San Marcos, seguida de clérigos y soldados, y se hinca de rodillas; en este lugar expiró y, así, los Sagrados Corporales quedaron en Daroca.

Aprovechando el edificio del Hospital, en 1266 se instalaron en el mismo los frailes trinitarios. Desconocemos las obras que pudieron realizarse durante la Edad Media, aunque es de suponer que sí se llevarían a cabo y que, acaso al final de la misma, estaba acabado el convento. No así la iglesia, que, aunque debió de empezarse en el siglo XV, se acabó con ciertas dificultades durante el primer tercio del siglo XVI.

La documentación que en este breve estudio se ofrece, procedente de la Sección de Protocolos Notariales de Daroca (Archivo Histórico Provincial de Zaragoza), muestra con toda claridad las dificultades económicas y la consecuente lentitud con que fueron realizadas las obras de cubrimiento de la iglesia del Monasterio de la Trinidad de Daroca.

Cuatro son los documentos que se aportan, los cuales comprenden del año 1494 al 1537. El primero, de fecha 22 de mayo de 1494, se refiere al encargo que un ciudadano de Daroca, Ramón de Granada, hace al primicial de la orden de la Trinidad, fray Antón López "sobre el obrar y levantar de bóveda toda la iglesia de la Trinidat de la dicha ciudat". Se deduce del documento que la iglesia había de tener cinco cruceros y que estaba ya construido el primero; no podemos deducir, sin embargo, a qué altura se hallarían los muros. Para esta obra, el dicho Ramón Granada le entrega cien florines de oro.

Sin embargo, el dinero destinado a tal fin no debió de ser suficiente y la obra de la iglesia sufrió un nuevo parón. Según un documento de 15 de abril de 1511, el ministro de la Trinidad, fray Martín de Rodilla, ha de acudir a un nuevo método para sufragar los gastos de la iglesia; dicho fraile encarga al licenciado Antonio de Salazar, previa recomendación del Hispital de Nuestra Señora de Gracia, la predicación de los "tesoros y gracias espirituales", con el fin de recaudar dinero para obrar "el texaro y fábrica del sacro colegio y casa de oración de la Trinidat de la dicha ciudat de Daroca".

El tercer documento, de 17 de enero de 1512, indica que ya se habían obtenido algunos frutos, pues el mismo fraile de la Trinidad, Martín de Rodilla, contrata con el *rejolero* de Daroca, Ismael Morisco, la fabricación

de catorce mil *rejolas* "de la marca de Daroca"; el moro se compromete también a fabricarle dos "rayeros y tejas que necesite". Del documento también se deduce que parte del encargo ya había sido recibido por el fraile en junio del mismo año.

Desconocemos cuánto duraron las obras de la iglesia. Un documento de 1525 se refiere a una reunión celebrada en el claustro del monasterio, pero nada apunta acerca del estado de la iglesia. El último documento que se aporta en este trabajo indica claramente que la iglesia se había acabado en 1537. Es el encargo de la pintura de un retablo a Domingo Durango por parte de los cofrades de la Asunción para la capilla que poseen en este monasterio. Al margen ya del tema que nos ocupa, advertimos que se trataría de un retablo pequeño, ya que el pintor solamente cobra doscientos sueldos. Resulta curiosa la forma como se recauda el dinero para hacer frente a este pago, ya que se compromete también a los criados, por medio de su sueldo, e incluso al mismo pintor.

DOCUMENTOS I

1497, 22 mayo, Daroca.

Fray Antón Lopez, de la Orden de la Santísima Trinidad, se encarga de la obra de la iglesia del Convento de la Trinidad de Daroca.

A.H.P.Z. Sec. Daroca. Miguel Sancho, 1497, 22 mayo, s.f. Capitoles.

Eadem díe et civitate, Fray Anthón López, frayre del orden de la Santísima Trinidat, primicial del dicho orden de las primicias y tierras del Rey Nuestro Señor, habitante de presente en la ciudat de Daroca, de la una parte, e Ramón de Granada, ciudadano de la ciudat de Daroca, de la part otra... firmaron los Capitoles infrascriptos.

Capitoles de concordia fechos y firmados entre los sobredichos Fray Anthón López, primicial, y Remón de Granadą, ciudadanos de la dicha ciudat, en et sobre el obrar y levantar de boveda toda la yglesia de la Santísima Trinidat de la dicha ciudat.

Primerament fue concordado entre las dichas partes que el dicho Fray Anthón haya de levantar toda la dicha iglesia de boveda ysunte espalmar y echar el agua fuera, así como era obligado en el primer ciuzero que sera cinquo ciuzeros, y esto dentro tiempo de cinquo anyos primeros contaderos del día del anyo nuevo primero vinient en delant, que se contará a nativitate domini M CCCC LXXXXVIIIº.

Item es condición que el dicho Fray Anthón fará la dicha obra dentro el dicho tiempo, segúnt dicho es en el precedient capitol, que el dicho Remón de Granada sea tenido dar y pagar al dicho fray Anthón pa la dicha obra cient florines de oro en oro de buen peso y del cunyo de Aragón, y si no fará la dicha obra segunt dicho es que el dicho fray Anthón sia tenido dar y pagar al dicho Remón de Granada diez florines de oro en oro de buen peso y del cunyo de Aragón.

Y fechos y firmados los sobredichos capitoles, los dichos presentes prometieron la una a la otra tener, servar y complir cadauna lo que a si se esguarda dius obligación de sus bienes. Y juraron a Dios, etc. de tener, etc. y de no egualarse dius pena de...

Testes: Guillén Bernat y Joan Desplugas, escuderos, habitantes en Daroca.

Documento II

1511, 15 abril, Daroca.

El licenciado Antonio de Salazar es encargado de predicar los tesoros espirituales con el fin de recaudar dinero para la obra y tejado del Convento de la Trinidad de Daroca

A.H.P.Z. Sec. Daroca. Not. Miguel Sancho, 1511, 15 abril, s.f.

En nombre de la Beatísima Trinidad. Siguese el capitulado entre los Reverendos Señores el bachiller Fray Martín de Rodilla, benemérito del colegio sacro de la Trinidad de Daroca, de la una parte, y el licenciado Antonio de Salazar, por indicación del Santo Hospital de Nuestra Señora de Gracia, de la otra parte.

Primeramente, que el dicho ministro, con deliberada voluntad, da y entrega al dicho licenciado Salazar, como a verdadero y fiel procurador suyo y de la Sagrada Religión de la Trinidad, las villas y lugares de las tierras que se siguen: primeramente, la

Comunidad de Teruel. Item, la tierra d'Albarracín. Item, la Valdonsella. Item, al Arcedianazgo de Tarazona. Ite, toda la tierra que podrá fazer en los obispados de Calahorra y Pamplona, para que en las villas y lugares o habitados de las dichas tierras pueda el dicho licenciado y los que irán en su compañía o capitanía predicar y comunicar los tesoros y gracias espirituales concedidas por los Santos Padres Apostólicos a la dicha Sagrada Religión de la Trinidad/a los fieles cristianos que los tales tesoros espirituales comprar querrán por los bienes temporales que darán para el texaro y fábrica del sacro colegio y casa de oración de la Trinidad de la dicha ciudad de Daroca.

Secundariamente, que le da procura bastante con poder de sustituir procuradores quantos necesarios serán para procurar la salud de las ánimas y la honra y provecho del dicho Sacro Colegio de la Trinidad de Daroca.

Terceramente, le da el privilegio Real / o su transumpto decretado por notarios reales / para que mejor la dicha honra y provecho del dicho colegio o monesterio pueda procurar.

Lo quarto, que por otro nenguno, ni por más ni por menos, de los precios, el dicho ministro al dicho licenciado las ciudades, villas y lugares de las dichas tierras non ge las aya ni pueda quitar desde la data o tiempo deste capitulado y de la procura fasta que la Santa Cruzada aya sido complida porque confía el dicho licenciado en la clemencia de la Sagrada Trinidad que durante este tiempo ganará con que el edificio comenzado en el dicho colegio de Daroca se aya gloriosamente de acabar.

Lo quinto que el dicho licenciado, de lo que en nombre de la dicha religión y del dicho minitro procurará sacadas las honestas despensas según Dios y buena consciencia de las quales de tres partes la una el ministro y las dos partes pagará el dicho licenciado Salazar.

Que de lo que líquido y quanto quedara en tres partes, la uno al dicho ministro fiel y verdaderamente aya de entregar / o a quien la tal parte el ministro querrá se aya de dar. Y que las otras dos partes ayan de ser en recompensa de su trabajo para el dicho licenciado Salazar.

Finalmente, por mayor firmeza y seguridad, para que el dicho capitulado mejor se aya de obligar, los suso dichos ministro de la Trinidad y el Licenciado Salazar juraron sobre los Santos Evangelios de lo que inviolablemente durante el dicho tiempo los obligar y guardar y el que los quebrantase cometa perjuro al que los observase como

persona obediente a la cristiandad pagase y aya de pagar cincuenta florines d'oro y que junto con la procura esta capitulación sea testificada por notario delante testigos dignos de fe.

Die XV aprilis anno Dº XI, clamado, convocado a pregón y ajustado dicho ministro y fraires del convento monesterio de la ciudad de Daroca, en el refitorio del dicho monesterio a son de campana y por clamameinto de fray Domingo Sancho, sacristán, según fizo relación, etc, en do fueron presentes fray Martín Rodilla, ministro, fray Juan Zorrilla, fray Vicent Gascón y fray Pascual de Huerta, fraires del dicho monesterio, et estando plegados en el dicho capitol el dicho fray Martín Rodilla, ministro, de la una parte, y el licenciado Antonio de Salazar, licenciado, por del espital de Garcia de la ciudad de Zaragoza, de la parte otra, dieron y juraron en poder de mí, Miguel Sancho, notario, presentes los testimonios infrascriptos la presente plica de paper por artículos declarada y prometieron y se obligaron cada uno dellos tener, servar y complir lo que es tenido, dius obligación de sus bienes, etc. y los dichos ministro y licenciado juraron a Dios, etc. de tener, servar y complir dius pena de perjuros.

Testes, Joan de Calatayut, habitante en Daroca, y Domingo Balaguer, vecino del lugar de Villanueva del río Martín.

Documento III

1512, 17 enero, Daroca

Fray Martín Rodilla encarga a Ismael Morisco catorce mil rejolas para la obra del Convento de la Trinidad de Daroca.

A.H.P.Z. Sec. Daroca. Not. Miguel Sancho, 1512, 17 enero, s.f.

Capitoles de concordia fechos y firmados entre el Reverendo Fray Martín de Rodilla, ministro de la Trinidat de la ciudat de Daroca y Ysmael Morisco, moro, habitantes en la dicha ciudat sobre cierta obra que el dicho Ysmael ha de dar al dicho ministro.

Primerament, es concordado entre las dichas partes que el dicho Ysmael haya de dar al dicho fray Martín, ministro, quatorcemil rajolas de la marqua de Daroca / o si más

habrá menester, más / a precio de XXVIII sueldos millar, y rayeros y tejas las que hobiere menester, los rayeros del molde que le darán, a precio de XXVII sueldos el millar, la cual obra sea tal que sea de dar y de tomar.

Item es condición que el dicho Ysmael haya de dar la sobredicha obra de la primera que hará en esta primavera y que no pueda dar obra ninguna de la que hará hasta ser contento el dicho ministro de todo lo sobredicho.

Item es condición que el dicho ministro haya de pagar la sobredicha obra, luego, diez florines de oro y el resto así como irá dando la obra.

Item es condición entre las dichas partes que por seguridad de todo lo sobredicho y de los diez florines que el dicho ministro da al dicho Ysmael de señal y pago de la dicha obra que el dicho Ysmael haya de obligar, según que por los presentes capitoles obliga, todos sus bienes en general y en especial unas casas suyas sitas en la dicha ciudat que afrontan con casas de Alí el Morisco y con vía pública, en tal manera que sin no cumplirá, el dicho ministro pueda hacer vender las dichas casas para cumplimiento de todo lo sobredicho con las restas.

Item es concordado que si el decho Ysmael no dara la sobredicha obra según es dicho y el dicho ministro no la recibirá, que tenga de pena cada veinte florines de oro levaderos sin remedio alguno.

Die XXVIII januarii, delante las puertas del monasterio de la Santa Trinidad de la ciudat de Daroca, fray Martín Rodilla, ministro del dicho monasterio, de la una parte, y Ysmael Morisco, moro, habitantes en la dicha ciudat, fizieron y firmaron los sobredichos capitoles y prometieron y se obligaron aquellos tener, servar y complir, dius obligación de sus bienes; y juraron de tener, el dicho ministro a Dios y el dicho Ali por ville, dius pena de perjuros.

Testes: Joan Cortés y Mahoma Almorany, moro, habitantes en Daroca.

Eadem die et loco, el dicho Ysmael atorgó haber recibido del dicho ministro los diez florines de oro que le debe dar por los sobredichos capitoles y porque es verdat, etc. Testes qui supra.

(Intercalado entre las líneas de los párrafos cuarto y quinto de la capitulación, se lee:

Díe XV junii, anno DXIIº, en Daroca. Fray Martín de Rodilla, ministro, atorga ser contento y pagado de Ysmael Morisco de los diez florines de oro que por el, presente capitol recibió.

Testes, Esteban Lop, médico, ciudadano, y Ali de Cuéllar, menor, moro, habitantes en Daroca)

Documento IV

1537, 18 agosto, Daroca.

El pintor Domingo Durango se encarga de elaborar un retablo de La Asunción, para la capilla que la cofradía de esta invocación poseía en la iglesia del Convento de la Trinidad de Daroca.

A.P.H.Z. Sec. Daroca, Not. Martín Gil 1537, 18 agosto, s.f.

Die XVIII mensis augusti anno a nativitate Domini Mº quingentesimo XXXVII, dentro el monesterio de Sant Marco del orden de la Santísima Trinidad, extra muros de la ciudat de Daroca.

Eadem, con los capitoles de concordia infrascriptos a sido pacto entre la companya del pebrostre y confrades de la Asunción de la ciudat de Daroca y de instituyen misma invocación, de una parte, y de la otra maestro Domingo Durango, pintor, vecino de la dicha ciudad, como a de pintar el dicho maestro el retablo de la dicha invocación y de la dicha capilla.

Et primo es concordado entre las dichas partes que el dicho maestro Domingo sea tenido de dar pintado el dicho retablo el día de Santa María de agosto primero viniente de la pintura, imagenes historias que por los honorables el ministro del dicho convento, Pedro de Segura, Joan Garrom tapiador Joan de Vesoyta, cubero, mandaran y les pareciera.

Item es concordado entre las dichas partes que los dichos confradres es a saber los nombrados en la retroescripta sean tenidos de pagar al dicho Domingo Durango docientos sueldos jaqueses para el día de San Andrés primero viniente en parte de la paga de la dicha obra y retablo, cada uno lo que en la retroescripta mandado tiene escripto de mano del ministro del dicho convento.

Item es concordado entre las dichas partes que es fecha que sea la dicha obra para el dicho día de Santa María de agosto primero viniente, a voluntad de los dichos y no de otra manera, el dicho retablo aya de ser visto por dos oficiales deputaderos, el uni por el dicho Domingo Durango y el otro por, la dicha conpanya, thachados que sea le ayan de pagar los dichos confrades todo lo que thacharan desta manera: por Santa María de Agosto primero viniente otros cient sueldos, et en complimiento de paga, en dos anyos contaderos del dicho día de Santa María de agosto/ en delante en dos soluciones eguales cada una dellos dichos dos anyos lo que tuvera proporción.

Item es concordado entre las dichas partes que los restroscriptos no sean tenidos de pagar más delo que por las mandas tienen mandado, si no es por su voluntad, e la restante quantidad que den a pagar a complimiento de paga los dichos ministro que se clama fray Gaspar de Villalta, Pedro Segura, sastre, Joan de Garro, e Joan de Veysota, como principales deudores y pagadores de la dicha obra, a la qual y a los dichos docientos sueldos de alto memoriados y mandados se ayan de obligar de pagar al dicho Domingo Durango, y el dicho Domingo Durango de tener y cumplir lo sobredicho.

Die e anno proxime calendados, en presencia de mi, notario, y testigos dius escriptos, dentro del dicho convento parecieron los dichos fray Gaspar de Villalta, ministro, Joan de Vaysota, pebostre de la dicha companya, Pedro Segura, Joan de Garro, y todos los nombrados en la primera hoja de mandas los quales daron la presente Capitulación en poder de mí dicho Martín Gil, notario.

Y aquella firmaron y prometieron y se obligaron de tener y cumplir aquella, a la qual obligación sus personas y bienes etc. la una a la otra, dius obligación general, etc. daron los dichos confradres en fianzas de todo lo contenido en la dicha capitulación a los en ella nombrados como en ella se contiene presentes etc. Renunciaron, etc. Duismetieronse y juraron, etc. Fiat large.

Testes, los honorables Martín Crabera, mercader, e Agostín de La Gasca, zurrador, habitantes en Daroca.

Firman: Yo fray Gaspar de Villalta, ministro, todo lo sobre dicho ser verdad. Yo Joan de Vesoyta lo sobredicho ser verdad, como pabroste de la dicha companya. Yo Domingo Durango lo sobredicho ser verdad y firmo de mi mano. Yo Agostín de la Gasca soy testigo de lo sobredicho. Yo Martín Cabrera soy testigo de lo sobredicho.

Lo que an prometido y jurado los Señores Cofrades de la Virgen Madre Dios de la Asunción, para ayuda de Retablo.

Primo, prometió el Pe ministro, dos ducados	XLIIII	suelds
El preboste, un ducado	XXII	suelds
Maestre Domingo, el pintor, un ducado	XXII	suelds
Maestre Joan de Garro, un florín	XVI	suelds
Maestre Pedro Segura, sastre, un florín	XVI	suelds
Maestre Domingo de Arrieta, para San Juan, medio florín	VIII	suelds
Maestre Miguel el cubero, para San Andrés, medio florín	VIII	suelds
Anthón de Arcega, criado de Joan Garro, medio ducado cuando se lo demandare	XI	suelds
Martín Garo, criado de maestre Joan Garro, doce sueldos para San Andrés	XII	suelds
Joan de Onate, para luego, medio florín	VIII	suelds
Joan Ebria, criado de maestre Joan el tapiador, y que él mismo amo a pagado por el, un florín	VIII	suelds
Anthón de Cerrán, criado del preboste, para San Andrés y que el preboste de paga por él, medio ducado	XI	suelds
	CXCIIII	suelds
El preboste, a cumplimiento de docientos sueldos que faltaba, lo que prometió	VI	suelds
	Suman CC	suelds
Joan de Mangia, habitante en Manchones, para San Joan, prometió medio florín	VIII	suelds
	Suma CCVIII	Suelds

DOCUMENTOS SOBRE LA CONSTRUCCION DEL CORO DE LA IGLESIA DE SAN MIGUEL DE DAROCA, EN EL SIGLO XVI

POR Fabián MAÑAS BALLESTIN
Instituto de Bachillerato "Zurita" de Zaragoza

La iglesia de San Miguel de Daroca se construyó posiblemente a finales del siglo XII y gran parte del XIII, toda ella en piedra sillar, con tres naves –la central mucho más ancha que las laterales– cubiertas con cañón apuntado; con sólo dos tramos y cabecera destacada con ábside semicircular de gran riqueza decorativa en su exterior. La puerta, en el tramo de los pies y orientada al Sur, es abocinada con cinco archivoltas de medio punto, decoradas con dientes de sierra y ajedrezado jaqués y capiteles historiados. Fue acaso la iglesia mejor acabada de todas las que se construyeron en Daroca durante la Edad Media.

Las reformas empezaron pronto en esta iglesia. Ya en el siglo XIV se decoró el ábside con unas bellísimas pinturas murales acerca de la Coronación de la Virgen y un friso de ángeles y apóstoles; decoración que no varió para nada la estructura del edificio. Como tampoco afectaron las reformas efectuadas en el siglo XV: la construcción de una torre de estilo mudéjar a los pies, junto a la portada, y la colocación de un tímpano en aquélla, con la figura de San Miguel entre dos ángeles. En el siglo XVI se construyó un nuevo coro, a los pies, del que vamos a ocuparnos en este estudio; se instaló un bello órgano, conservado con algunas modificaciones, y se realizó una decoración pictórica en parte importante de la iglesia. La reforma más negativa fue la llevada a cabo en el siglo XVIII, ya que para convertir una iglesia románica en un templo barroco se derribó la bóveda de cañón con el fin de construir otra de lunetos, se levantó una cúpula sobre pechinas en el crucero y se añadieron capillas entre los contrafuertes. La restauración de la década de los años sesenta devolvió a la iglesia su estructura primitiva, aunque se respetó cuidadosamente el coro de los pies.

Este trabajo en homenaje a don Federico Balaguer no pretende ser un estudio completo del coro; se ofrece simplemente la documentación aparecida en los protocolos notariales de Daroca, añadiendo algunos comentarios a los mismos.

El 15 de agosto de 1518, los diputados de la parroquia de San Miguel encargaban al maestro Juan de Latas la realización de la obra de un coro nuevo, a los pies de dicha iglesia, sustituyendo a otro antiguo, que posiblemente se hallaría dentro de la iglesia románica, ya que se dice que el maestro ha de aprovechar toda la piedra que salga "de la paret de piedra que deribarán de la iglesia e la piedra que trobará debaxo el coro viejo". Se le encomienda hacer un arco en la pared de los pies, de ladrillo y sobre dos pilares redondos, y subir los tres muros de piedra a la altura necesaria. La cubierta ha de ser de ladrillo, con cinco llaves, lavada de yeso, al igual que los muros por el interior.

Para realizar esta obra se le daba de tiempo hasta San Miguel de setiembre de 1519. Sin embargo, este plazo debió de ampliarse, pues en marzo de 1920. Sin embargo, este plazo debió de ampliarse, pues en marzo de 1920, Juan de Latas encargaba al rejolero Juan de Guernica la fabricación de cuarenta mil rejolas para la obra del coro de San Miguel, seguramente destinadas a la bóveda de crucería.

Pasó algún tiempo hasta que se contrató la construcción de la sillería de este coro. No conocemos la capitulación, pero tal vez se firmase a principios de 1525, ya que en abril de este año, según el documento II, el mazonero Pedro Serrano recibía veinte ducados para la compra de la madera de las sillas del coro; cantidad que tal vez se estipuló como adelanto de la primera tanda. En marzo de 1527 se estaba trabajando en esta sillería; el documento III se refiere al cobro de dos mil seiscientos cincuenta y nueve sueldos por parte de Pedro Serrano y del otro mazonero, Pedro Laguardia. El documento IV nos muestra que la obra se había acabado antes del 14 de octubre de 1528, ya que los maestros Pedro Laguardia y Pedro Serrano solicitan que sea vista la misma porque ellos han hecho más de lo capitulado; del documento se deduce que solicitan aumento de precio.

No podemos definir claramente la labor de cada uno de los maestros en la sillería del coro de San Miguel. A partir del último documento podríamos pensar que si a Pedro Serrano se le llama mazonero y a Laguardia, imaginero, el primero realizaría el trabajo más tosco y el segundo el de tallar los bajorrelieves que aparecen en cada una de las sillas. Estas se hallan distribuidas en dos gradas. En la superior hay trece sillas a cada lado de una cátedra central; en la inferior, seis sillas a cada lado y tres cátedras en el centro.

El coro se completó posteriormente con un facistol y un cierre de madera y forja con decoración de grutescos. Encima de la puerta de comunicación con la iglesia aparece la inscripción que señala el final de esta importante obra:

ANNO 1540 A5 DE agusti.

DOCUMENTO I

1518, 15 agosto, Daroca

Juan de Latas, maestro de villa, contrata con la parroquia de San Miguel de Daroca la obra del coro de dicha iglesia, por tres mil doscientos sueldos.

A.H.P.Z. Sec. Daroca. Not: Miguel Sancho, 1518, 15 agosto, s.f.

Capitulación fecha entre la parroquia de Señor Sant Miguel por medio de los diputados que son Johan de Ojosnegros e mosen Johan de Orera, tercieros, e maestre Estevan, e mosen Johan Martín e Lázaro de Orera e Johan Remírez, diputados de la dicha parroquia, de huna parte, e mastre Johan de Latas, de la otra parte, sobre la obra del coro de la dicha iglesia.

Primeramente es obligado el dicho mastre Johan de abrir los fundamentos del coro de fuera de la iglesia y subirlos de su calcina y piedra menuda hata *(sic)* la cara de la tierra, de ancharia de quatro pies y de los fundamentos arriba suban las paretes de piedra picada de la parte de fuera e de la parte de dentro con piedra menuda e reble que sea de ancharia de dos regolas e con sus dos respaldos a las cantonadas de piedra picada tanto quanto suban las paretes de piedra.

Item es obligado el dicho maestro de poner toda la piedra picada que salrrá de la paret de piedra que deribarán de la iglesia e la piedra que trobara debaxo el coro viejo e si algunas más podremos aver que las avía de poner.

Item es obligado el dicho maestro de las tres dichas paretes de piedra arriba que suban de buena tapia con su cara de calcina de parte de fuera, de ancharia de dos regolas, e a las esquinas de la piedra arriba suban los respaldos de algez e regola, e suban tanto quanto

al dicho maestro le parecerá que sean menester para echar el crucero/ e fazer sus travas de las paretes de la iglesia a las tapias de algez e regola e encima las tapias fazer alderedor su rafe de taja, regola e algez, de sallida de tres palmos.

Item es obligado el dicho maestro de echar el agua de fuera e la parroquia darle toda la manobra para el dicho tejado.

Item es obligado el dicho maestro de levantar de dentro de la iglesia adonde al maestro le parecerá, dos pillares redondos con sus e las paretes con un arquo e sobre arquo, tal alto como el que está encima la preicadera, de algez e regola, todo espalmado e lavado.

Item es obligado el dicho maestro de fazer hun cruzero dentro el coro, de cinquo llaves, de altaria de dos palmos encima los arquos, e sea el cruzero de algez e regola, todo espalmado e lavado e bocellado, e las paretes espalmadas e lavadas ata *(sic)* tierra.

Item es obligado el dicho maestro de poner toda la manobra para la dicha obra, excepto la piedra picada, e toda la manobra para cubrir el tejado que la ha de dar la parroquia.

Item es obligado el dicho maestro de deribar la cantonada del corral de mastre Martín e tornarle a tapiar de tres hillos e alto dexando caliço entre el coro e el coral, de la ancharia que parecerá a los dichos diputados de la paroquia.

Item es obligado el dicho maestro de dar toda la sobredicha obra buena e bien acabada, a conocimiento de maestros, aquellos que los diputados querrán, ata el día de Sant Miguel de setiembre del anyo de Mil quinientos y dizinueve.

Lo que la dicha parroquia de Señor Sant Miguel es obligada para con el dicho mastre Johan de Latas.

Primeramente, es obligada la dicha parroquia a darle de toda la sobredicha obra, son a saber, tres mil y dozientos sueldos.

Item es obligada la dicha parroquia a darle al dicho maestro por todo el mes de agosto...

Item es obligada la dicha parroquia a darle e empezando a obrar por todo el mes de marzo de anyo de 1519, son a saber para complimiento ata dos mil sueldos sobre los que recibió el anyo 1518, e lo que quedara, la meitad por todo el mes de agosto del anyo de 1520, e la otra meitad de fin de pago por todo el mes de agosto del anyo de 1521.

Die XV agusti anno Mº D X VIII, en Daroca, mosen Juan de Orera, Anthon d,Ojosnegros, menor, primicieros, mosen Juan Martín, racionero, micer Estevan Lop, Joan Ramírez y Lázaro de Orera, diputados por la parroquia de Sant Miguel, de la una parte y micer Joan de Latas, maestro de villa, habitante en la dicha ciudat, de la parte otra, dieron y livraron los dichos capitoles sobre una obra que el dicho micer Joan ha de fazer en el coro de la dicha iglesia, los quales prometieron tener dius obligación de sus bienes y juraron de tener, etc, Et el dicho micer Joan, por seguridad de la dicha parroquia, dio por fianza a Joan de Azailla, vecino de la dicha ciudat, allí presente, el qual dicha fianza se constituyó dius obligación de sus bienes. Juró de tener, servar y complir lo que el dicho micer Joan es tenido...

Testes, mosen Alonso López, canónigo de Nuestra Señora y Anthón Prícipe, ciudadano de la dicha ciudat.

Die VII decembris, anno D XVIII, en Daroca, el sobredicho micer Joan de Latas atorgó haber recebido de la sobredicha parroquia, por manos de los sobredichos diputados, en parte de paga de la sobredicha obra, quinientos sueldos...

Testes, mosen Joan de Vijuesca y mosen Joan... clérigos, habitantes en Daroca.

Documento II

1525, 27 abril, Daroca

El mazonero Pedro Serrano recibe veinte ducados de oro para la compra de la madera de la sillería del coro de San Miguel.

A.H.P.Z. Sec. Daroca, Not Miguel Sancho, 1525, 27 abril, Albarán.

Eadem día ecivitate, micer Pedro Serrano, mazonero, vecino de Daroca, atorgo haver recebido de la parroquia de Sant Miguel de la dicha ciudat, por manos de mosen Bartolomé

Lop y Andrés de Ojos Negros, primicieros, son a saber veinte ducados de oro, los quales son por la que la dicha parroquia le hace por traer la fusta de las sillas del coro de la dicha iglesia. Y con esto prometió que si no traerá la fusta y no dará cumplimiento acabar las dichas sillas, él y su compañero restituirán los dichos veinte ducados a la dicha parroquia, a lo que tener y cumplir, etc.

DOCUMENTO III

1527, 23 marzo, Daroca

Los escultores Pedro Laguardia y Pedro Serrano reciben de la parroquia de San Miguel de Daroca dos mil seiscientos cincuenta y nueve sueldos, parte de la paga por la obra del coro de dicha iglesia.

A.H.P.Z. Sec. Daroca. Not: Martin Gil, 1527 fol 27, v.

Albarán

Eadem die, loquo, mense e anno quibub supra. Los honorables maestro Pedro Laguardia e maestro Pedro Serrano, himagineros, habitantes en la ciudad de Daroqua, de grado, etc. atorgaron haver hovido et recebido de la tercia de terceros y parrochianos de la yglesia parrochial de Señor Sant Miguel de la ciudad de Daroqua, de manos y poder de Andrés de Ojosnegros, lavrador, e mosen Bartholomé Lop Racionero de la dicha yglesia, tercieros de la dicha parrochia por razón y causa de la hobra del coro que ellos fazen en la dicha yglesia, son a saber Dos mil y seyscientos cinquenta nueve sueldos dineros jaqueses el veinteseteno día del mes de deziembre del anyo contado a nativitate domini Millessimo quingentesimo vigesimo sexto, que fue dia que los dichos tercieros dieron cuenta los quales son en parte de aquellos Cinquo mil quinientos sueldos dineros jaqueses que la dicha parroquia les es tenido por la causa sobredicha, y porque es verdad atorgaron el presente albarán, etc. Large

Testes: los honorables Fabián de Estadilla, cirujano, et mosen Estevan Martín, clérigo, habitantes en Daroqua.

DOCUMENTO IV

1528, 14 octubre, Daroca

Pedro Laguardia y Pedro Serrano declaran haber hecho mas de lo estipulado en el coro de San Miguel, reclamando el pronunciamiento de los diputados de la iglesia.

A.H.P.Z. Sec. Daroca. Notario: Martín Gil, 1528, octubre, 14 s.f.

Poder

Eadem die, los honorables maestro Pedro Laguardia, himaginero, e maestro Pedro Serrano, mazonero, habitantes en Daroca, atendientes y considerantes ellos haber fecho la obra del coro de la iglesia parroquial de Señor San Miguel, de la ciudad de Daroca, y ellos haber fecho más de lo capitulado cerqua dicha obra de grado, et dexaron todo aquello en poder, arbitrio y conocimiento de los diputados por la parroquia de la dicha iglesia, a los quales daban pleno poder para pronunciar todo lo que ellos querrían cerqua dicha obra, etc.

Firman Pedro Laguardia y Pedro Serrano.

EL SARCOFAGO DE DOÑA SANCHA Y LA ESCULTURA ROMANICA DEL ALTOARAGON

POR M.ª Gloria CAMPO BETRAN
Instituto de Bachillerato de Binéfar

Es bien sabido que el sarcófago de doña Sancha constituye una obra escultórica determinante en el desarrollo del arte románico aragonés y español; es figurativo, como el sepulcro de Ansúrez, y destaca claramente a la persona a quien fue destinado. Tradicionalmente, desde las referencias dadas por LABAÑA en 1610[1], se ha relacionado con la condesa Sancha, hija de Ramiro I.

La vida de la condesa Sancha se inserta en el esfuerzo de europeización que protagonizó Sancho Ramírez (introducción de la reforma cluniacense, de la liturgia romana, de la reforma gregoriana con una nueva canónica, establecimiento del carácter feudatario de Aragón respecto a la Santa Sede, afirmación de la política matrimonial internacional, ...) y en las novedades socioeconómicas del reinado: riqueza de las arcas reales a consecuencia de las parias y aranceles; acuñación de moneda, creación de una ciudad, Jaca, con sede episcopal; concesión de fueros a algunas localidades; restauración de la sede episcopal de Roda, ...[2]. Viuda del conde Ermengol III de Urgel en 1065, la condesa Sancha cumplió un papel muy importante en el estrechamiento de las relaciones de Aragón con la Santa Sede en momentos difíciles, incluso llegando a sacrificar a su hermano, el obispo García, para impulsar la política extranjerizante; Gregorio VII nombró para la sede de Roda al francés Ramón Dalmacio y su legado, el abad Frotardo de Saint-Pons de Thomières, encontró en doña Sancha una firme aliada[3]. Introdu-

[1] LABAÑA, J.B., *Itinerario del Reino de Aragón,* Zaragoza, 1895, p. 42. A pesar de la inscripción vista por LABAÑA, de las precisiones que da y de las obras de Briz MARTINEZ y Ricardo del ARCO, SIMON, D.L., *Le sarcophage de doña Sancha à Jaca,* "Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa", 10 (Prades–Codalet, 1979), p. 110, sostiene que existen pocas puebas para afirmar que la Sancha evocada en la inscripción sea la hija de Ramiro I, ya que se trata de un nombre muy común en la época.

[2] DURAN GUDIOL, A., *Arte altoaragonés de los siglos X y XI,* Sabiñánigo, 1973, pp. 25–29. CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *Aragón,* Madrid, 1979, p. 27.

[3] Ver en DURAN GUDIOL, A., *op. cit.,* pp. 30–33, la pugna entre los partidarios y los adversarios del obispo García.

cida la regla de San Agustín en el monasterio de San Pedro de Siresa, Sancho Ramírez lo otorgó en encomienda, así como la diócesis de Pamplona, a la condesa.

En torno a los dramáticos años en que el obispo–infante García era acusado de traición por maquinar a favor de Alfonso VI de Castilla, se iniciaban las obras de la catedral de Jaca. Se admite sin reservas la ascendencia clásica de la primera escultura románica hispánica. En opinión de Serafín MORALEJO, una obra romana del siglo II, el sarcófago de Husillos, jugó un decisivo papel por ser inspiradora de obras escultóricas de San Martín de Frómista, catedral de Jaca, iglesia del castillo de Loarre, Saint Sernin de Toulouse, San Isidoro de León y catedral de Santiago de Compostela[4]. Las obras de la catedral de Jaca relacionadas con el citado sarcófago son un capitel del interior, el dedicado al Sacrificio de Isaac del porche sur, algunas metopas del ábside de la Epístola y dos capiteles de la portada occidental, uno de los cuales ha sido estudiado e identificado como Daniel entre los leones con Habacuc y el ángel[5]. La perfección formal de estas obras hizo suponer mucho tiempo que el artista era italiano e incluso que maestros formados en Jaca trabajaron en Italia, pero la tesis de MORALEJO induce más bien a pensar que la escultura de Jaca recibe de Frómista un estilo elaborado al que daría un sello peculiar; de Jaca pasará luego a Loarre, Saint Sernin de Toulouse, San Isidoro de León y catedral de Santiago de Compostela.

Hasta ahora no se ha podido precisar la cronología de las primeras obras escultóricas de la catedral de Jaca e incluso es poco concreta la fecha de comienzo del propio templo. Algo similar ocurre con el monasterio de Santa María de Santa Cruz de la Serós. Probablemente un grupo de ermitaños se instaló en este paraje protegido por las montañas; con el tiempo, debieron de establecerse un cenobio masculino y una comunidad de religiosas, origen, respectivamente, de los actuales templos de San Caprasio y Santa María. Ramiro I benefició al monasterio femenino, donó bienes para sostener un albergue, confió a las monjas a su hija Urraca en 1061 y les

[4] MORALEJO, S., *Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca*, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1973, I*, 1979, pp. 427–433.

[5] MORALEJO, S., *Aportaciones a la interpretación del programa iconográfico de la catedral de Jaca*, en *Homenaje a D. José M.ª Lacarra*, Zaragoza, vol. I, 1977, pp. 173–98. En este trabajo se inserta el capitel de Daniel entre los leones en un conjunto escultórico que incluye el tímpano con su crismón trinitario y que exhorta a la Penitencia e invita a la Eucaristía.

concedió nuevos bienes en su testamento. Cuando doña Sancha enviudó en 1065 (el conde Ermengol muere en la toma de Barbastro), la suerte del monasterio mejoró ostensiblemente: las donaciones, incluso de obras artísticas, procedentes de miembros de la familia real se multiplicaron; fue la consecuencia más visible de la instalación en el cenobio de la condesa Sancha. En 1095, ésta añadía nuevos bienes para la prosecución de las obras del monasterio (posiblemente se estaba realizando la cabecera de la iglesia); poco después fallecía doña Sancha (DURAN GUDIOL y CANELLAS sitúan su muerte en 1097, y YARZA, en 1096).

El sarcófago que años después iba a acoger sus restos es, cronológicamente, el segundo de los sepulcros románicos hispanos ricamente decorados conocidos. El de Ansúrez, hoy en el Museo Arqueológico Nacional, de fines del siglo XI, procede del monasterio de San Benito de Sahagún; es rico en imágenes, aunque descuidado en la forma y tosco en la ejecución. El sarcófago de doña Sancha bien pudo obedecer a un encargo realizado por la comunidad de religiosas, de la que fue benefactora[6], al deseo de su sobrino, Alfonso I. El sepulcro, hoy en la iglesia de las benedictinas de Jaca, está esculpido en piedra gris; mide unos dos metros de largo, 65 cm. de alto y 85 de ancho en un extremo y 58 en el otro (su base es trapezoidal). Se halla labrado en sus cuatro caras: una es narrativa y las otras simbólicas.

El frente (figura 1) se divide en tres escenas de tres figuras cada una. En la parte derecha (figura 2) (desde el espectador) se representa a doña Sancha sentada sobre una silla de tijera con un libro[7], rodeada de dos damas algo retiradas y situadas con cierta dificultad debido al poco espacio arquitectónico con que cuentan; incluso una de ellas ha sido concebida más pequeña; el efecto espacial de la escena es mayor que el de las otras dos, al carecer los pies de las tres mujeres de una línea de base común; el marco inferior está festoneado para romper más claramente con el rígido límite rectilíneo de las otras escenas. Se diría que con estos recursos el escultor ha querido dinamizar el grupo, dotándolo de una viveza inesperada; el motivo es sencillo: es la única escena del sarcófago en que doña Sancha aparece en

[6] No parece que pueda sostenerse la hipótesis de A. CANELLAS y A. SANVICENTE acerca de la intervención de Pedro I en la realización del sepulcro, puesto que éste ha sido relacionado con obras posteriores a su reinado.

[7] Se alude así a la vida piadosa de la condesa (RUIZ MALDONADO, M., *La contraposición "superbia–humilitas". El Sepulcro de doña Sancha y otras obras*, "Goya", 1978, p. 75.

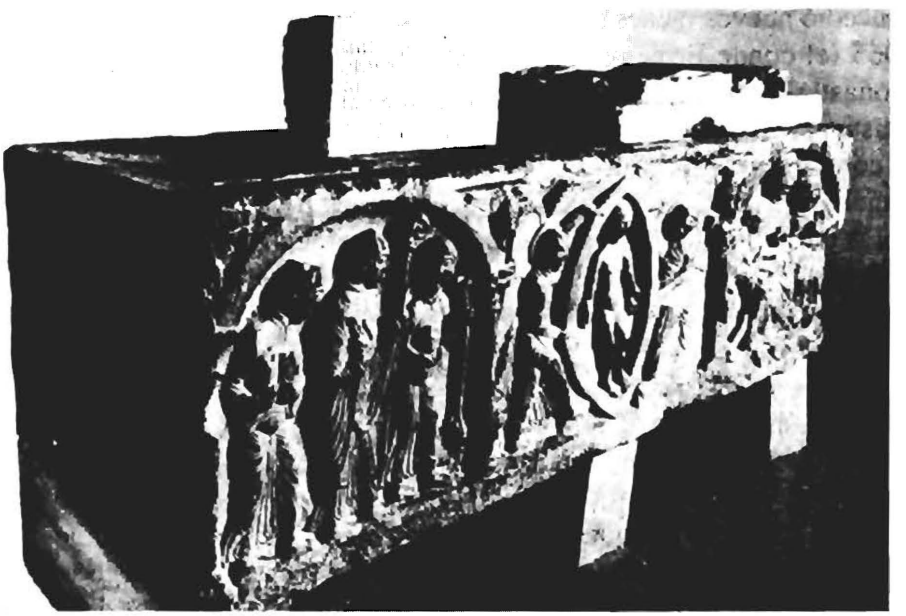


Fig. 1: Sarcófago de Dña. Sancha. Frente.



Fig. 2: Dña. Sancha y sus damas.

vida. El grupo central (figura 3) cuenta con un amplio espacio, aunque las figuras no se distribuyen bien en la superficie disponible. El alma de doña Sancha, en forma humana asexuada, desnuda, está pobremente articulada; se inscribe en una mandorla asimétrica sostenida por dos ángeles cuyos fuertes brazos elevados, junto con las alas sobreelevadas, subrayan el sentido ascendente del grupo, que, a diferencia de los adyacentes, no se cubre con un arco; finos paños de nítidos pliegues transparentan con perfección los cuerpos de los ángeles, que colocan sendos pies adelantados sobre unos pequeños taburetes, acentuándose así la forma de la mandorla mediante un procedimiento de composición muy eficaz. La tercera escena del frente (figura 4) presenta a tres eclesiásticos portando ornamentos y objetos litúrgicos; posiblemente el personaje central, un obispo o abad, evoque al obispo Pedro, que sucedió al infante García en la sede jacetana y que seguramente asistiría a los funerales de la condesa; parecen haber sido interrumpidos en una procesión y mantienen cierta comunicación.

Los grupos de la derecha y de la izquierda se cobijan bajo arcos sostenidos por columnas, cuyos capiteles sirven de apoyo a dos águilas de alas extendidas que sujetan un libro entre las patas, "probable referencia al evangelista San Juan como autor del Apocalipsis, habida cuenta del carácter póstumo que se da a la escena" (la central)[8]. El autor del frente principal es muy hábil en los detalles: plegados algo variados, cabellos elaborados mediante diseños en espiga y similares en los personajes masculinos y alineados en forma de cuerda alrededor de la cabeza en las damas; los rostros son redondos y mofletudos, los ojos almendrados y bien recortados por una línea de contorno en relieve y los iris excavados.

El segundo frente longitudinal (figura 5) presenta también una división en tres partes delimitadas por sendos arcos y sus correspondientes columnitas, pero cada compartimento acoge a un único personaje. En el centro y a la izquierda se enfrentan dos hombres a caballo portando armas y escudos; la disposición y movimiento de los animales evidencian una estudiada composición equilibrada que se logra a partir de la simetría. A la derecha de los jinetes, un joven cabalga sobre un león mientras lo desquijara. GAILLARD veía en los jinetes un espejo del momento histórico en que vivió la infanta (su padre había muerto en la toma de Graus, en 1096 se

8 CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *op. cit.*, p. 212.



Fig. 3: El alma de Dña. Sancha es portada por ángeles.



Fig. 4: Grupo de eclesiásticos.



Fig. 5: Sarcófago de Dña. Sancha. Cara posterior.

conquistó Huesca,...)[9]. Otros historiadores han interpretado la escena como la lucha entre un cristiano y un musulmán. Angel CANELLAS y Angel SAN VICENTE, ante la sorpresa que causa la presencia de un tema bélico en el sepulcro de una princesa, explican la escena ecuestre como una representación de San Mercurio de Capadocia, resucitado por la Virgen para enfrentarse a Julïano el Apóstata, a quien hirió de muerte[10]. Más recientemente, el combate ecuesre que presenta el sarcófago ha llevado a pensar en una simbolización de un enfrentamiento espiritual: una lucha entre David y Goliat, entre la humildad y la soberbia, entre el hombre y Satán; se refuerza así la necesidad de todo cristiano de luchar contra el mal; interpretación muy convincente por los argumentos que se dan[11]. El joven que fuerza las fauces de un león ha sido identificado como Sansón o David (figuras premonitorias de la misión redentora de Cristo), cuyo paralelo mitológico en la Edad Media era Hércules; con frecuencia, en la épica medieval hispana se compara a los guerreros cristianos con David y Sansón; los héroes bíblicos pueden simbolizar el triunfo del Cristianismo sobre los infieles o sobre el paganismo[12], pero también representan el triunfo de Cristo sobre Satán y la muerte y son ejemplo para los caballeros de la época.

Los dos jinetes enfrentados parecen desbordar el marco arquitectónico, acentuándose así la unidad del frente, que posee un aspecto algo abstracto: un modelado duro, los ropajes rígidos y casi geométricos, rostros cuadrangulares, pulgares demasiado largos y delgados, orejas altas y retiradas y cejas abultadas; los cabellos y colas de los caballos se articulan mediante líneas onduladas y formas trenzadas; falta la profundidad lograda en el frente principal. Detalles inesperados en un escultor un tanto rudo son las orlas de pedrería o bordados de cuellos, mangas y bordes inferiores de los trajes. Las diferencias entre los dos frentes estudiados son, pues, muy notorias y hacen pensar en dos escultores o talleres; Ricardo del ARCO admitía la participación de dos escultores, pero suponía que uno de ellos

9 GAILLARD, G., *Les débuts de la sculpture romane espagnole. Leon, Jaca, Compostelle*, Paris, 1938, p. 132.

10 CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *op. cit.*, p. 214. Esta forzada suposición, que ha sido refutada por M. RUIZ MALDONADO, está al servicio de un programa funerario que ven los autores en el sarcófago; y así, el combate de los dos jinetes significaría el triunfo del Bien sobre el Mal, a través de la Muerte.

11 RUIZ MALDONADO, M., *op. cit.*, pp. 75–81.

12 La victoria del Cristianismo sobre el paganismo, sin embargo, sería un anacronismo en pleno románico, como bien señala MORALEJO.

trabajó en el sarcófago unos cincuenta años después del primero[13]. Hoy se acepta que los dos talleres o maestros fueron contemporáneos, debido a la gran coherencia existente entre los dos frentes (ambos tripartitos) y al hecho de que los dos estilos escultóricos pueden observarse en los mismos años en otras obras del Altoaragón[14].

Los dos frentes menores del sarcófago, muy virtuosistas en cuanto a ejecución, poseen un alto valor decorativo. Uno de ellos (figura 6) presenta dos grifos adosados inscritos en un círculo decorado con cinco motivos ornamentales que dejan un espacio cubierto con tallos ondulados y hojas de borde sinuoso; si, como han apuntado A. CANELLAS, y A. SAN VICENTE, hay en este tema –tan frecuente en el románico– una referencia al mito de Alejandro elevado al cielo en una barquilla llevada por grifos hambrientos, el motivo "ornamental" significaría la ascensión del alma de doña Sancha al cielo. Un crismón se representa en el otro lado (figura 7); parece cubierto de joyas y ha sido tallado con gran delicadeza. La *rho* aparece modificada para transformarse en cruz latina, lo que, junto a la alusión a Cristo como principio y fin y a la invocación del *Agnus Dei,* hace referencia a la misión salvadora del Redentor en un crismón que mantiene la *ese* del anagrama trinitario de la catedral de Jaca[15], bien para invocar al Espíritu Santo, bien para aludir de nuevo a Cristo como Salvador.

Una profunda grieta afecta a parte del sepulcro (grupo de mujeres, crismón y jinete portador de la lanza). La esquina común al crismón y al frente principal no pudo ser esculpida, probablemente porque el bloque de piedra se fragmentó en este lugar durante el trabajo de talla.

Los dos talleres o escultores que realizaron el sarcófago de doña Sancha han sido relacionados con otras obras altoaragonesas y con esculturas de Módena y Nonantola: A. KINGSLEY PORTER, situaba el sepulcro en torno a 1100 y subrayaba las afinidades de estilo entre éste y el tímpano de

13 ARCO Y GARAY, R. del, *Sepulcros de la casa real de Aragón,* Madrid, 1945, pp. 123–127. No ofrece argumentos sólidos para apoyar su tesis.

14 SIMON, D.L., *op. cit.,* p. 109. Sin embargo, CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *op. cit.,* p. 213, atribuyen al escultor del frente de los caballeros detalles del frente principal poco acordes con la maestría que exhibe el autor al tallar las figuras: arcos (sería así responsable del irregular reparto de superficies), columnas, mandorla y brazo izquierdo del ángel situado junto al grupo de eclesiásticos.

15 Un estudio concienzudo del tímpano de la catedral de Jaca aparece en CAAMAÑO, J.M., *En torno al tímpano de Jaca,* "Goya", 1978, pp. 200–207.



Fig. 6: Los grifos.



Fig. 7: Crismón y cara posterior.

la epifanía de San Pedro el Viejo de Huesca, atribuyendo con convicción las dos obras al mismo escultor. H. BEENKEN y G. dè FRANCOVITCH incluían una obra relacionada con el sarcófago, el capitel de San Sixto del porche meridional de la catedral de Jaca, los bajorrelieves de San Gemignano de la Porta dei Principi de Módena y las esculturas de la parte alta de la puerta de Nonantola en una discusión sobre la relación entre la escultura lombarda y aragonesa; incluso estos autores veían en estas obras la participación de discípulos de Wiligelmo[16].

Las semejanzas y relaciones que pueden establecerse entre cada uno de los dos frentes longitudinales del sarcófago y algunas obras escultóricas con función arquitectónica del Altoaragón tienen como propósito inmediato llegar a una fecha aproximada de la ejecución del sepulcro. Reiteradamente, se ha relacionado con el frente principal el capitel de la Anunciación de la cámara alta sobre el crucero de Santa María de Santa Cruz de la Serós, el capitel de San Sixto de la catedral de Jaca y el tímpano de la Epifanía de San Pedro el Viejo de Huesca[17]. Por su parte, las huellas del maestro que intervino en la cara posterior se reconocen con mayor o menor evidencia en el tímpano septentrional de este templo, en algunos capiteles de la torre de Santa Cruz y en ciertos capiteles de la sala capitular y del antiguo claustro de la catedral de Jaca, que, a su vez, presentan afinidades con determinadas obras de Santiago de Compostela y Saint Sernin de Toulouse[18]. Así se confirma y prolonga en el tiempo la corriente artística que difundió temas, estilos, lecturas iconográficas y, seguramente, simbolismos a través del Camino de Santiago; tal como sucedió en el último cuarto del siglo XI.

El capitel de la Anunciación de Santa Cruz de la Serós (figura 8) incluye a San José, quien sostiene una vara florida para recordar que la Virgen está desposada y narra el episodio evangélico en dos tiempos. Los rostros redondos y llenos; las manos duras; el geometrismo de los pliegues, que caen permitiendo vislumbrar el cuerpo para terminar formando muescas triangulares; los zapatos, de marcado borde superior; los cabellos distintivos del ángel y San José, por un lado, y de la Virgen, por otro, ... eviden-

16 Tomado de SIMON, D.L., *op. cit.*, p. 111.

17 CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *op. cit.*, pp. 209–210, p. 129 y p. 318. YARZA, J., *La Edad Media*, Madrid, 1980, p. 131. YARZA, J., *Arte y arquitectura en España (500–1250)*, Madrid, 1979, p. 215. SIMON, D.L., *op. cit.*, pp. 113–115. Este último autor no incluye en su estudio el capitel de la Anunciación de Santa Cruz de la Serós.

18 SIMON, D.L., *op. cit.*, pp. 112–121.

cian un claro parentesco con el frente principal del sarcófago. Si, como suponen A. CANELLAS y A. SAN VICENTE, a la muerte de doña Sancha se estaba trabajando en la cabecera de la iglesia, es difícil que este capitel, por su situación, se realizara hacia 1100[19].

El capitel de San Sixto (figuras 9 y 10) no procede del claustro de la catedral de Jaca, pero aún no hay pruebas para asegurar que estuviera destinado al coro, como creen A. CANELLAS y A. SAN VICENTE, o a otra estructura similar del templo. Por su estilo, sólo se emparenta, además del sepulcro, con un capitel floral también situado hoy en el porche meridional. Las afinidades con el sarcófago son pronunciadas, pero la soltura de las figuras del capitel, llenas de vida, exige ser prudentes con las conclusiones que puedan deducirse de esta relación[20]. Los rostros mofletudos, las manos grandes e inflexibles, los cabellos dispuestos como un solideo, los ropajes pegados a brazos y piernas y una sabia composición se encuentran también en la tumba de doña Sancha. Los problemas de cronología que ofrece el capitel se comentarán a propósito de la datación de la catedral de Jaca.

El tímpano de la Epifanía de San Pedro el Viejo (figura 11), situado en el muro meridional, da entrada al claustro; compuesto, como el tímpano de la catedral de Jaca, por dos piezas, un amplio dintel que acoge la escena de la Adoración de los Magos y un segmento circular cubierto por un crismón sostenido por dos ángeles, fue ya atribuido por A.K. PORTER al maestro del sarcófago de doña Sancha. Existen nítidas semejanzas con su frente principal (sillas en tijera, mangas acampanadas, peinado y tocado de la Virgen del tímpano y de las mujeres del sepulcro, brazos desmesuradamente largos con valor compositivo, manos rígidas, gestos torpes, caras redondas y regordetas), aunque los trajes en el tímpano son más rígidos, confiriendo a la escena una solemnidad y gravedad más acentuadas que en sarcófago. Si el autor de éste busca composiciones equilibradas por medio de la simetría, en el tímpano la distribución de las figuras se apoya sobre un eje marcado por una gran estrella y unos destacados piegues situados bajo el brazo extendido del rey, que ofrece un regalo al Niño. La curva que

19 DURAN GUDIOL, A., *op. cit.*, p. 225, estima que esta sala se construyó en el siglo XIII con el fin de servir de cúpula al crucero, si bien la bóveda previamente levantada sobre él no se eliminó por problemas técnicos. Sin embargo, esta datación de la cámara no puede sostenerse.

20 Así piensa SIMON, D.L., *op. cit.*, p. 114. CANELLAS, A. y SAN VICENTE, *op. cit.*, p. 129, reconocen en este capitel la misma técnica que en el de la Anunciación y en el sarcófago.

describen el citado mago y sendos brazos de la Virgen y su Hijo contribuye a reforzar la relación entre los personajes y la línea del crismón, cuyo parentesco con el del sepulcro es muy evidente, si bien en esta ocasión carece del preciosismo obtenido por la labor de talla de éste, que sugería riqueza y fulgor; los ángeles se acomodan de distinto modo en el reducido espacio con que cuentan: uno aparece en cuclillas y otro semiacostado.

El autor o autores de este grupo de esculturas (sarcófago incluido) debieron de formarse con los primeros artistas que trabajaron en la catedral de Jaca, aunque han cambiado; no poseen probablemente su perfección técnica y no asimilan del mismo modo que ellos la tradición romana conocida directamente o a través de márfiles y miniaturas carolingias, faltando, por tanto, figuras semidesnudas o vestidas con mantos movidos por el viento; ahora éstos se pegan al cuerpo, pero resultan siempre poco naturalistas. De alguna forma se han pasado a la tendencia antinaturalista, aunque conservando algo de la tradición clásica[21].

Entre las piezas escultóricas que muestran semejanzas con la cara posterior del sepulcro de doña Sancha se encuentra el tímpano del crismón de la puerta septentrional, también de San Pedro el Viejo (figura 12). El anagrama de Cristo posee una estrecha afinidad con el del sepulcro (incluye el *Agnus Dei),* aunque un travesaño horizontal origina con la *rho* una cruz griega (como en el tímpano de la catedral de Jaca). Muy interesantes son los ángeles que lo sostienen; miran al fiel mostrándole el símbolo de Cristo, sus ropas parecen movidas por el viento, se ondulan y fruncen en fina caligrafía, sugiriendo la parte inferior del cuerpo; son virtuosismos ausentes en el sarcófago. Pero volvemos a encontrar aquí los rostros duros y casi cuadrados, las orejas altas, los pulgares largos y delgados en comparación con los demás dedos, los ricos bordes de pedrería y brocado y las muescas que forman los paños pegados a brazos y piernas. En opinión de J. YARZA, este crismón, cotejado con el de Jaca, se halla más cerca del mundo paleocristiano; este autor sugiere que el artista pudo inspirarse en el sepulcro romano en que fue enterrado Ramiro II en 1147, al observar la dinámica movilidad de los ángeles, que sostienen una *imago clipeata* en éste y que, inesperadamente en este escultor románico, se traslada al tímpano; si esto es así, el maestro hubo de acomodar al semicírculo las figuras que estaban en

21 YARZA, J., *La Edad Media,* Madrid, 1980, p. 131.



Fig. 8: Capitel de la Anunciación.
Cámara alta. Sta. María de Sta. Cruz de la Serós



Fig. 9: Escena de la vida de S. Sixto. Catedral de Jaca.



Fig. 10: Escena de la vida de S. Sixto. Catedral de Jaca.

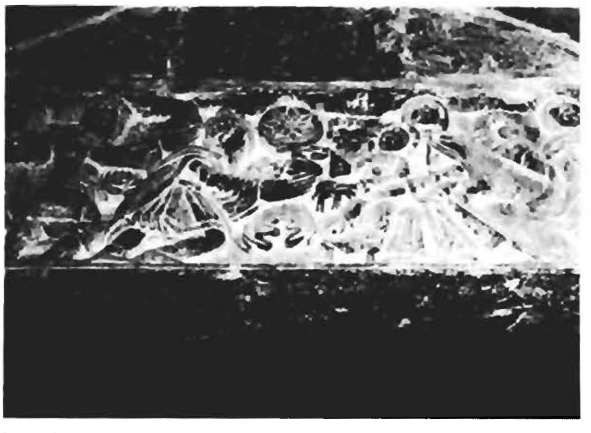


Fig. 11: Tímpano de la Epifanía. S. Pedro el Viejo. Huesca.



Fig. 12: Tímpano septentrional de S. Pedro el Viejo. Huesca.

un rectángulo[22]. El sutil modelado de los cuerpos hace pensar en una revitalización del clasicismo en la escultura de Aragón, que se había iniciado con los primeros maestros jaqueses; los autores del tímpano norte de Huesca debieron de conocer obras jaquesas como los capiteles dedicados al Sacrificio de Isaac, Daniel entre los leones o David y sus músicos, tanto como el sepulcro romano.

La cronología de San Pedro el Viejo es aún poco definida, por lo que difícilmente se puede llegar a precisar la fecha del sarcófago de la condesa a través de los tímpanos del templo oscense. A.K.PORTER indicaba que se inició después de 1096, LAMPEREZ creía que probablemente la iglesia se construyó, bajo el patrocinio de Ramiro II, entre 1134 y 1137. Otros autores afirman que este rey residía en San Pedro desde 1116 y que a partir de esta fecha se debe situar la iglesia[23]. Por su situación (están casi opuestos uno a otro) es evidente que los dos tímpanos se realizaron al mismo tiempo[24].

También en la iglesia de Santa María de Santa Cruz de la Serós se ha adivinado la mano del escultor o taller de la parte posterior del sarcófago que nos ocupa; A. CANELLAS y A. SAN VICENTE citan capiteles de la torre, uno decorado con cabezas monstruosas y otro (en el parteluz de la ventana) de doble cuerpo: hojas carnosas en pico bajo volutas desarrolladas. Pero son más interesantes algunos capiteles de la catedral de Jaca que contienen confusas similitudes estilísticas con el sepulcro, porque se relacionan tanto con una cara longitudinal como con la otra, si bien tienen mayor parentesco con el frente posterior.

El tipo de personaje que en éste aparece comparte muchas semejanzas con figuras de capiteles del interior de la catedral, como uno de la nave con figuras humanas y leones. El mismo tipo de cabeza de león de este capitel puede observarse en otro situado en la antigua sala capitular (figura 13): dos personajes que sostienen del mismo modo el ropaje parecen conversar

22 Ibíd., p. 132. YARZA, J., *Arte y arquitectura en España (500–1250)*, Madrid, 1979, p. 215.

23 BALAGUER, F., *Un monasterio medieval: San Pedro el Viejo*, Huesca, 1946, p. 12.

24 SIMON, D.L., *op. cit.*, p. 114. En este estudio se asegura que los dos tímpanos están tallados en un mismo tipo de piedra, gris y de grano fino, muy diferente a la usada normalmente en Huesca. GAILLARD ya señaló que la piedra es comparable a la de los capiteles más recientes de Jaca (los del porche meridional y los de la sala capitular).

sobre el modo de dominar el pecado (la serpiente está controlada por uno de ellos); sus cabellos caen en bucles y recuerdan al Sansón del sepulcro, pero los rostros son más suaves y vistosamente mofletudos, como en el frente principal de éste; las orejas, como en el sarcófago, son altas y algo retiradas. Incluso las bestias de la imposta recuerdan al león que domina el héroe bíblico. El modo de tallar el traje se aleja del habitual en los maestros del sepulcro, pero es común a otros personajes de la catedral.

Otro capitel de la sala capitular (figura 14), decorado con grifos muy similares a los del sarcófago de la condesa Sancha, también posee cabezas de león con nariz de contornos en anillos, boca carnosa, cejas muy marcadas y crines formando bucles.

De los capiteles probablemente procedentes del claustro de la catedral de Jaca y hoy dispersos[25], uno sostiene hoy la pila bautismal de la iglesia de Santiago de Jaca (figuras 15–18). Posee en los ángulos cabezas de león con semejanzas indiscutibles respecto a las de los capiteles de la sala capitular mencionados. Además, el tipo de cara humana marcadamente mofletuda, la boca carnosa, los cabellos ondulados formando bucles y la talla de los ropajes de los dos hombres en conversación citados se repiten aquí. En el capitel de Santiago no llega a representarse a ningún personaje de cuerpo entero (tampoco en el de la sala capitular emergen los pies). Se hace necesario, por otra parte, un estudio en detalle de la iconografía. Recientemente, Sonia C. SIMON ha reconocido en el capitel la simbolización de una combinación de las estaciones y de cuatro planetas[26]. Creo que es necesario revisar esta interpretación porque, aunque algún argumento que proporciona la autora en favor de su tesis sea eficaz, la lectura global hecha del capitel es discutible. La única figura femenina (figura 15) emerge de una gran hoja muy geometrizada que sostiene con sus manos; el escultor muestra su cabeza cubierta de medio perfil, postura reiterada en todos los personajes con la que se logra cierto efecto de movimiento; en la cara opuesta, un ángel sostiene una espada con una mano y una flor muy abstracta con la otra y parece cubierto con una corona de laurel (figura 16); un joven fuerte

[25] En SIMON, S.C., *Le Christ Victorieux: l'iconographie d'un chapiteau de Jaca, "Les Cahiers de Saint Michel de Cuxa"*, Prades–Codalet, n.º 10, 1979, pp. 125–129, se estudia uno de los más de veinte capiteles procedentes de la catedral, que se encuentran en diversos lugares de Jaca; el que presumiblemente representa una tentación de Cristo forma parte, junto con otros tres, de la colección de D. Juan Lacasa.

[26] SIMON, S.C., *El capitel de la iglesia de Santiago*, "Jacetania", 121 (Jaca, 1986).



Fig. 13: Capitel de la sala capitular. Catedral de Jaca.



Fig. 14: Grifos. Capitel de la sala capitular. Catedral de Jaca.



Fig. 15: Eva. Capitel de Santiago. Jaca.



Fig. 16: Angel del paraíso. Capitel de Santiago. Jaca.

sosteniendo un libro (figura 17), por un lado, y dos hombres sujetando una serpiente y un extraño animal de cabeza de pájaro (figura 18), por otro, completan la iconografía del capitel. Teniendo en cuenta que es algo frecuente en la catedral de Jaca el personaje esgrimiendo una serpiente[27] y que en el románico este reptil es símbolo de la lujuria y, en general, del pecado, es muy probable que con este capitel el escultor recuerde a los fieles que, a consecuencia del pecado original (figura femenina=Eva), se produjo la expulsión del paraíso (ángel con una espada que anuncia el nacimiento de Cristo con una flor) y que para que les sea aplicable la Redención anunciada en el Edén deben ser piadosos (hombre sosteniendo un libro) y dominar las pasiones y el mal.

Un detalle que no ha pasado desapercibido a S.C. SIMON en el capitel de Santiago es el colgante o collar de frutos sobre el pecho de la figura que sostiene la serpiente; efectivamente, parece relacionarse con algunos personajes que se consideran personificación de la cosecha, el trabajo propio de un segador o la tierra. El motivo aparece también en un personaje desnudo, sólo cubierto por tallos y el citado collar, de una columna conservada en el museo de la catedral de Santiago de Compostela[28].

Los estudios realizados sobre la cronología de la catedral de Jaca, de la catedral compostelana y de Saint Sernin de Toulouse podrían ayudarnos en la tarea de datar el sarcófago de doña Sancha. Por lo que se refiere a la catedral de Jaca, y dado que las obras relacionadas con él se encontraban casi todas[29] en la sala capitular y en el claustro, interesa sobre todo conocer la fecha aproximada en que se construyó la capilla de San Nicolás, San Agustín y San Marcial, situada entre la iglesia, la sala capitular y el claustro. A. DURAN GUDIOL recoge una inscripción transcrita por QUADRADO y citada por COSME BLASCO que refería la dedicación de la capilla por el

27 MORALEJO, S., *Sobre la formación del estilo escultórico de Frómista y Jaca*, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte, Granada, 1973, I*, 1979, p. 430.

28 En SIMON, D.L., *op. cit.* pp. 119–122, puede seguirse una relación muy interesante entre los capiteles de la sala capitular de la catedral y de la pila bautismal de Santiago de Jaca, por un lado, y la mujer de los leones, la mujer del cráneo (ambas en la puerta de las Platerías), el personaje de la columna citada (proveniente de la puerta de Francia o de Azabachería) de la catedral compostelana y dos figuras femeninas que sostienen un cordero y un león de la puerta Mièrgeville de Saint Sernin de Toulouse (hoy en el Museo de los Agustinos), por otro.

29 En CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *op. cit.*, p. 129, se fija la fecha del capitel de San Sixto a fines del siglo XI sólo por el hecho de que se supone realizado el sarcófago en torno al año de la muerte de doña Sancha.



Fig. 17: Hombre con libro. Capitel de Santiago. Jaca.



Fig. 18: Dominio de las pasiones. Capitel de Santiago. Jaca.

obispo Esteban y el hecho de que allí estuviera enterrado el conde Sancho Ramírez, hermano del rey del mismo nombre; asimismo, cita el testamento del conde en 1105 para concluir que la capilla no se hallaba terminada entonces[30]. Como considera el año 1139 como *terminus ante quem* para las obras de la catedral, puede admitirse sin grandes problemas que la capilla debió de finalizarse hacia 1130, al concluir el episcopado de Esteban.

Puesto que los lazos que puedan establecerse entre el sarcófago y los ejemplos de Compostela y Toulouse son indirectos, la cronología de las obras de estos templos no puede acercarnos fidedignamente a las fechas en que fue realizado el sepulcro. Con todo, es de interés señalar que está aceptado que la puerta de las Platerías estaba en construcción en 1117[31] y que las puertas del transepto (Platerías y Francia o Azabachería) se completaron hacia mediados de la década de los años veinte.

Así pues, de la cronología que nos proporcionan las obras relacionadas con el sarcófago de doña Sancha puede concluirse que, si el claustro y la sala capitular de Jaca se construyeron entre 1110 y 1130, como supone A. DURAN GUDIOL, a la vista de las buenas relaciones entre el obispo Esteban y Alfonso I, el sepulcro bien pudo realizarse en el segundo o tercer decenio del siglo XII. Por lo que se refiere a San Pedro el Viejo, y si se admite como fecha más temprana para el inicio de las obras el año 1116 (BALAGUER), dada la estrecha relación entre la escultura del sarcófago y los tímpanos de Huesca, deberíamos situarnos en fechas en torno a 1120-

30 DURAN GUDIOL, A., *op. cit.*, pp. 50–51. Es muy posible que esta capilla se construyera más o menos por los mismos años que el claustro y la sala capitular.

31 En YARZA, J., *La Edad Media*, Madrid, 1980, p. 113, se concreta que la fecha de 1103 que figura en las jambas de la puerta derecha de las Platerías indica hasta dónde se había llegado entonces.

1125. En cuanto a los autores[32], parece que dos talleres estuvieron comprometidos tanto en las obras tardías de la catedral de Jaca como en los tímpanos de San Pedro el Viejo y la decoración del sepulcro de la condesa[33].

Quizá investigando las relaciones que puedan extraerse del estudio de otras obras escultóricas aragonesas y del resto del Camino de Santiago de la primera mitad del siglo XII se podrá llegar a delimitar, no sólo la cronología del sarcófago que hasta aquí nos ha ocupado, sino también el alcance de los talleres o maestros que intervinieron en él.

[32] En SIMON, D.L., *op. cit.*, p. 123, se cita un documento de marzo de 1123 por el que Sanz Arraro y su mujer, Oro Garcez, venden a Raol de Larrusunna una casa por quince sueldos, en el que se reconoce en el Nichóla del texto a un discípulo de Wiligelmo o Guillermo (el documento dice "...et Guillem companon de Nichóla..."); pero no hay más pruebas para concluir que dos importantes escultores italianos del siglo XII estuvieran trabajando en Aragón. El documento está recogido en LACARRA, J.M., *Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del Valle del Ebro (1.ª serie)*, en *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, II, 1946, pp. 497–498.

[33] SIMON, D.L., *op. cit.*, p. 123. En este estudio, teniendo en cuenta lo ajustado de las fechas si se acepta la cronología que daba LAMPEREZ para San Pedro el Viejo (1134–37), se considera que las obras del claustro y sala capitular de Jaca son *terminus post quem* para Huesca, y las de Huesca, *terminus ante quem* para Jaca.

ESTUDIO ICONOGRAFICO DE LAS ESCENAS DEL BUSTO-RELICARIO DE PLATA DE SAN LORENZO, CONSERVADO EN LA BASILICA LAURENTINA OSCENSE

POR María ESQUIROZ MATILLA
Licenciada en Geografía e Historia

El relicario antropomorfo de San Lorenzo, conservado en la basílica de su advocación en Huesca, se compone de dos partes: la primera, el busto de plata propiamente dicho, custodia la reliquia y refleja la efigie del Santo; la segunda, la peana de plata, se adorna con un rico friso de relieves de cuya iconografía se va a tratar en este estudio. Para salir procesionalmente, todo este conjunto se coloca sobre una gran peana de madera[1].

El busto, de unos 43 cm. de alto, presenta la plata en su color con adornos sobredorados. Recoge la iconografía de San Lorenzo con indumentaria litúrgica del s. XVI, como joven diácono, tonsurado y ceñido con corona de laurel (como vencedor y por su hallazgo legendario bajo un laurel); viste rica dalmática, imitando brocado de motivos florales de seis pétalos, en labor realizada a cincel y a buril, jugando con zonas bruñidas y mates. El amito, en torno al cuello, ornado de pedrería y cabujones y otros aditamentos, como parrilla y serafines, se cierra por un broche con piedra engarzada. Ostenta además un pectoral añadido en 1602 por el platero Gregorio Puyuelo[2] (Fig. 1).

[1] Pronto se le encargó una peana de madera, a modo de andas, de la que hemos localizado la Capitulación, del 15-mayo-1588, entre el pintor Andrés de Arana y los obreros de la Parroquia, para dorar, estofar y encarnar la peana con imágenes de San Orencio, Santa Paciencia, San Vicente y San Urbez (transcrita por ESQUIROZ MATILLA, M., *La platería del s. XVI en la ciudad de Huesca*, inéd., vol. II, p. 244, doc. 384).

El 9-VIII-1958 tuvo lugar la bendición de la actual peana de madera, carroza construida por Arte Sacro Navarro, de Zaragoza, sufragada por suscripción popular para la clausura del Centenario del martirio de San Lorenzo. Porta en hornacinas plateresca, en el frente, las imágenes de San Orencio confesor, San Orencio obispo, Santo Cristo de los Milagros, San Vicente, Santa Paciencia; en la parte posterior, San Justo, San Pastor, la Virgen de Salas, San Urbez y San Jorge, y en los laterales, el escudo antiguo de la cofradía de San Lorenzo.

[2] Se le pagaron a Gregorio Puyuelo por hacer el pectoral 6 L. 16 s.; con la plata que se recortó para asentarlo en el busto hizo una cuchara para un incensario. El mismo platero arregló el pectoral y limpió "la testa" el 22-IX-1614 (Arch. B.S.Lorenzo: Lib. Obrería 1566-1644, f. 140 v. y f. 215 r.). Para la biografía del platero oscense Gregorio Puyuelo, ver ESQUIROZ MATILLA, M., *La platería...*, vol. I, pp. 106-8.



Fig. 1: Busto-relicario de San Lorenzo en plata (basílica de San Lorenzo, Huesca). Posición frontal, posterior y de perfil.

La peana, de plata en su color, tiene forma de prisma irregular dodecagonal de 12 cm. de alto, en cuyas caras se desarrollan, básicamente en repujado, escenas de la vida del Santo (de 5 cm. de alto y larguras de 8 a 15 cm.). Cada una de ellas está enmarcada por un listón seriado de fundición, con estilización vegetal de hoja de parra y elementos geométricos. En su parte inferior, en un zócalo moldurado, se repujan, circundando la pieza, un rosario de ovas y perlas y otro de hojas de acanto. Parecidas hojas, pero recortadas, remarcan las aristas.

El estado de conservación es, a primera vista, magnífico, pero si se analiza de cerca y con minuciosidad se distinguen sus deficiencias: para cerrar fisuras o fijar adornos desprendidos se le han ido añadiendo grapas y clavos; sus relieves se han desgastado por limpiezas sucesivas, lo cual no es extraño por la cantidad de *salidas* en procesión que efectuaba ya en el s. XVI[3], tradición que ha perdurado hasta nuestros días[4].

Existen problemas sobre su datación y autoría; los investigadores que hasta el presente se han ocupado de esta obra la adscriben a distintos períodos del s. XVI, sin indicar un autor concreto[5].

Morfológicamente, es difícil precisar su cronología, pues en esta modalidad escultórica es frecuente que en las capitulaciones, junto a los artífi-

[3] En el Libro de la Obrería 1566–1644, conservado en el Archivo de la basílica de S. Lorenzo, se apuntan los gastos (8 sueldos cada vez) por sacar el busto en procesión en diversas fechas: el 22–I, San Vicente; el 19–III, San Orencio; 25–III, Ntra. Sra. de Salas; primer día de Pascua a Loreto; el día del Corpus; el domingo después del Corpus; 1–V, a Loreto; 8–V, San Urbez; 14–V, a Salas; 25–VII, Santiago; 10–VIII, S. Lorenzo, ..., además de diversas rogativas y otras ocasiones como por el nacimiento de Felipe IV en 1605.

[4] El 10 de agosto, partiendo de la basílica laurentina, donde se venera, recorre procesionalmente la ciudad y el día 15 recibe la ofrenda de flores y frutos de esta tierra.

[5] Así por ejemplo, Ricardo del ARCO y GARAY lo atribuye a la primera mitad del s. XVI en *La Orfebrería en Aragón. Los Bustos relicarios (Obras, Artistas)*, "Coleccionismo", 103 (1921), pp. 129–137, y en *La Orfebrería antigua en Aragón*, "Museum", vol. VII, n.º 6 (1926), p. 242. Y, sin embargo, lo data de final del s. XVI en su *Catálogo monumental de España: Huesca*, C.S.I.C., Madrid, 1942, vol. I, p. 134. Corroborado en *Nuevas noticias de artistas altoaragoneses*, "Archivo Español de Arte", 79 (1947), p. 236. Juan TORMO CERVINO, en *Huesca Cartilla Turística*, Imp. Aguarón, Huesca, 1942, p. 173, comete el error de afirmar que son cinco los relieves. El reverendo D. Damián IGUACEN BORAU, *La Basílica de S. Lorenzo de Huesca*, Imp. Tipo línea, Zaragoza, 1969, p. 139, lo cita como anterior a 1589. También NAVAL MAS, Antonio y Joaquín, *Inventario artístico de Huesca y su Provincia*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, vol. I, p. 80. Juan Francisco ESTEBAN LORENTE, en la voz "Bustos relicarios", G.E.A. Unali, 1982, p. 529, lo adscribe a la segunda mitad del s. XVI.

ces, se indicase, a modo de rompecabezas, de dónde deberían tomar modelo para cada parte[6]. Tampoco aparece una decoración precisa que nos acote más concretamente su vigencia en el tiempo y, además, ha sufrido varias transformaciones[7]. El estudio que se presenta aquí ayuda a concretar su datación *post quem,* así como otro realizado sobre la indumentaria de la primera mitad del s. XVI que visten anacrónicamente los personajes de las escenas[8].

Documentalmente, D. Damián IGUACEN[9] daba como primera cita los retoques de 1589, pero personalmente he localizado anotaciones en el primer *Libro de la Obrería* de la basílica en que se nombra como anterior a 1579[10]. Quiero, además, señalar que el 8 de agosto de 1578 se recibió en Huesca con solemne procesión una reliquia de San Lorenzo traída desde Roma, que había sido solicitada al Papa Gregorio XIII por el deán de la catedral oscense, D. Juan Olivito, entonces residente en la curia romana, a la vez que el mismo pontífice daba otra reliquia al rey Felipe II para su monasterio de El Escorial[11]. Añadiremos que el prelado que ocupaba la

6 Por ejemplo, el platero Pelegrín Tapias concertó el 25-VIII-1539 el busto de Santa Ana para Cariñena (Zaragoza), debiendo seguir como modelos las cabezas de Santa Engracia y Santa Bárbara del Carmen, esta última, realizada en Huesca en 1524 por este platero, aunque comenzada por los plateros Blasco y Francisco Fernández de Zaragoza, según patrón de Damián Forment de 1510. El busto de Santa Ana lo terminó Pedro Lamaison en 1542 (CABEZUDO ASTRAIN, J., *Los argenteros zaragozanos en los s. XV y XVI,* "SAA", X-XI-XII (1961), p. 184, y ABIZANDA, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón s. XVI,* Zaragoza, 1915, vol. I, p. 256, y vol. II, pp. 308-9 y 320-3. Por otro lado, los bustos de San Valero, San Vicente y San Lorenzo de la Seo de Zaragoza, donados en 1397 por el Papa Benedicto XIII, D. Pedro de Luna, fueron modelos formales de casi todos los posteriores.

7 En otras ocasiones además de las citadas, se ha visto retocado, modificado y arreglado. Entre ellas: 1594, Andrés Cetina hace un serafín y arregla el collar; 1595, Francisco Español realiza la caja; 1602, José Garro guarnece la testa por abajo; 1606, Gregorio Puyuelo; 1692, Pedro Fet la testa; 1696, Lorenzo Fet la corona; 1699, la encarnación,... (ABSL. Lib. Obrería 1566-1614, ff. 85r, 93v, 140v, 172r, ...). Actualmente, en período de investigación.

8 ESQUIROZ MATILLA, M., *El busto relicario de San Lorenzo. Indumentaria del s. XVI en las escenas de su peana,* "Nueva España. El periódico de Huesca", 10-VIII-1985, pp. 50-51 (resumen de una parte de un estudio sobre la moda en la indumentaria, realizado en el Curso de Doctorado "Influencias septentrionales en el arte de la Península Ibérica durante la Baja Edad Media", bajo la dirección de la Dra. Dña. M.ª Carmen LACARRA DUCAY).

9 IGUACEN, D., *op. cit.,* p. 139.

10 ABSL. Lib. Obrería 1566-1644, ff. 4r, 6r, 6v, 8v, 14r, 14v, 18r, 22v, 25v,...

11 AINSA E IRIARTE, F.D., *Fundación, excelencias, grandezas y cosas memorables de la ciudad de Huesca,* Huesca, 1619, p. 484. Además, hay que recordar la relación de Felipe II con la ciudad de Huesca tras la batalla de S. Quintín y sus donaciones para la construcción de la iglesia de Loreto.

mitra oscense, D. Pedro del Frago[12], se caracterizaba por su gran amor a las reliquias y su especial devoción a San Lorenzo, junto con su talante humanista de mecenas artístico (incluso en su testamento firma como testigo "Juan Antonio platero italiano"[13]). Todas estas concurrencias nos hacen sugerir una datación en torno a 1578, por una posible donación real o episcopal de un fragmento de la reliquia mencionada.

Por el momento, se desconoce el autor, pues no es posible por la obra averiguar a quién corresponde el punzón, aunque sabemos el nombre de varios plateros oscenses que intervinieron en las reparaciones, modificaciones y limpiezas, ya en el s. XVI: Andrés Cetina, Antonio Gironza, Gregorio Puyuelo,...[14]. El sobredorado se realizó en 1589[15]. También se conoce al pintor que en 1589 encarnó el rostro: Pedro Mendoza, de quien D. Federico BALAGUER señala que para esas fechas hacía el mismo trabajo en el busto de San Vicente, donado en 1519 por el prior Juan Cortés a la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca[16].

Programa iconográfico de la vida y muerte de San Lorenzo

Los doce relieves en plancha de plata que posee en su peana el busto-relicario de San Lorenzo destacan por su valor hagiográfico[17] e iconográfico.

---

12 AINSA E IRIARTE, F.D., *op. cit.*, pp. 482–487, y MORTE GARCIA, Carmen, *La iglesia de S. Andrés de Uncastillo (Zaragoza), edificio funerario del s. XVI del obispo Pedro del Frago,* "Artigrama", n.º 1 (Zaragoza, 1984), pp. 147–176, y *El testamento y la colección del obispo don Pedro del Frago (c. 1500–1584),* "Artigrama", n.º 2 (Zaragoza, 1985), pp. 57–76.

13 Notas biográficas de Juan Antonio, platero italiano, en ESQUIROZ MATILLA, M., *La platería...*, p. 73.

14 Ibídem. Biografías respectivas.

15 Gastos del dorado en A.B.S.L. Lib. Obrería 1566–1644, f. 8v. (de los 18 folios insertos entre el f. 64 y 65).

16 BALAGUER, F., *Un monasterio medieval. S. Pedro el Viejo,* Huesca, 1946, p. 44.

17 Constituyendo un aspecto polémico en la actualidad el del nacimiento del Santo, remito a bibliografía especializada. DURAN GUDIOL, A., *Los Santos Aragoneses,* I.E. Oscenses, C.S.I.C., Huesca, 1957, y *Estado actual de los estudios sobre la historia de la iglesia aragonesa,* en *Actas I Jornadas Estudios sobre Aragón,* 1978, Teruel, vol. II, pp. 701–721; RINCON, W. y ROMERO, A., *Iconografía de los santos Aragoneses,* Ed. Librería General, Col. Aragón, núms. 56–57, pp. 66–71, y los recientes escritos de D. Guillermo FATAS y el reverendo D. Damián PEÑART.

Actualmente, la lectura de la serie de las doce escenas comienza en el lado derecho del busto–relicario, con el nacimiento, quedando el martirio en el centro de la parte posterior, quizás debido a un giro, pues parece más lógico que ocupara el centro de su parte anterior. Además, presenta empalmes en varias escenas en posición simétrica: 1.ª, 3.ª, 7.ª y 9.ª, por lo que es posible que haya sido ampliada.

En cuanto a su explicación temática, sigue la narración del martirio de San Lorenzo y San Sixto en *La Leyenda Dorada* de Santiago de Vorágine[18], excepto en las dos primeras escenas, las que muestran el nacimiento y el rapto por el demonio, en que recoge tradiciones locales, así como en el último relieve de la traslación de los restos mortales, el cual no creo se inspire ni en una ni en otras.

Plásticamente, se caracterizan por las escasas referencias espaciales (son los propios personajes los que crean el espacio y, a veces, resultan cortados por el enmarque, deliberadamente o por accidente al encuadrar la escena); por el realismo en las figuras (siendo éstas de canon corto), quienes rara vez portan nimbos o auréolas de santificación; suele representarse al emperador y a su séquito en el ángulo derecho, dejando al Santo en el izquierdo o en el centro, de modo que la composición resalte su imagen; a veces, una misma escena presenta dos secuencias temporales sucesivas. La composición de las escenas se inspira en fragmentos de grabados centroeu-

18 VORAGINE, S., *La Leyenda Dorada*, col. Alianza Forma, núms. 29 y 30, Madrid, 1982, 2 vols. (Cap. XVII: San Lorenzo, pp. 461–476; Cap. CXIV: San Sixto, pp. 456–457). Escrita en 1266, fue muy popular entre los artistas a modo de diccionario hagiográfico.

ropeos[19] del primer tercio del s. XVI, de los cuales se han identificado con seguridad algunos de Alberto Durero y de Lucas van Leyden; no es de extrañar, pues, la influencia que observamos en la indumentaria (modas de Francia, Flandes o Alemania, con rasgos italianos, además de influencias musulmanas o moriscas, turcas y albanesas[20]).

Primera escena: Nacimiento de los hermanos gemelos Lorenzo y Orencio (Fig. 2)

La composición se halla dividida en dos zonas. La de la izquierda se escinde a su vez en dos centros de atención. En el ángulo superior derecho, se recoge la secuencia en que tres mujeres van a reconfortar a Santa Paciencia, recostada en la cama con dosel, después del alumbramiento, en el instante en que le traen una escudilla posiblemente con caldo, mientras la que parece pariente le ofrece un ave de los que en una fuente sostiene la sirvienta. En el ángulo izquierdo, de pie, aparece una figura masculina (puede tratarse de San Orencio contemplando a sus hijos, sujetados por la partera o pariente) y una doncella, mientras que otra espera con un lienzo para secarlos después del baño. En la segunda parte de la escena, en un relieve muy estropeado o muy toscamente trabajado, se adivina una figura

[19] La utilización de grabados como fuente de inspiración de diferentes artistas ha sido probada por numerosos investigadores en distintas manifestaciones artísticas. Por ejemplo, para Aragón: LACARRA DUCAY, M.ª Carmen, *Huella de Schongaueren los primitivos aragoneses*, "Aragón Turístico y Monumental", n.º 312 (1978); ESTEBAN, Juan Francisco, en *Antes de C. Ripa. Alegorías en los monasterios cistercienses de Valdeiglesias y Huerta*, "Artigrama" (1985), pp. 177–198 sobre la transmisión de imágenes esculpidas en ambos coros del s. XVI; ALLO, Adita, *Vida y milagros de S. Bernardo en el Retablo de la Parroquial de Abanto, procedente del Monasterio de Piedra (Zaragoza)*, en *Actas III Coloquio Arte Aragonés*, Sección I, pp. 229–248; SEBASTIAN, Santiago, *Iconografía e iconología en el Arte de Aragón*, Guara ed., Zaragoza, 1980, o *La difusión de la imagen en el arte aragonés de los siglos XV–XVI*, "SAA", XXXIV (1981); MORTE, Carmen, *Huella de Durero en un retablo aragonés del s. XVI*, "SAA", 27–28 (1978), donde se señala cómo hasta los grandes pintores Pedro de Aponte y Jerónimo Cosida se inspiraron en estampas durerianas; en menor grado circularon por Aragón las estampas de Baldung, Grien, Lucas Cranach, Altdorfer, etc. El tema vuelve a tratarlo en *La influencia de la estampa en la pintura aragonesa durante el Renacimiento*, en *4.º Congreso Nal. H.ª. Arte. Actas*, Zaragoza, 1982. Tras las sugerencias de la Dra. Dña. Isabel ALVARO, publicó ESQUIROZ, María, *Grabados de Durero y Van Leyden inspiraron algunas escenas de la peana del busto–relicario de San Lorenzo*, "Altoaragón", 10–VIII–1986, p. 29, tema desarrollado en el presente estudio.

[20] Ver nota 8. Se entremezclan los gustos medievales con las novedades renacentistas, mostrando la variedad de atuendos de la época.





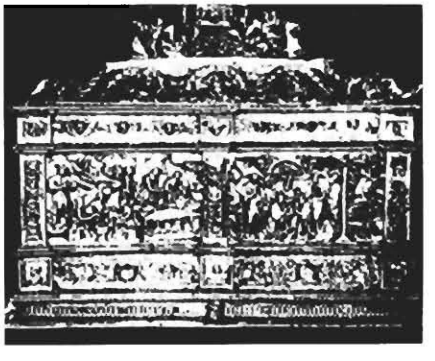


Fig. 2: A. DURERO, *Nacimiento de la Virgen,* Xilografía, c. 1503 (KNAPPE, K.A., *Durer, gravures oeuvre complet...*). BUSTO RELICARIO DE S. LORENZO en plata. 1.ª escena: Nacimiento de los hermanos gemelos Lorenzo y Orencio, 50 x 108 mm. (Dibujo ESQUIROZ). ARQUETA de plata (570 x 280 x 250 mm.), Benabarre (Huesca). Recuadro 1.º: Nacimiento de San Medardo y San Gerardo. Recuadro 2.º: San Medardo y San Gerardo son consagrados obispos (ABBAD RIOS, F., *La orfebrería de la Iglesia Parroquial de Benabarre...*).

masculina con barba y otra femenina con las manos juntas (¿San Orencio y Santa Paciencia?); en su registro inferior, dos niños, San Lorenzo y San Orencio, están en brazos de sus amas.

Respecto a esa doble composición, cabría preguntarse si en origen fue así o bien se añadió posteriormente como ampliación. Según la primera hipótesis, podríamos pensar en un caso algo tosco de "técnica continuada", en el que los personajes se representan varias veces en la misma escena; técnica medieval que luego repiten por ejemplo los manieristas *(El martirio de San Mauricio* (1579) del Greco,...). Pero parece más probable la segunda, pues también el marco pudiera haber sido manipulado.

La distribución de las figuras de la composición izquierda recuerda el conocido tema del *Quattrocento* italiano del Nacimiento de la Virgen, por ejemplo en los frescos de Domenico Ghirlandaio en Santa María Novella de Florencia, Capilla Tornabuoni (1485–90), o en los de la Catedral de Prato (1435–40), de Paolo Ucello,...

Me interesa resaltar el hecho de que igual iconografía se recoge en una de las escenas de la arqueta–relicario de Benabarre, que conozco por un artículo de ABBAD[21], que incluye fotografía y el Catálogo de Ricardo del ARCO[22]. Este magnífico relicario parece de extraordinaria ejecución y, al ser las escenas más grandes, se ha desarrollado con más detalle el nacimiento de los dos gemelos, en este caso San Medardo y San Gerardo, santos procedentes del Norte de Francia[23]. La descripción que hace ABBAD puede servir para la escena de San Lorenzo y San Orencio, excepto en la referencia al paisaje en aquélla, que no aparece en la que nos ocupa. Esta pieza la data ABBAD aproximadamente a comienzos de la segunda mitad del s. XVI. Podrían tener ambas una estampa grabada como modelo (Ver Fig. 2).

Proponemos como modelo generatriz, después de un proceso de simplificación y eliminación de detalles ambientales, la xilografía en que

21 ABBAD RIOS, F., *La Orfebrería de la Iglesia Parroquial de Benabarre*, "Universidad", 3–4 (1960).

22 ARCO Y GARAY, R., *Catálogo Monumental...*, vol. I, pp. 221–222.

23 AROSTEGUI, Miguel Antonio Medardo, *El guión del norte en la celestial vida y muerte del Apóstol de Flandes S. Medardo*, José Lorenzo Larumbe, Huesca, 1692.

Alberto Durero[24] plasma el tema del Nacimiento de la Virgen (hacia 1503), dentro de la serie sobre la Vida de la Virgen (Ver Fig. 2).

Respecto al tema, sigue la tradición oscense, que también recogen los bolandistas[25]: "en las lecciones de S. Orencio dice que era ciudadano oscense, que tenía su domicilio en Loreto y que hambiendo casado con Paciencia le nacieron dos hijos de un parto: S. Lorenzo y S. Orencio". Este suceso tendría lugar en las primeras décadas del s. III[26].

Segunda escena: Lorenzo es encontrado por San Sixto bajo un laurel (fig. 6)

Muy interesante para la iconografía laurentina, se trata de una composición sencilla y efectista. En la izquierda se representa un árbol, que por el formato y tipo de hojas puede ser un laurel, como única referencia al paisaje. Detrás del árbol se oculta un animal; a primera vista parece un perro, pero por la explicación temática creo se ha querido plasmar una cabra o macho cabrío, como representación del demonio. La mitad derecha se halla materialmente ocupada por figuras eclesiásticas en distintas actitudes: El Papa Sixto, representado con tiara, se inclina, mientras con la mano izquierda sujeta a San Lorenzo niño y con la derecha se sostiene en una Cruz

[24] Alberto Durero (1471–1528), figura clave del Renacimiento alemán como artífice y tratadista. Hijo de un orfebre de origen húngaro que se estableció en Nuremberg. Fue el oficio de platero el primero que le enseñó su padre. En seguida, se vio atraído por la pintura y se convirtió en un excelente dibujante; su calidad como grabador es absolutamente excepcional. Sus numerosos viajes influyeron de manera decisiva en su concepción artística, pero sin desviar su propio carácter; se trasladó a Venecia en 1494–95, volviendo a Italia en 1505–7, recorrió los Países Bajos en 1520,..., adecuando los nuevos aires italianos a la tradición de la escuela alemana y flamenca (KNAPPE, K.A., *Dürer, gravures oeuvre complet,* Arts et Metiers graphiques, Paris).

[25] RINCON, W., y ROMERO, A., *op. cit.*, p. 94, y IGUACEN, D., *op. cit.*, p. 20.

[26] Ver nota 17 Además, RINCON, W. y ROMERO, A., *op. cit.*, vol. I, p. 66.



Fig. 6: BUSTO RELICARIO DE SAN LORENZO EN PLANTA (basílica laurentina, Huesca), 2.ª escena: «Lorenzo es encontrado por San Sixto bajo un laurel» (50 × 79 mm.). 3.ª escena: «San Sixto bendice a San Lorenzo en presencia de sus padres y le ordena diácono» (50 × 108 mm.). 8.ª escena: «San Lorenzo bautiza a San Hipólito» (50 × 79 mm.). 6.ª escena: «San Lorenzo, conducido por los soldados ante el emperador, es desatado para someterlo a interrogatorio» (50 × 128 mm.). 10.ª escena: «Aplican a San Lorenzo láminas candentes» (50 × 128 mm.). 11.ª escena: «San Lorenzo muere asado con una parrilla» (50 × 150 mm.). 12.ª escena: «Traslación de los restos mortales de San Lorenzo» (50 × 127 mm.). (Dibujos ESQUIROZ).

Patriarcal[27] de doble brazo horizontal, que, justo con su vertical, destaca el punto donde se halla el niño. Este punto viene resaltado además por una rama del laurel, a la vez que en el otro extremo un prelado señala con ambas manos hacia esa dirección, el otro obispo lo mira y los otros dos personajes parecen dar gracias a Dios por el suceso. Ninguna figura lleva aureola ni nimbo.

El tema recoge una curiosa leyenda[28]:

> S. Lorenzo era hijo de un jefe militar de nombre Orencio; su madre se llamaba Paciencia. El demonio, envidioso, lo arrebató de la cuna, lo robó y lo llevó a un bosque espeso de frondosos árboles. En aquel tiempo S. Sixto predicaba en España. Por disposición divina se encontró con el niño abandonado en el bosque que lloraba oculto entre el ramaje de un laurel. S. Sixto lo recogió, lo hizo cuidar con esmero, y le impuso el nombre de Lorenzo, que significa "el hombre del laurel", por el árbol en que los encontró...".

Según D. Damián PEÑART, también narra esta historia Lucio Marineo Sículo (1460–1533), capellán de Fernando el Católico, que curiosamente se halla representada en una pintura en la catedral de Coira, Suiza[29].

[27] San Sixto sujeta una cruz de doble brazo. En Heráldica, la cruz patriarcal con dos traversas es signo de cardenal, mientras que el Romano Pontífice lleva en su escudo una cruz de tres traversas *(Tratado de Heráldica Militar,* S.H.M., Madrid, 1949, p. 272). Con cruz de tres travesaños representa Durero a San Sixto junto con San Lorenzo y San Esteban en una xilografía (c. 1503) (KNAPPE, D.A., *op. cit.,* p. XXVIII y 224). En la escena había dos símbolos contradictorios, ya que porta tiara papal y, por tanto, correspondería cruz de tres traversas. La posible explicación la proporcionan algunos autores, que señalan que en ese momento San Sixto no era todavía Papa, aunque luego llegaría a ese estado. Otra posible explicación es que a veces se representa al Papa como obispo de Letrán o cardenal de Roma, por lo que sus atributos se conjugan.

[28] IGUACEN, D., *op. cit.,* pp. 25–26.

[29] Conversación mantenida con el reverendo D. Damián PEÑART, entonces párroco de la basílica de San Lorenzo en Huesca, a quien agradezco el acceso al Archivo Parroquial y al busto–relicario de San Lorenzo.

Tercera escena: San Sixto bendice a San Lorenzo en presencia de sus padres y le ordena como diácono (Fig. 6)

La escena se divide en dos partes perfectamente identificables, en las que aparece San Lorenzo de adolescente.

En la izquierda, la parte de mayor tamaño, el joven Lorenzo queda enmarcado en el centro de dos líneas oblicuas (el cayado y la cruz). En composición bastante simétrica, se colocan, de izquierda a derecha: Santa Paciencia, con las manos juntas en actitud de orar, mientras San Orencio coloca su mano en el hombro de su hijo a la derecha de San Lorenzo, San Sixto, como Papa, bendiciéndole según el modelo griego, y un cardenal en primer término hacen *pendant* con las anteriores. Por detrás, se coloca el séquito, formado por un obispo y un cardenal. El matrimonio lleva aureolas, que sin embargo no portan San Lorenzo o San Sixto. En la parte derecha y en trabajo más rudimentario –tal como ocurría en la escena primera–, vuelve a aparecer en el centro, de rodillas, San Lorenzo adolescente. El relieve está muy dañado y no se puede concretar mucho. Surgen las preguntas que nos hacíamos con la primera escena: ¿Originalmente fue compuesto así o se modificó con motivo de una ampliación posterior?

La distribución de los personajes en este momento de ser ordenado diácono Lorenzo semeja el segundo recuadro del relicario de Benabarre, al que hemos aludido ya en la escena primera[30], pero en él aparece doblada la imagen por simetría, pues se ordenan a la vez San Medardo y San Gerardo (Fig. 2).

En cuanto al tema, señala *La Leyenda Dorada*[31]: "S. Sixto ordenó a Lorenzo de diácono y lo puso al frente de los demás diáconos que tenía a su servicio". Muy escueto, Santiago de Vorágine no añade en esta ocasión ninguna referencia espacio–temporal. Por la presencia de Paciencia y Orencio, parece que el artista desee desarrollar en Huesca la primera secuencia, pues –según la tradición– era donde vivían, bien en la villa de Loret o en su casa de la ciudad, donde actualmente se levanta la basílica. Se dice que Sixto visitó Huesca el año 255 al pasar hacia Toledo, donde debía asistir al

30 Ver nota 21.

31 VORAGINE, S., *op. cit.*, vol. II, p. 462.

Concilio[32]. Hay que tomar en consideración que aquí de nuevo se le representa con tiara papal[33].

Cuarta escena: San Lorenzo distribuye los tesoros de la Iglesia entre los pobres (Fig. 3).

La figura de San Lorenzo ocupa el lugar central. Con gran realismo, se acercan pobres por ambos lados, en su mayoría apoyados en bastones o cayados de camino. Las miradas se centran en la acción del reparto y las manos impetrantes se tienden hacia la bolsa. No existen referencias espaciales, son los propios personajes los que configuran el espacio.

Quiero señalar que el grupo de la izquierda (mujer con niño de la mano y hombre con niño en la espalda) se repite en la escena séptima, cuando San Lorenzo muestra los pobres al emperador. Parece que esta última supondría un añadido tosco o muy estropeado (Fig. 3).

En cuanto al tema, el diácono Lorenzo habría acompañado a Sixto a Roma, quien también le nombró arcediano, al frente de los demás diáconos, encomendándole la custodia de los bienes de la Iglesia. Resumiré lo que Santiago de Vorágine relata[34]: El emperador Filipo y su hijo homónimo se convirtieron al cristianismo. Decio, uno de los generales más famosos al servicio del emperador, asesinó a su soberano en Verona cuando salía a recibirle por su victoriosa campaña en la sofocación de las Galias, y consiguiendo el apoyo de las tropas, se dirigió a Roma. Allí, Filipo hijo, conociendo la muerte de su padre y temiendo por su vida y bienes, entregó todos sus tesoros y los del difunto emperador al Papa Sixto II para que éste los utilizara en servicio de la Iglesia y en beneficio de necesitados. Decio, el nuevo emperador, comenzó a perseguir sañudamente a los cristianos, justificando sus acciones por la defensa de los dioses del Imperio, pero a la vez indagó para tratar de localizar las riquezas de su antecesor. Con este motivo, fue detenido Sixto. Cuando lo conducían a la prisión, San Lorenzo caminaba tras él clamando: ¡Padre! ¿A dónde vas sin tu hijo? El le respon-

32 RINCON, W., y ROMERO, A., *op. cit.*, vol. I, p. 66.

33 Ver nota 27.

34 Ver notas 18 y 32. Identifica al emperador Decio (249–251) con Valeriano (253–260).



Fig. 3: LUCAS VAN LEYDEN, *La mujer de Putifar acusa a José,* grabado en cobre, 1512, Rijksmuseum, Amsterdam (reproduce LAVALLEYE, J., *Lucas van Leyden,...).* BUSTO RELICARIO DE SAN LORENZO en plata (Basílica Laurentina, Huesca). 7.ª escena: "San Lorenzo muestra los verdaderos tesoros de la Iglesia, los pobres, al emperador" (50 x 109 mm.). 4.ª escena: "San Lorenzo distribuye los tesoros de la Iglesia entre los pobres" (50 x 130 mm.) (Dibujos ESQUIROZ).

dió que dentro de tres días se reunirían, haciéndole depositario de los tesoros de la Iglesia y encargándole que los distribuyese entre los pobres y los templos.

Quinta escena: San Lorenzo y San Sixto, apresados por los soldados, son conducidos ante el emperador (Fig. 4)

La composición es lineal, en un solo registro. En los extremos, las figuras aparecen cortadas, bien por acercamiento a un trozo de realidad, bien porque el marco cubre una parte accidentalmente. Se disponen dos tríos: dos soldados custodian a San Lorenzo y otros dos a San Sixto, quedando los dos santos enmarcados por las cuatro paralelas que forman las astas de las alabardas. De las cinco figuras de la derecha, el que sujeta la vara de mando, que puede representar al tribuno Partenio, conversa con el emperador, quien porta un cetro dispuesto de forma paralela a la vara, mientras los otros tres personajes del séquito parecen conversar acerca de los apresados.

Tres figuras masculinas de la derecha se repiten casi idénticas en la composición de la séptima escena. Tanto unas como otras se inspiran en un grabado en cobre[35] de Lucas van Leyden[36], *La mujer de Putifar acusa a José* (1512) (Fig. 3 y 4).

[35] Es posible apreciar una serie de analogías, salvando las diferencias en cuanto a técnica: en un caso, grabado calcográfico a buril, lo que permite una gran minuciosidad de ejecución, y en el que el volumen se representa a base de líneas, por sombreados de zonas con más incisiones que forman los claroscuros; en el otro caso, se trata básicamente de repujado de plancha de plata, con algún retoque a buril; el volumen se representa por el propio relieve, evitando la profusión de líneas, lo que, unido a las pequeñas dimensiones de cada escena (de 8 a 15 cm. de largo por 5 cm. de alto) y a las limpiezas y reparaciones que ha sufrido, dificulta la distinción de los detalles.

[36] Lucas Hugenszoon nació y murió en la ciudad holandesa de Leyde (1494–1533), de la que tomó el nombre. Desde niño se vio rodeado de un ambiente artístico, pues su padre era pintor. Fue introducido en la técnica del grabado por un orfebre especializado en el damasquinado de armas. Admiró profundamente a Durero, del que muy pronto, quizás en 1508, le llegaron sus estampas; lo conoció personalmente en 1521. Otras veces estará próximo a los tipos del flamenco Quentin Metsys, y las estampas de Marcoantonio Raimondi le aportarán modelos de los genios del Renacimiento italiano (LAVALLEYE, Jacques, *Lucas Van Leyden, Peter Bruegel L'Ancien. Gravures. Oeuvre complet,* Ed. Arts. et Metiers Graphiques, Paris, 1966, pp. 7–17).





Fig. 4: A. DURERO, *Jesús ante Caifás,* grabado en cobre de la serie *La Pequeña Pasión,* 1512 (KNAPPE, K.A., *Durer, gravures oeuvre complet...).* BUSTO RELICARIO DE SAN LORENZO en plata (basílica laurentina, Huesca). 5.ª escena: "San Lorenzo y San Sixto, apresados por los soldados, son conducidos ante el emperador", 50 x 135 mm. (Dibujo ESQUIROZ).

El personaje del extremo derecho, cortado por el marco, está tomado de la escena novena, y éste, a su vez, de la estampa de Durero *La presentación al pueblo* (cobre, 1512) (Fig. 4 y 5).

Además, el trío formado por el Papa Sixto maniatado con los dos soldados que lo llevan por los brazos refleja el esquema que Alberto Durero presenta en su grabado *Jesús ante Caifás* (1512), perteneciente a la serie en cobre denominada *Pequeña Pasión* (1507–1513). Se imitan los dos soldados, modificando la figura central y sus atributos, aunque conservando la misma postura[37].

Para explicar el tema de este relieve, resumo la narración que se incluye en *La Leyenda Dorada*[38]: Sixto fue llevado nuevamente desde la prisión al templo de Marte, esta vez por orden del prefecto Valeriano, bajo la amenaza de ser decapitado si se negaba a adorar al ídolo. También en esta segunda ocasión Lorenzo caminó tras el pontífice gritando: "¡Padre Santo! ¡No me abandones! Ya repartí entre los pobres los tesoros que me confiaste, ya hice tu encargo, ya puedo por tanto irme contigo". Los soldados, al oír que Lorenzo mencionaba los tesoros, lo apresaron y lo entregaron al tribuno Partenio, quien a su vez lo condujo a presencia de Decio. La secuencia que recoge el relieve es precisamente el momento en que acaban de capturar a Lorenzo junto al Papa Sixto, hallándose presentes Decio y Partenio.

Sexta escena: San Lorenzo, conducido por los soldados ante el emperador, es desatado para someterlo a interrogatorio (Fig. 6).

La composición se articula de nuevo alrededor de San Lorenzo, que ocupa el lugar central. A su izquierda, se distribuyen los soldados que le han conducido hasta la presencia del emperador. No hay perspectivas arquitectónicas, son las propias figuras las que crean un cierto espacio, al tiempo que las astas dejan un vacío en torno a San Lorenzo, tras la cuerda. El grupo de la derecha lo forma el emperador, con su cetro, y su comitiva, en la que figura un personaje destocado, quizás en señal de respeto o pleitesía, en actitud acusatoria; debe de tratarse del jefe de la partida

37 Ver nota 24.

38 VORAGINE, S., *op. cit.*, pp. 456 y 463.



Fig. 5: A. DURERO, *La flagelación* y *La presentación al pueblo,* grabados en cobre de la serie *La Pequeña Pasión,* 1512 (KNAPPE, K.A., *Durer, gravures oeuvre complet...).* BUSTO RELICARIO DE SAN LORENZO en plata (basílica laurentina, Huesca). 9.ª escena: "Azotan a San Lorenzo con escorpiones", 50 x 82 mm. (Dibujo ESQUIROZ).

apresora dando los cargos. El cortesano de la horquilla aparece también junto al emperador en la décima escena (Fig. 6).

Respecto a la temática representada, continúo remitiéndome a *La Leyenda Dorada*[39] para su explicación: Mientras llevan al Papa Sixto y a sus diáconos, Feliciano y Agapito, para su degollación por orden de Valeriano, los soldados apresan a Lorenzo al oírle hablar de tesoros y lo entregan al tribuno Partenio, quien a su vez lo conduce a presencia de Decio para el interrogatorio acerca de dichos tesoros. Ante el silencio de Lorenzo, le encarga al prefecto Valeriano que se ocupe de ordenar que lo encarcelen y torturen hasta que confiese.

Séptima escena: San Lorenzo muestra los verdaderos tesosos de la Iglesia, los pobres, al emperador (Fig. 3).

El centro de la composición lo ocupa de nuevo San Lorenzo, que señala con ambas manos a los pobres y lisiados que le acompañan, junto al emperador, que sujeta su cetro con gesto de asombro. A ambos lados, se distribuyen los séquitos de las dos personalidades, siendo quizás Valeriano la figura que parece dirigirse a Lorenzo desde el extremo derecho. Este esquema ha quedado desplazado al incluir el grupo de mendigos por la izquierda de la escena (que se halla muy estropeado), copia de la escena cuarta (Ver Fig. 3).

El grupo de figuras masculinas de la derecha se transmite idéntico y ocupando igual situación de un grabado en cobre de Lucas van Leyden[40], *La mujer de Putifar acusa a José,* perteneciente a la serie que el artista dedica a este tema bíblico en 1512. Se reproducen los más mínimos detalles en gestos y vestuario. Estos personajes vuelven a constar, con ligeras diferencias, en la escena quinta (Ver Fig. 3 y 4).

Temáticamente, se puede explicar esta escena acudiendo a *La Leyenda Dorada*[41]: Después de la estancia en la cárcel, Lorenzo fue llamado otra vez ante el tribunal del prefecto Valeriano, quien le apremió para que

[39] Ibídem.

[40] Véase nota 36.

[41] VORAGINE, S., *op. cit.*, p. 464.

manifestase dónde tenía escondidos los bienes de la Iglesia, a lo que Lorenzo replicó: "Dame tres días de plazo y al cabo de ellos responderé a tu pregunta". Valeriano se mostró conforme con la proposición, encargando a Hipólito que lo vigilara de cerca. Lorenzo reunió durante aquellos tres días a una multitud de pobres, cojos, ciegos,... y cuando la tregua que le había concedido Valeriano estaba a punto de terminar, los llevó consigo al palacio Salustiano, residencia del emperador, y dijo a Decio: "Aquí tienes los tesoros. Míralos bien, son auténticos, eternos y tan extraordinarios que jamás disminuyen; al contrario, aumentan. Los bienes que andas buscando han sido repartidos entre todos éstos; en ellos fueron empleados y por medio de ellos han subido al cielo". Valeriano, que asistía a esta escena junto a Decio, preguntó a Lorenzo: "¿A qué vienen estas dilaciones y estos rodeos? Déjate de embelecos y de cosas raras y adora de una vez a los dioses".

Octava escena: San Lorenzo bautiza a San Hipólito (fig. 6)

En la organización de la escena, se sitúa el motivo del Bautismo en el centro: San Lorenzo, con el libro de los evangelios en la mano izquierda (junto con tonsura y dalmática, son los atributos de diácono), vierte el agua con la derecha sobre la cabeza de Hipólito, dentro de una pila bautismal[42]. A su lado, dos personajes sujetan un cirio y una túnica. Se recogen así los atributos del bautismo[43]. Al otro lado aparece una de las pocas referencias espaciales, un edificio con puerta de arco de medio punto y una columna sobre basa en primer término.

Según Santiago de Vorágine[44], Valeriano había mandado a Lorenzo a la cárcel bajo la vigilancia de otro prefecto llamado Hipólito; durante la estancia en prisión, Lorenzo curó enfermos y muchos se convirtieron; Hipólito, testigo de estos milagros, acabó por bautizarse. Pero este acontecimiento sucedió durante la encarcelación de Lorenzo, antes de presentar a

[42] La forma de la pila con gallones, entre otras, recuerda a la que en la iglesia de San Nicolás en Madrigal de las Altas Torres fue bautizada Isabel la Católica (*Historia de España*, Ed. Salvat, Barcelona, 1969, tomo II, p. 379).

[43] Los atributos de ciertos sacramentos adquieren relevancia a partir del Concilio de Trento (1545–1563), al que asistió por ejemplo el obispo oscense, D. Pedro Agustín (1545-1572), y D. Pedro del Frago (1577–1584), que más tarde ocuparía dicho cargo.

[44] VORAGINE, S., *op. cit.*, pp. 463–464.

los pobres al emperador; por lo tanto, en el tiempo es anterior la escena octava a la séptima. Otro aspecto divergente es que San Hipólito se bautizó con su familia, la cual no aparece aquí. Así, hay algunas modificaciones respecto a *La Leyenda Dorada,* aunque hasta esta escena el artífice la seguía fielmente.

Novena escena: Azotan a San Lorenzo con escorpiones (Fig. 5)

Dos tríos componen la escena: Lorenzo, sujetado a una columna, recibe los azotes que le propinan dos sayones, mientras el emperador presencia el suplicio y lo señala, flanqueándole a ambos lados dos miembros de su séquito. Uno de ellos, por la actitud de sus manos, parece llevar la cuenta de los golpes.

Esta composición está claramente inspirada en dos grabados en cobre de Alberto Durero[45], también de la serie de *La Pequeña Pasión* (1507-1513): *La flagelación* y *La presentación al pueblo.* Del primero recoge el trío en que Jesús, amarrado a una columna, es azotado por dos sicarios. Idénticas posturas e indumentaria se utilizan para plasmar el suplicio de San Lorenzo, sólo varían los atributos de éste, imberbe y con tonsura, además de la eliminación casi total del fondo. Por otro lado, es identificable sin duda el personaje que se presenta en primer término y de pie, ocupando el margen derecho, en la estampa de Durero *(La presentación al pueblo),* con el que aparece en la escena oscense (que, en parte, se repite en la escena quinta) (Fig. 5 y 4).

En *La Leyenda Dorada*[46] se relata cómo después de que Lorenzo muestra los tesoros de la Iglesia en los pobres, Decio, irritado, mandó que azotaran allí mismo a Lorenzo con garfios de hierro o escorpiones.

Décima escena: Aplican a San Lorenzo láminas candentes (Fig. 6)

Se caracteriza la composición por ser muy alargada. En un solo registro, los personajes aparecen como alineados en exposición frontal, sin

[45] Ver notas 24 y 35.

[46] VORAGINE, S., *op. cit.*, p. 464.

fondo; únicamente el recipiente del fuego se sitúa con la dalmática caída y la columna en un segundo término. A la izquierda, surge un personaje que, horrorizado por el suplicio, se lleva las manos a la cabeza; aparece cortado por el marco (al igual que en otras escenas, me pregunto si compositivamente fue algo premeditado o resultó ser un hecho fortuito al enmarcar la escena). Por lo demás, de nuevo aparecen dos tríos, uno estático y otro dinámico: San Lorenzo, en medio de los dos sayones que lo martirizan, y el emperador, con dos acompañantes, uno de ellos con la horquilla que hemos señalado en la sexta escena.

Sigue narrando Vorágine[47]: "Por orden de Decio, Lorenzo fué desnudado, azotado y torturado con unas placas incandescentes aplicadas a sus costados".

Undécima escena: San Lorenzo muere asado en una parrilla (Fig. 6)

La parrilla, donde está aferrado el Santo entre llamaradas, parece inclinarse por efecto de la perspectiva caballera mal resuelta, forzada para que se vea bien el suplicio. Dos sicarios, uno a cada lado, se encargan de atizar el fuego. Un ángel con grandes alas desplegadas sujeta la cabeza de San Lorenzo mientras éste entrega su alma, que sale de su boca[48] y asciende hacia el Padre Eterno; éste la recibe entre nubes, bendiciéndole al modo griego con su diestra y sosteniendo un globo terráqueo con cruz, símbolo de Dios creador, en su mano izquierda, a la vez que un pequeño serafín se posa en las nubes. En el ángulo derecho de la representación, se instala el emperador sentado, parece ser que en silla "curul"[49], cortada por la enmarcación, que también oculta a parte de un acompañante.

Esta iconografía ya se hace presente en los relieves de la "medalla de sucessa", en la que figura la inscripción: "SUCESSA VIVAS"; se trata de una

47 Ibídem.

48 Esta forma de configurar el alma aparece en otras representaciones; una muy conocida, aunque algo posterior, es la del *Entierro del Conde de Orgaz* (1586–88) del Greco.

49 Existen una serie de grabados con ciertas semejanzas, sobre todo en cuanto al personaje sentado cubierto con alhareme, realizados por Heinrich Aldegrever (1502–1555 ó 1561), representando la Historia de José (HEBERT, Michèle, *Inventaire des gravures des Ecoles du Nord 1440–1550*, Bibliothèque Nationale, Departement des Estampes, Paris, 1982, 2 tomos, tom. I, p. 132).

medalla de plata del s. IV encontrada cerca de la tumba de San Lorenzo en la Basílica Constantiniana[50].

Santiago de Vorágine recoge curiosos diálogos de Lorenzo con el emperador[51]:

> "¡Traed la cama de hierro y acostad en ella a este obstinado! gritó irritado Decio. Acto seguido trajeron una gran parrilla, desnudaron a Lorenzo, tendiéronlo sobre ella, pusieron bajo el enrejado montones de brasas en tanta cantidad que los carbones encendidos llegaban hasta tocar la carne del mártir; luego, con horcas de hierro, hacían presión sobre el cuerpo y lo removían para que el contacto con el fuego fuese permanente... (...) Lorenzo volviendo su cabeza hacia donde estaba el emperador, díjole en tono festivo: "Oye, pobre hombre, de este lado ya estoy asado, di a tus esbirros que me den la vuelta; acércate a mí, corta un trozo de mi carne y cómelo, que ya está a punto para ello". Después tornó a su oración y exclamó: "¡Gracias Señor, por haberme abierto las puertas de tu reino y por considerarme digno de entrar en él!".

Mientras decía estas últimas palabras, entregó su espíritu a Dios.

Duodécima escena: Traslación de los restos mortales de San Lorenzo (Fig.6)

San Lorenzo muerto, vestido de diácono, es levantado por dos eclesiásticos arrodillados. Como fondo y de pie, rodeando a este grupo, excepto en la parte de la cabeza del Santo, que se remarca por un hueco, figuran otras dignidades religiosas, entre ellos el Papa. No aparecen referencias espaciales. Tanto puede desarrollarse la escena en el interior de un edificio como en el exterior. Preside la escena una cruz, sostenida en el centro por un cardenal.

---

50 De dicha medalla posee un dibujo el reverendo D. Damián PEÑART, donde me fue posible descubrir las similitudes de la representación del alma que entrega San Lorenzo al Padre, la imagen del emperador, etc.

51 VORAGINE, S., *op. cit.*, p. 465.

El tema esta vez no se inspira en *La Leyenda Dorada,* pues allí se narra:

> "Aquella misma noche Hipólito y el presbítero Justino, procurando que nadie los viera, recogieron el cuerpo del Santo, lo ungieron con bálsamos y aromas, y lo enterraron en determinado sitio de Campo Verano"[52].

En la escena, aparece un Papa con tiara pontificia, representado con distintos caracteres faciales a los de San Sixto; éste murió el 6 de agosto y San Lorenzo, cuatro días después (10 de agosto del año 258)[53]. Por tanto, si fuese el sepelio del Santo no figuraría el Papa; es por lo que pensamos que la escena se puede referir al traslado de sus restos después de haber sido edificada la Basílica de San Lorenzo Extramuros de Roma, en Campo Verano, cuya fundación se atribuye a Constantino el Grande y su ampliación a Pelagio II. Después, se edificó otra consagrada por el Papa y poeta español San Dámaso[54].

---

[52] Ibídem.

[53] RINCON, W., y Romero, A., *op. cit.*, p. 66.

[54] MUR, Luis, *Huesca y el 10 de Agosto,* "Aragón S.I.", 119 (1935), p. 141.

EL ANTIGUO RETABLO MAYOR DE LA DESAPARECIDA IGLESIA DE SAN MARTIN, DE HUESCA

POR María José HIJOS LAVIÑA
Licenciada en Historia

El objeto de este artículo es estudiar un retablo dedicado a San Martín, actualmente en la iglesia de Santo Domingo, que presenta en el centro un cuadro del Santo con la conocida escena de la partición de su capa con el pobre, con la singularidad de estar firmado por su autor. Este retablo ha llamado la atención de algunos autores, aunque por lo general le dedican sólo breves líneas. Ya iremos viendo después sus opiniones, que versan, sobre todo, en torno a la firma que aparece en el cuadro.

El retablo está situado en la capilla lateral del lado del evangelio, pero procede de la antigua iglesia de San Martín. En esta vieja iglesia, derribada en 1868, ocupaba el altar mayor. En consecuencia, vamos a empezar dando unas breves notas históricas de la iglesia de San Martín, imprescindibles para conocer cómo y cuándo se construyó.

La iglesia de San Martín

AYNSA, en 1619, es el primero que describe esta iglesia, diciendo de ella que constituía, por su aspecto, una de las iglesias más antiguas de la ciudad y contaba con dos pequeñas capillas colaterales dedicadas a Nuestra Señora y San Benito, a San Miguel y San Valentín. Cuando AYNSA da esta referencia, se terminaban de hacer otras dos capillas dedicadas a un Cristo crucificado y a San Jerónimo. La torre la describe con cuatro campanas, sin ser muy alta, pero sí vistosa. La parroquia de San Martín se encontraba en la antigua morería[1].

El Padre HUESCA, en el año 1797, va a añadir nuevos datos para el conocimiento de la iglesia, basándose en un pergamino original que aclara su fundación: "Por él consta que en el año 1250, García Pérez , prepósito

[1] DIEGO DE AYNSA, Francisco, *Fundación de la antiquísima ciudad de Huesca*, 1619, p. 572.

de la iglesia de Huesca, con voluntad y consentimiento del obispo don Vital, prior y canónigos, dio a Domingo de Almonien, presbítero de la ciudad de Huesca, una mezquita vieja y un huerto contiguo. Con el cargo de repararla para dedicarla en iglesia de San Martín, y de residir personalmente y celebrar los divinos oficios en ella durante su vida; para lo cual se le señalaron ciertas rentas". Esta mezquita fue dada a la Catedral por un ciudadano de Huesca, llamado Juan, quien la dejó con la condición de que fuera convertida en iglesia, pasando el antiguo huerto a servir de cementerio[2].

Contando solamente con estos datos, no resulta fácil establecer la disposición exacta de la iglesia y, por tanto, de las capillas que se encontraban en ella. Lo más probable es que se fueran añadiendo capillas a su estructura original, al tiempo que se efectuaban arreglos y reformas, que dan prueba de la importancia que ha tenido esta iglesia en la vida de este barrio.

El mayor conocimiento de datos sobre las obras y transformaciones realizadas en la iglesia de San Martín lo poseemos en lo referente a los años 1681 y 1766, época, quizás, de su mayor esplendor, que coincide con el auge constructivo que se desarrolla en todo Aragón. Cabe destacar aquí que todas las modificaciones han sido pagadas, en gran parte, con la limosna o por particulares, siendo escaso el dinero que aportó la parroquia. La causa habrá, quizás, que buscarla en el deseo que existió entre los miembros de esta parroquia de engrandecer y embellecer su iglesia, colaborando no sólo en la limosna, sino proporcionando ladrillos, transportando arena, cal, etc., e incluso trabajando, cuando era necesario, en las obras los días de fiesta.

Vamos, pues, a enumerar brevemente lo que se realizó en la iglesia durante este período de tiempo, en el que la pieza clave fue el retablo mayor, objeto de nuestro estudio, puesto que en un posterior artículo serán estudiadas más ampliamente las obras realizadas en este período.

En 1681 se comienza la capilla de San Pedro de Alcántara, finalizándose el 18 de marzo de 1687.

2 HUESCA, P. Ramón de, *Teatro Histórico de Aragón*, t. VII, p. 35.

En 1684 se llevaron a cabo dos obras en la iglesia: por una parte, se reformó la torre y el chapitel, finalizando la obra en su totalidad en 1691. Se pagó con dinero recogido de limosna y con el arrendamiento del tabaco que ofreció la ciudad; por otra parte, se hizo la sacristía, que será acabada en 1686, pagándola los herederos de Francisco Rolin. Se pintó en 1687, encargándose de ello don Lorenzo Audina.

Otra obra realizada fue la puerta que se encontraba en la capilla del Santo Cristo, con salida al cementerio, y el tejadillo que aparece sobre ella; con la destrucción de la puerta se limpió y arregló el cementerio con andadores, rosales y otras flores.

En 1688 se realizaron el retablo de San Francisco y la capilla de San Miguel. El primero fue encargado por Teresa Locubarre, mientras que la capilla de San Miguel, con su pintura y cuadro, corrió a cargo de don Lorenzo Audina, beneficiario de la iglesia de San Martín.

En 1690 se construyó un cuarto al lado de la sacristía, que fue pagado por el beneficiario Audina, siendo ayudado por los capitulares de la parroquia. Posteriormente se debió de apuntalar el puente que sostenía los maderos, y se realizó un puente nuevo porque amenazaba ruina; el dinero se recogió de limosna.

En 1693, siendo obrero Juan Vicente Audina, se arreglaron los tejados de la iglesia, principalmente el de la sacristía, en el que había algunas goteras.

Sobre 1694 se colocaron tres vidrieras en el coro, en la capilla de San Miguel y en la capilla de San Pedro Alcántara. La primera fue pagada por la parroquia y las otras por dos particulares.

El nuevo órgano de la iglesia se hizo en 1695, siendo el tercero que se había colocado en esta iglesia. Fue financiado en su mayor parte con el dinero recogido de limosnas, acabándolo de pagar D. Nicolás Navarro. En este mismo año se cerró la puerta que había entre la casa de D. José Lahoz, antiguo obrero de la iglesia, y el cementerio, que permitía el acceso directo entre ambas.

En 1698 se hizo la campana mediana, siendo obrero en este tiempo don Martín Marquínez. El dinero de su construcción lo proporcionó el vicario, colaborando también el obrero y el procurador.

En 1700 se donó el retablo mayor, pieza clave de esta iglesia; al mismo tiempo se hizo el tarjón que aparece en el retablo, se limpió la bóveda, se rebajaron las gradas del altar mayor y se construyó la tarima. Para pagar su coste colaboró la parroquia, el Capítulo y el doctor Félix Audina.

El pórtico de la iglesia se arregló en 1703, colocando en a la puerta mayor un San Martín de yeso, vestido de pontifical. Fue financiado por el Capítulo con las limosnas recogidas.

En 1704 se cambiaron las puertas principales, que se pagaron igualmente con el dinero dado de limosna.

En 1717, siendo obrero D. José Ribera y Viota, se enladrilló la iglesia, pagándose con el dinero de la parroquia. En este mismo año, se hicieron otros arreglos, como el tejado del pórtico, la colocación de dos maderos nuevos bajo el coro, el arreglo de todos los tejados, construyendo nuevos pilares para que éstos tuvieran más pendientes. El dinero para esta obra fue puesto por la parroquia.

En 1718, D. José Ribera y Viota mandó edificar la pared que limita con el callejón de piedra; se hicieron igualmente las tapias que separan la iglesia y el horno del Colegio de la Compañía y se arreglaron las del cementerio. El gasto corrió a cargo de la parroquia.

En 1766 se realizaron varias mejoras, con el dinero que se recogió de limosna; se blanqueó la iglesia, se retejaron los tejados y se colocó una vidriera en la capilla del Santo Cristo[3].

Los hermanos NAVAL afirman que "el obispo Sánchez Sardinero ordenó una nueva planta en el último tercio del XVIII, pero el edificio no debió experimentar grandes transformaciones". Conviene advertir que a lo

[3] Los datos que aportamos sobre el templo de San Martín están tomados del *Libro de la Obrería de San Martín.*

que se refieren estos autores no es a una planta arquitectónica, sino a una planta o plantilla de personal eclesiástico y, por tanto, nos parece que la mención de los hermanos NAVAL es absurda[4].

Descripción del retablo

El retablo está formado por tres partes que se escalonan en altura. La parte baja la constituye el banco, en el que se encuentran seis pinturas; la segunda parte es una única calle, la cual forma todo el retablo. Este contiene un gran lienzo, escoltado por dos columnas.

En tercer lugar aparece un ático, en el que hallamos un Calvario en el centro y a cuyos lados se encuentran dos apóstoles.

El banco se sitúa en la parte inferior, sobre un pedestal que corresponde a la misma decoración que se encuentra en el ático. Es un tipo de decoración geométrica formada por rombos. La policromía que lleva es dorada, con un estofado de pinturas de color verde y rojo. Son dos pares de rectángulos que llevan en el interior el dibujo romboidal y que están colocados en los extremos del retablo.

El banco está dorado, y lleva en su interior seis pinturas que corresponden a santos en actitud espiritual y dos escenas de la vida de la Virgen. Están colocadas las figuras del Santo en los extremos y las escenas en el centro. Estas están cortadas por un sagrario colocado en medio del cuadro y que es posterior.

El banco es de gran sencillez: lleva como única decoración un dibujo en las orillas de los cuadros, si bien se aprecia un ritmo leve de entrantes y salientes en su forma.

Este banco fue mandado realizar por don Manuel López Pérez, arcipreste de Daroca. Se doró en Huesca el día 6 de junio de 1700.

El retablo presenta una estructura sencilla. Está formado por un gran lienzo central que lleva en los extremos dos columnas a cada lado; éstas

[4] NAVAL, A. y J., *Huesca, siglo XVIII, reconstrucción dibujada*, p. 102.

están sosteniendo un friso decorativo que hay en la zona superior y acaba con dos grandes volutas. Entre ellas, una gran roseta, que fue añadida posteriormente. En los extremos del retablo se encuentran dos especies de sirenas, con una decoración de frutos.

Las columnas son de fuste estriado, helicoidales, si bien un tercio de la zona inferior está decorado con una serie de roleos policromados. El capitel, corintio, cuyas hojas de acanto están igualmente policromadas en el mismo tono que los roleos. El friso que se encuentra en la parte superior lleva una ornamentación de roleos idénticos a los que se hallan en el fuste inferior, llevando igualmente la misma policromía.

El marco del cuadro está igualmente tallado, si bien este tipo de ornamentación no corresponde al que aparece en el banco. La zona interior donde se hallan las columnas lleva una serie de tres rectángulos policromados por cada columna, pero que difícilmente se aprecian.

La policromía es, para estos rectángulos interiores que se hallan detrás de las columnas, combinación de rojo y negro. El retablo se halla en su totalidad dorado. Al mismo tiempo lleva, además, la policromía bastante acusada en los roleos del friso, en los del fuste y en las hojas de acanto del capitel. Estos tres elementos poseen combinaciones en color rojo, verde y azul. Las sirenas de los extremos se hallan doradas en su parte inferior y con carnación en su zona exterior.

La mazonería se capituló con Cristóbal Pérez en 1654.

El ático está formado por un Calvario y por retablo, coronado por un frontón triangular roto sobre el que hay un pedestal en el que se coloca la escultura de San Juan.

A los lados de la cruz se encuentran la Virgen y San Juan. En los extremos se hallan dos volutas gigantes que parecen sostener la casa del Calvario.

Todo este conjunto está sustentado por un banco en el que se halla la misma decoración que en el sotabanco inferior del retablo. Se halla dorado en su totalidad; la característica principal es que el banco tiene la misma

policromía en verde y en rojo que la zona inferior, mientras que las esculturas exentas de los tres santos presentan el color de la madera.

1. El banco

El banco está compuesto por seis pinturas, de ellas dos con escenas: La Visitación y la Anunciación, que se encuentran debajo del gran lienzo; las otras cuatro pinturas son figuras de santos, que se hallan en el basamento de las dos columnas laterales del piso superior; los santos son San Pedro Arbués y San José, a la izquierda, con la escena de la Anunciación, situándose a la derecha Santa Teresa de Jesús y San Pedro Mártir, junto a la escena de la Visitación.

Fue encargado por don Manuel López y Pérez, arcipreste de Daroca y dignidad de la iglesia metropolitana de Zaragoza, posiblemente a algún pintor zaragozano. Se doró dicho banco el 6 de junio de 1700 por doradores de Zaragoza.

Mide 4,95 metros de lado. De estos 4,95 metros, corresponden 2,73 metros al centro del retablo, donde se encuentran las escenas, y 1,15 metros a los lados, donde están las figuras. La altura del banco es de 1,14 metros de una a otra cornisa. Las medidas de los lienzos que se encuentran en el banco son las siguientes: las figuras, 42 cm. x 76 cm.; las escenas, 85 cm. x 76 cm.

En conjunto, las figuras de los cuatro santos se encuentran en un interior, están en estado de éxtasis y el único foco de luz se manifiesta como luz celestial.

Las dos escenas aparecen en una zona que es exterior, aunque se adivina la proximidad a un interior, pues se trata de una terraza en la Anunciación, y de una entrada de vivienda en la escena de la Visitación.

De izquierda a derecha, se sitúa primero San Pedro Arbués. Está vestido de canónigo, con capelina blanca y capa roja. Se muestra en actitud de éxtasis, posición de 3/4 a la derecha, con una rodilla hacia delante. Las manos están una elevada y la otra baja, sosteniendo una palma, síntoma de

la victoria cristiana. Se aprecia en él el símbolo de su santidad y la corona de santo. La luz divina le llega directamente a su rostro. Está colocado sobre una especie de tabla dibujada que indica el suelo.

En el segundo lienzo se encuentra San José. Es una composición de San José con el Niño Jesús, al que lleva en uno de sus brazos, mientras que la otra mano la extiende en escorzo hacia el espectador, sujetando un bastón, que es su atributo característico. La posición es de 3/4 hacia la derecha, elevando la pierna derecha sobre una pequeña caja de madera, lo que hace que el niño pueda apoyarse en esta pierna. Lleva vestido, formado por una túnica de color azul oscuro, con un manto marrón, portando en su cabeza la corona de santidad. La luz le ilumina por detrás para ir a dar a la cabeza y cuerpo del Niño Jesús. Igual que el anterior, el soporte es una tarima sobre la que está el Santo.

El tercer lienzo corresponde a la escena de la Anunciación. Está en un primer plano la Virgen vestida con un manto negro y una túnica roja. Se encuentra en actitud de orar, de rodillas, con las manos juntas y la cabeza reclinada hacia delante, en posición de 3/4 hacia la derecha; junto a ella se muestra un reclinatorio, sobre el que se halla un libro.

A su derecha aparece el Angel en posición de 3/4 hacia la izquierda. Su indumentaria es un vestido largo en tono amarillo y sobre él se coloca una casaca en tonos azulados que le llega encima de la rodilla y un pequeño manto en rojo que es movido por el aire, encima del cual sobresalen las alas; sus manos están una en el pecho y la otra elevada hacia arriba, señalando la paloma, que baja hacia María.

En el centro, un jarrón con las flores de lis, símbolo de la pureza, situado en el suelo, y la paloma del Espíritu Santo, que se halla descendiendo hacia María, en medio de la luz divina.

En un segundo plano se encuentra una arquitectura en la que hay una columna con un alto plinto situada detrás de la Virgen, y una balaustrada detrás de la cual se aprecian montañas.

La luz en este caso es de dos focos. El primero es luz divina, que proviene de la zona superior del lienzo y baja hasta María, (en el centro, la

paloma descendiendo), y el segundo foco es luz natural del día, que se aprecia a través de la balaustrada, en las montañas.

El cuarto lienzo corresponde a la escena de la Visitación. El escenario es la entrada de la casa de Santa Isabel. Se aprecian a lo lejos montañas y el árbol con ramificaciones y bastante copa. Los personajes son cuatro: en primer plano se encuentran San Joaquín, Santa Isabel y María, estando en un segundo plano San José.

San Joaquín es el que aparece a la izquierda, vestido con un manto rojo; está en posición de invitar a María a entrar al interior, mientras que su esposa, Isabel, vestida de amarillo, con un velo blanco en la cabeza, saluda a María cogiéndola de la mano. Esta lleva un vestido rojo con manto negro y corresponde al saludo de Isabel, teniendo una mano sujeta a la de ésta y la otra colocada en el vientre. En el segundo plano se aprecian José, que está mirando la escena en posición más baja vestido de azul oscuro, portando un paquete en sus manos. La posición es de 3/4 hacia la derecha en San Joaquín y San José, mientras que Isabel y María se encuentran de frente entre sí. La luz en este caso es completamente natural, destacándose el foco más luminoso en las montañas.

El quinto lienzo es la figura de San Pedro Mártir. Está en éxtasis. La posición es de 3/4 a la izquierda, con una pierna adelantada, vestido de dominico, con hábito blanco y capelina negra, sobre la que se ve una cruz. Sus manos están colocadas, una elevada, portando una palma, y la otra baja, como si estuviera apoyada; porta sobre su cabeza el atributo de su martirio y se aprecian en el suelo libros sueltos, entre los que destaca uno a sus pies, en el que se lee "credo". La luz vuelve a ser divina y va de la izquierda a la cara del Santo. El soporte vuelve a ser el mismo elemento: la tarima.

El siguiente lienzo (y el último) es la figura de Santa Teresa. Está en posición de éxtasis, de 3/4 a la izquierda, con una pierna hacia delante, vestida con el hábito carmelita, con manto marrón, capa blanca y toca negra. Se halla en actitud de escribir, por lo que sus manos están, una elevada con una pluma y la otra sosteniendo un libro. A su izquierda se observa una mesa con el tintero. La luz es divina desde su izquierda e ilumina su cara. En ella se encuentra la paloma del Espíritu Santo, que

significa la inspiración de Dios sobre sus escritos. El sistema de soporte y del suelo es el mismo que en los anteriores, sobre una tarima.

En conjunto, son cuatro figuras de santos las que se encuentran en éxtasis y el único foco de luz es la divina, muestran cada uno sus atributos y se sitúan todos en posición de 3/4 hacia el centro. Las escenas centrales son dos pasajes de la vida de la Virgen en las que una luz natural enmarca el paisaje.

2. Lienzo central

La única calle del retablo está formada por un gran lienzo que corresponde a San Martín, partiendo la capa con un pobre.

El escenario es un paisaje de llanura con unas montañas al fondo de tonos fríos azules. El paisaje es típico del Norte de Italia. En la lejanía, dentro de este escenario, se aprecia una pequeña ciudad que se encuentra cerca de las montañas; un segundo elemento es un río que atraviesa el lienzo en horizontal, en el que aparecen árboles y barcas en las orillas. El tercer elemento está constituido por unas ruinas situadas después de pasar el río; se percibe en la zona de la izquierda un hombre con un burro arando.

En un primer plano se muestra ya la escena principal y unas arquitecturas clásicas que encuadran la composición. Parece ser un edificio abandonado, que se conserva entero en la zona de la derecha (la entrada), pero en el que han empezado a caer las columnas estriadas, una de las cuales se encuentra en el suelo y sirve de apoyo al mendigo.

El motivo central de este primer plano y que ocupa todo el espacio es el Santo montado sobre un caballo y disponiéndose a partir su capa con el mendigo, que se encuentra descansando en la entrada de esta arquitectura. La posición es de 3/4 para el caballo, el Santo y el mendigo hacia la izquierda, aunque el Santo y el caballo giran la cabeza hacia la derecha en otros 3/4.

El aspecto exterior de la escena lo constituye un caballo blanco de largas crines que vuelve a la derecha la cabeza, al mismo tiempo que mira al espectador; está ataviado con su cabestro y con la cincha que lleva más

abajo del cuello, de la que sale un borlón; se encuentra con una pata levantada y la otra en el suelo. San Martín está en una posición movida, sentado en el caballo y vuelto al espectador. Está vestido con un atavío llamado clámide, de color azulado, que aparece semioculto por la capa en tono rojo, que está al aire en su parte superior y asida por el mendigo en la parte inferior; como elementos secundarios, lleva en la cabeza un *cassis* romano y está calzado por un coturno; en la mano, se ve una espada de la época en que fue pintado el lienzo. Los elementos decorativos de su atavío se encuentran en el ribete superior del vestido y en el *cassis,* pertenecen a pequeñas caras de monstruos, que están imitando el repujado.

El mendigo aparece cubierto con una pequeña tela que deja al aire el torso, los brazos y las piernas. Está apoyado en una columna con una pierna que aparece cortada más abajo de la rodilla, manteniendo la otra estirada y apoyada en el suelo. Sus manos se encuentran, una, elevada y sujetando la capa que va a cortar el Santo, mientras la otra agarra un bastón que le sirve para levantarse.

El momento que presenta la escena es cuando el Santo ha parado el caballo y va a disponerse a partir la capa, mientras que el mendigo intenta levantarse agarrando el bastón y la capa. La luz es natural y los colores son fríos, al mismo tiempo que denota una composición clasicista y adquiere importancia el claroscuro.

El cuadro firmado por Basilio Cagier y fecha en 1661.

3. Cronología y escuela a la que se adscribe el retablo

Hemos señalado ya que el objeto principal de este artículo es el estudio del antiguo retablo mayor. Sobre él se conoce que su realización (sin el cuadro) se concertó el 7 de junio de 1654 con el escultor Cristóbal Pérez, vecino de Huesca, por el precio de 245 libras, con la condición de que se terminase en Pascua del año 1655. Posteriormente, se añadieron el lienzo central y los seis cuadros que aparecen en el banco.

La primera comanda se hizo el 22 de agosto de 1654 entre Cristóbal Pérez, ensamblador, y Juan Andrés Urbiztondo, vecinos de Huesca, y Juan Vicente Audina, obrero de la parroquia, por 2.000 sueldos jaqueses[5].

La segunda comanda es del 6 de agosto de 1655, entre Cristóbal Pérez y Jerónimo Nasarre, escultores, y Juan Vicente Audina, por 1.450 sueldos; de ésta existe un albarán firmado por Cristóbal Pérez[6]. El último albarán firmado por Cristóbal Pérez por el pago de este retablo está fechado en 1659[7].

El lienzo central se debió de traer de Roma alrededor de estas fechas, como veremos posteriormente.

En junio de 1699 se policromó el ático del retablo; se encarnó el Santo Cristo y se dio color al San Juan y la Virgen. El gasto fue pagado por el arcipreste Audina, que era beneficiado de la iglesia de San Martín.

El 6 de junio de 1700 se comenzó a dorar el retablo, que fue terminado el 26 de julio del mismo año. Los doradores de este retablo vinieron de Zaragoza, cobrando por su trabajo 300 escudos. Estos fueron pagados por el doctor D. Manuel López y Pérez, arcipreste de Daroca y dignidad de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza, que había nacido en Huesca y había sido bautizado en esta parroquia de San Martín.

Al mismo tiempo se acondicionó la iglesia, limpiando las bóvedas, rebajando la mesa, que tenía cuatro gradas, a una grada con tarima. Finalmente, el 26 de julio de 1700, día de Santa Ana, se hizo la primera fiesta con el retablo dorado; ésta fue celebrada por los alfareros en honor de las Santas Justa y Rufina, que ya se debía haber festejado el día 17 de julio.

El elemento pictórico de este retablo se encuentra en el banco y en el lienzo central. Con respecto al banco, conocemos que las seis pequeñas pinturas fueron pagadas por el arcipreste de Daroca, don Manuel López y Pérez, siendo posiblemente sus ejecutores pintores de Zaragoza, como lo fueron los doradores del retablo.

---

5 AHPH, 1472, 493 v.º.

6 AHPH, 1473, 407.

7 AHPH, 1477, 422 v.º.

El lienzo central es el que llama más nuestra atención, debido a su calidad pictórica. Este cuadro fue traído de Roma por un precio de 90 libras.

Para pagarlo dio el Ayuntamiento el arrendamiento del juego del "auca", encargándose de ello Faustino Estarray. Así consta en las actas del Ayuntamiento: "El arrendamiento del auca... lo consigna a la yglesia de San Martín por tiempo de tres años para ayuda del gasto del quadro del altar mayor"[8].

Existe un acto de sustitución por el que se puede confirmar que este lienzo está traído de Roma. En él consta que D. Manuel López, maestro en artes, reside en esa ciudad en el año 1662. Manuel López, posteriormente, va a ser quien va a pagar el dorar este mismo retablo en 1700, como hemos visto anteriormente. El acto de sustitución está realizado entre éste y Faustino Estarrues, por lo que quizá es posible que D. Manuel López fuera quien encargara en Roma el lienzo y lo mandara a España después[9].

Como hemos señalado antes, este retablo ha llamado la atención de algunos autores, que se han ocupado brevemente de él. Así, Juan TORMO CERVINO, en 1935, da una breve reseña en la descripción que hace de la iglesia de Santo Domingo y San Martín: "De San Martín (procedente del altar mayor de la parroquia desaparecida): gran lienzo del Santo a caballo y escenas (Santo Domingo, San José, Anunciación, Visitación, Santo Dominico y Santa Teresa); el lienzo está firmado por Basilio Cagier"[10].

Posteriormente a éste, los hermanos NAVAL hacen una descripción del lienzo, diciendo en concreto: "Lienzo muy grande con el titular a caballo y el pobre. Está firmado por Basilio Cagier Ronifibbi"[11].

En realidad, se desconoce la personalidad de este pintor y su obra pictórica, constituyendo lo que se puede decir de él meras hipótesis; es igualmente desconocida la fecha de su ejecución, por lo que ante la imposibilidad de conocer con exactitud el origen de este lienzo, intentaremos dar un planteamiento que aporte algún nuevo conocimiento sobre él.

---

8 AMH, m–155.

9 AHPH, 1849, 106.

10 TORMO CERVINO, Juan, Huesca, *Cartilla turística*, p. 160.

11 NAVAL, Antonio, *Inventario artístico del partido de Huesca*, p. 86.

Sobre la rodilla del pobre se encuentra la firma de este pintor. Parece que no existe duda en el nombre y primer apellido: Basilio Cagier; sin embargo, la inscripción posterior que los hermanos NAVAL leen (Bonifibbi), parece prestarse más a confusión, por lo que si el lienzo se trajo de Roma, es lógico pensar que las primeras letras sean Rom; posteriormente continúa una f, cuyo significado sería "fecit", siendo el final de la inscripción el año de finalización del lienzo, que podría leerse claramente en 1661.

Este planteamiento podría basarse en varios puntos. En primer lugar, consta claramente que había venido de Roma y que había costado 90 libras. Esto es bastante posible, teniendo en cuenta que la historia beneficia las relaciones entre Italia y España; así, en 1600, la corona de España dominaba en el Norte y en el Sur de la península italiana, al mismo tiempo que el poder de la Iglesia se extendía por toda Italia. Por otra parte, existían artistas formados en Italia que aportaban innovaciones. En este caso, debemos resaltar la de la obra de Juan Galván, que se acerca al estilo boloñés de Reni; éste pintó en la capilla de la Natividad de la Seo, iglesia muy relacionada con la parroquia de San Martín a través de D. Manuel López y Pérez. En segundo lugar, la presencia en Roma de Manuel López y Pérez, benefactor de esta iglesia, afirma todavía más, no sólo la procedencia romana, sino la fecha de 1661, puesto que el acto de sustitución está realizado por el notario en 1662 (en el que hace constar un acto de poder de 1658). En tercer lugar, el arrendamiento del juego del auca para pagar el cuadro consta en los libros de actas del Ayuntamiento entre los años 1661 y 1662, por lo que podremos considerarlo como acabado en estas fechas, que es cuando se empieza a pagar.

Teniendo en cuenta esto, se podría añadir que el lienzo presenta unas características bastante claras, en relación con la escuela que estaba marcando la pauta en este siglo en el arte italiano. Esta escuela es la de Bolonia a través de sus personalidades más relevantes, los Carracci.

Para encuadrar tanto el lienzo como su autor es necesario que tengamos en cuenta el papel que cumplió la escuela de Bolonia en la pintura italiana. Como hemos apuntado antes, el origen de esta escuela está en los hermanos Carracci; se basa en el desarrollo que tuvo la cultura renacentista en el Norte de Italia, siendo una reacción contra el manierismo florentino y viendo en Miguel Angel, Rafael o Correggio el verdadero arte.

La escuela empezó formada por los hermanos Agostino (1567–1602) y Anníbal (1560–1609) y su primo Ludovico (1555–1619), que comenzaron a trabajar en Bolonia hacia 1580.

Entre los discípulos de Agostino se encuentra Guido Reni, que sobresale entre todos ellos; se sitúa entre el estilo de Agostino y el naturalismo de inmersos contrastes de luces y sombras de Caravaggio; sin embargo, es uno de los principales cultivadores del idealismo clasicista basado en Rafael.

En conclusión, el lienzo de San Martín puede proceder del grupo de pintores que se crearon en torno a Guido Reni, Domenichino, etc., discípulos de Anníbal Carracci, estando más directamente relacionado con Sacchi, pues sigue su misma línea a través de Domenichino. Sacchi es un admirador de Rafael y Domenichino. Este muere en 1661, año en que se debió de terminar el lienzo, cuando tenía la edad de 62 años. Se puede pensar así que Basilio Cagier tenga alguna relación con el ámbito pictórico de Sacchi.

La personalidad de este pintor es totalmente desconocida, sin que existan datos que puedan desvelar algo sobre él. Parece, por su apellido –Cagier–, de origen alemán, por lo que siguiendo en esta línea se puede pensar que existe alguna relación o parentesco con otro pintor alemán llamado Matías Kager, si bien se ha suprimido la *i* intermedia y puede resultar dudoso.

Matías Kager fue un pintor, grabador y arquitecto alemán que nació en Munich en 1566 y murió en Augsburgo en 1634, trasladándose a Roma a finales del siglo XVI para estudiar las obras de Rafael. Posteriormente a Alemania, donde quedan bastantes obras de él. Ante la imposibilidad de poder confirmar una relación existente entre éstos, deseamos solamente poner de relieve: primero, la similitud existente entre los apellidos, y segundo, la relación de ambas personas con Roma en el momento en que se va a imponer esta escuela en Italia.

El lienzo se localiza dentro de la época barroca. Hay figuras de rápido movimiento con vestidos hinchados y movidos por el viento. Aparecen representados, igualmente, audaces escorzos. La perspectiva está tomada de abajo a arriba, por lo que alargan enormemente las figuras. La interpretación de la luz es igualmente barroca; no se ilumina uniformemente todo el

cuadro, sino a base de manchas de color. A pesar de ser un lienzo de su época, no puede ignorarse el aspecto clasicista y sentido de equilibrio que rodea la pintura. Se recogen elementos renacentistas, se ha intentado simplificar los personajes y se reduce el número de figuras, dotándolas de monumentalidad, buscando un equilibrio de la composición y la perfección formal.

El eclecticismo de la escuela de Bolonia se aprecia aquí, siendo esta obra la conjunción de varias tendencias. En primer lugar, se aprecia el tipo de pintura escultórica, donde la masa y monumentalidad dominan; los personajes dan la impresión de ser fuertes; esta característica procede de la escuela de Mantegna, que fue el primero en intentar dar la tercera dimensión por volúmenes y escorzo.

De la escuela de Parma ha adquirido la perspectiva diagonal; Correggio usaba frecuentemente este tipo, situando en uno de los lados y en primer plano al personaje para que fuera decreciendo. Esto se distingue claramente en el lienzo en que forman una composición oblicua el Santo y el mendigo.

Se aprecia igualmente el dibujo y cuadratura de Miguel Angel, que se encuentra mezclado con aspectos de Rafael, que son los que le van a dar más personalidad al lienzo. Se muestra aquí un doble punto de vista usado con frecuencia en Rafael; mientras se representa la realidad exterior se refleja además la belleza ideal clásica, logrando mantener un perfecto equilibrio entre la irrealidad y lo real.

En cuanto a la escuela romana, el lienzo, tanto en el caballo, el Santo y el mendigo, ha adquirido un tipo de elementos miguelangelescos, como es la musculatura, suavizada por un modelado ideal rafaelesco que le da un aspecto poético y sentimental propio del Renacimiento; este concepto escapa del que corresponde a la presentación de los santos en época barroca, en que se daban las representaciones para poder despertar la piedad. Los colores son los propios de la escuela veneciana, como los usados por Correggio y Veronés; utiliza igualmente los fondos de luz brillante utilizados por esta escuela. La iluminación está tratada por manchas de luz, formando un claroscuro blando y suave que no llega a ser contrastado, como en Caravaggio, pintor que está igualmente influyendo en la pintura romana de este tiempo.

4. Estudio de la composición

Estructura: La estructura en la que se basa la composición de la pintura es la diagonal, con un sentido ascensional que cruza el lienzo desde el extremo derecho hacia el izquierdo, ascendiendo desde abajo, donde se encuentra el mendigo. La oblicua va marcada por los dos cuerpos y cabezas de los personajes, que se sitúan en primer plano. Esta oblicua se remarca más por medio del procedimiento de relación puesto entre los dos personajes, que se encuentran cruzándose la mirada.

Esta estructura en diagonal es ya propia del Barroco, pues, a pesar del clasicismo de la composición, no se trata de una estructura renacentista, que busque formas triangulares, etc.

Color: Está tratado con un tipo de tonos fríos, entre los que predomina el azul. La composición la realiza en este mismo color, haciendo un proceso de gradación de azul a grisáceos; deja especialmente el azul más fuerte para el fondo, pasando los grisáceos al primer plano, destacando el cuerpo del caballo y el harapo del mendigo, que son los más cercanos al espectador. Por este procedimiento consigue dar perspectiva, al colocar entre medio un tono oscuro.

Con el recurso de esta tonalidad fría, tanto en el paisaje como en el resto de la composición, logra una impresión de lejanía en la que enmarca la escena. Para no dar una total visión de lejanía en las figuras, va a emplear el recurso de un color calido: el rojo, que destaca en la composición y que se acerca al espectador, al mismo tiempo que indica el motivo principal del tema: la capa, que va a ser elemento clásico para reconocer la iconografía del Santo.

Luz: La luz ilumina aquellas partes más significativas, dejando el resto en zona de más penumbra. El claroscuro, sin embargo, no llega a ser exagerado en el cuadro, pues la luz procede de la parte lateral izquierda, creando círculos de luz que se ven en la cabeza y torso del caballo; en la cabeza, en la capa–espada, en el cuerpo y cabeza y en la cabeza–torso del Santo.

El pintor, por medio de la iluminación, ha destacado los aspectos principales del tema; el caballo se ha detenido para que el Santo corte la

capa con la espada y se la entregue al mendigo, desnudo de torso y de piernas. Corresponde ya a un tratamiento de luz propio del Barroco.

El foco de la luz parece representar una luz natural, quizás en una hora de sol fuerte, que queda aminorado al hallarse el cielo cubierto de nubes. Este elemento de las nubes es un recurso que le permite crear un ritmo de luces y sombras, tanto en el paisaje como en los personajes del lienzo.

El sol ocupa la zona lateral izquierda, colocado igualmente en primer plano, de tal manera que el foco de luz baja en diagonal, de izquierda a derecha, formando una paralela con la oblicua en la que está basada la estructura del lienzo, con el Santo y el mendigo, que sube de derecha a izquierda.

Volumen: Las figuras aparecen como imágenes escultóricas de gran volumen, que se consigue por medio de la monumentalidad, el modelado y el escorzo que utiliza para dar sensación de corporeidad. El modelado lo realiza por medio de la graduación tonal de colores. Así, por el efecto de la luz, va realizando el modelado dentro de los mismos colores: la capa marca las zonas donde hay más luz o más sombras, mediante los pliegues u onduladores que forma.

Sin embargo, el aspecto más escultórico lo realiza por destacar partes de los personajes creando focos oscuros a su alrededor, como es, por ejemplo, que las zonas de la parte de delante del caballo y el mendigo se iluminen con focos de luz, mientras que en medio de ellos aparece un foco de oscuridad.

La perspectiva está dada de formas distintas. Una, por medio del encuadre paisajístico dado al tema, en el que se aprecia una graduación por planos de luz y sombras, dejando en el último plano un *sfumato* leve.

La otra perspectiva es la que se da en el primer plano, y que se realiza por medio de escorzos, que contribuyen, además, a darle un sentido más escultórico y monumental a la composición, sobre todo teniendo en cuenta que se encuentra en primer plano.

Existen en el cuadro cuatro escorzos; hay dos escorzos paralelos entre sí hacia la izquierda, que son el caballo y el Santo, teniendo un *contrapposto* hacia la izquierda, formado por el Santo a caballo y la cabeza del animal vuelta hacia la derecha, formando otra paralela con la posición del Santo hacia el lado contrario. Esto establece un juego de ritmos.

A través de estos escorzos consigue dar una sensación de profundidad, que, combinada con efectos de luz, da ya una perspectiva propia del Barroco. Por otra parte, esta perspectiva se da de arriba abajo, de manera que consigue un alargamiento de las figuras.

Composición. Un sentido del equilibrio recorre todas las líneas del cuadro, así como la estructura que forman todos los elementos resulta muy armoniosa.

En primer lugar, el caballo y el mendigo están colocados en la misma disposición. Así, se encuentran dos piernas en el centro, que corresponden, una al mendigo y otra al caballo, quedándose en los extremos las otras dos piernas correspondientes, que se encuentran elevadas, acabando las dos en una inclinación hacia adentro.

Esta misma disposición se localiza en las manos, pues una mano del Santo y otra del mendigo se sitúan en el centro junto al manto. Están las dos en la misma posición, pues mientras una coge la capa, la otra, por delante de ésta, se dispone a cortarla con la espada.

Las otra dos están alargadas hacia afuera, una sujetando la capa y la otra un bastón, formando dos líneas circulares paralelas, aunque llevan distinto sentido.

Existe una estructura que se encuentra en todas las líneas del lienzo; así, hay juegos de líneas de verticales y paralelas que se combinan. Se encuentra así combinación en:

1. El brazo del Santo que sale al exterior es paralelo a la espada que lleva en la otra mano.

2. Las piernas superiores del mendigo y el brazo del mendigo forman tres líneas paralelas. De éstas, la pierna lateral está doblada, mientras que la otra se prolonga formando una paralela con el bastón que continúa del brazo.

3. La pata del caballo que se apoya en el suelo tiene como paralela la parte inferior de la otra pata, que está levantada.

4. La parte de la pierna sigue, a su vez, la misma disposición que la pierna lateral del mendigo.

5. Dentro de la misma se ve que la zona superior de la pata se encuentra en idéntica disposición que la columna: horizontales y paralelas, contrarrestándose al estar una en cada extremo.

6. En la zona superior hay dos paralelas oblicuas hacia la derecha, formadas por la pierna del Santo, que cuelga sobre el caballo, y la cabeza de éste. Esta misma paralela va a cortar la otra paralela que forma la pierna del mendigo.

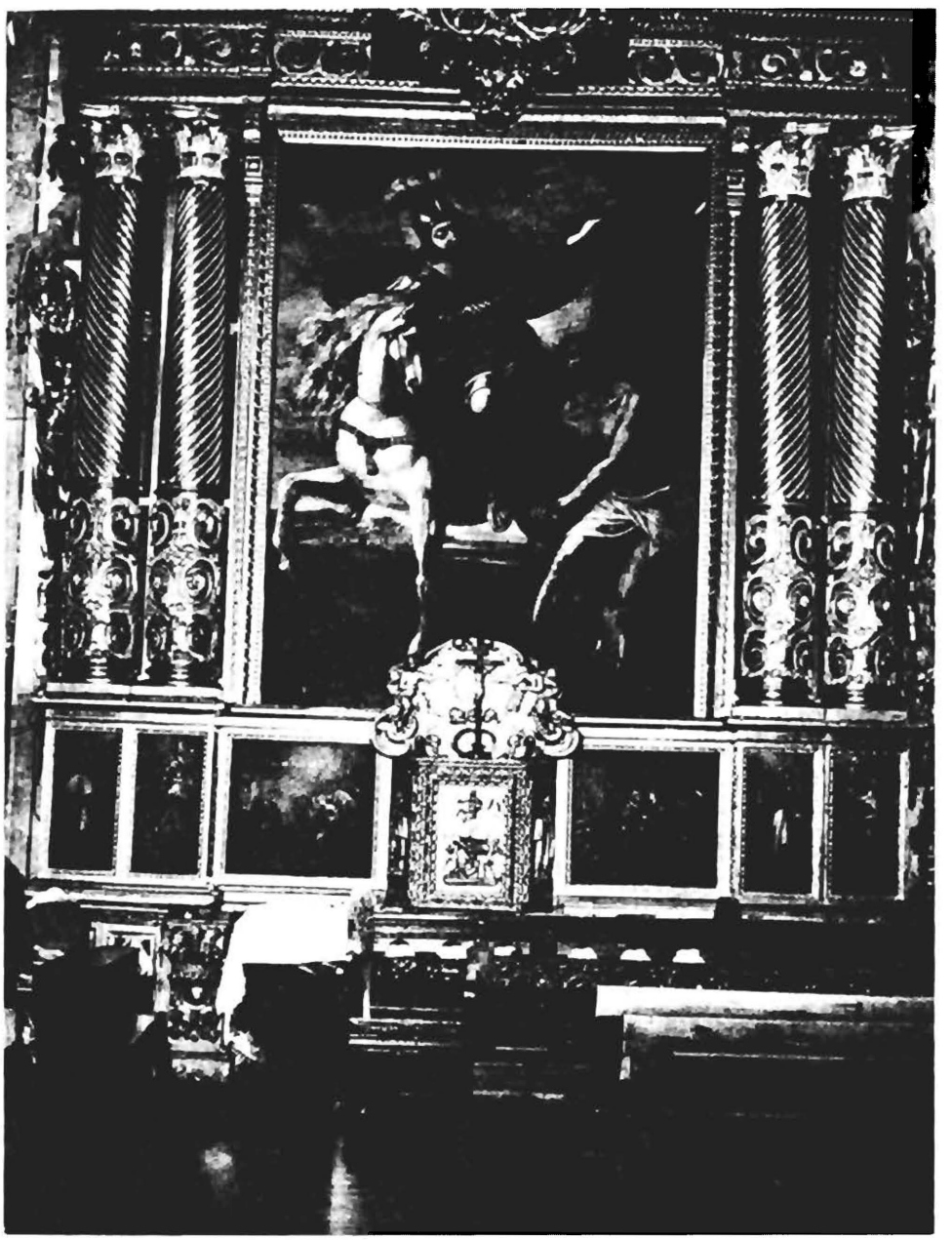
La nota que dentro de la estructura da más clasicismo y equilibrio a la pintura está en la colocación del manto, que está movido por el viento que le llega del lateral derecho: es el elemento que va a imponer el equilibrio en la parte superior. Así pues, se ve que la posición de la melena del caballo en el lado izquierdo es contrarrestada por el manto del Santo, sostenido por el brazo. Hay un equilibrio en el color, que armoniza el cuadro; así, en la zona superior se encuentra una parte del manto, que es contrarrestada en el lado opuesto por parte del manto sobre la pierna del Santo.

Con respecto a los cuadros del banco, se trata de pintura religiosa muy utilizada en el siglo XVII, principalmente por el empuje que le prestó la Iglesia. Las figuras de este banco responden al intento de captar la acción psicológica de los santos en una situación de éxtasis. Se sigue la tendencia dada por Zurbarán en el primer tercio del siglo. Son santos en posición 3/4, que se encuentran mirando hacia el sagrario situado en el centro del retablo. Llevan todos ellos una mano alzada al cielo, mientras la otra la dejan más abajo, formando escorzo hacia el espectador. De estos cuadros, la excepción es el de San José, estando los otros tres en situación de éxtasis, mirando hacia la luz divina y viéndose claramente en su interior.

Cabe destacar que de los cuatro santos que aquí se representan, dos de ellos son mártires, San Pedro Arbués y San Pedro de Verona, habiendo terminado sus vidas asesinados. Es igualmente destacable el que ambos santos han cumplido el papel de inquisidores de la Iglesia. Los otros dos santos, Santa Teresa y San José, se hallan relacionados, pues Santa Teresa había adoptado a San José por patrón de su orden de carmelitas. Las escenas de la Anunciación y la Visitación responden a dos momentos de la vida de la Virgen que coinciden en los dos protagonistas principales: María e Isabel.

Finalmente debemos destacar la existencia de un boceto del cuadro de San Martín partiendo su capa. Este boceto se encuentra en el convento de Santa Clara y fue llevado allí desde la iglesia de San Martín. En él existe alguna diferencia con respecto al gran lienzo, sobre todo en el paisaje, que presenta un fondo montañoso, con una arquitectura que no es clásica; el pobre tiene igualmente alguna variación en su posición de las piernas, que aquí están más flexionadas. Por lo demás, se ve claramente que este boceto corresponde a este lienzo y sería traído de Roma junto con él.

En conclusión, queda por resaltar la buena conservación en que se encuentra el retablo procedente de la iglesia de San Martín, aunque negativamente se puede apreciar que el lugar donde está actualmente no es el más apropiado ni el que le debía corresponder para comprender el sentido y el valor que poseía en su emplazamiento original. Debemos tener en cuenta que el retablo estaba proyectado para el altar mayor, por lo que debería ser visto desde el otro extremo de la iglesia, en el que estaría la puerta de entrada, si nos fiamos de la estructura que, por lo que parece, tendría esta iglesia. Desde este punto de vista, el efecto óptico sería inmenso, pues se ampliaría indefinidamente el espacio, sobre el que resaltarían las monumentales figuras. De esta manera, un retablo que aparentemente continúa en una línea de tradición renacentista logrará crear unos efectos de impresionabilidad y sensibilidad propios del espíritu barroco. A pesar de su clasicismo, es evidente, pues, que está integrado dentro del mundo cultural de su tiempo.



LA PILA DEL AGUA BENDITA DE LA CATEDRAL DE HUESCA

POR Teresa CARDESA GARCIA
Colegio Universitario de Huesca

Ubicación de la pieza en el conjunto de la catedral

La catedral de Huesca presenta un período constructivo muy dilatado, desde la segunda mitad del siglo XIII hasta la primera década del siglo XVI. Así pues, podemos apreciar una construcción de estilo gótico.

En el año 1273, el obispo Jaime Sarroca pidió ayuda a Jaime I para la construcción de un nuevo templo catedral que sustituyera a la antigua mezquita. En su construcción se distinguen varios períodos:

Primer período constructivo: desde 1275 hasta 1290, en que se levantaron el ábside mayor, los cuatro laterales y parte del crucero.

Segundo período constructivo: de 1297 a 1303, en el cual se construyen las capillas de las naves laterales; de 1302 a 1305 se trabaja en la fachada y se termina la portada mayor. En 1313 se hallaban terminadas las naves laterales y sus bóvedas de crucería, utilizando para el resto de las cubiertas la madera. En 1338 se estaba levantando la torre.

Tercer período constructivo: éste se abría a comienzos del siglo XV, gracias a la ayuda prestada por el Papa Luna, Benedicto XIII. En 1406 se comenzó la edificación de un claustro gótico, que pronto se abandonó. En 1422 se continúan las obras de la torre.

Cuarto y último período constructivo: se lleva a cabo en 1496, cuando el obispo Juan de Aragón le encarga al maestro Johan de Olótzaga la terminación de la obra, levantando a más altura los muros de la nave central, del crucero, del transepto y del ábside mayor, cubriéndolos con crucería y terminando la fachada. Esta obra finaliza en 1510.

Tras una etapa constructiva tan extensa, el resultado es un templo gótico de planta rectangular, casi cuadrada. Podemos apreciar en ella tres naves, crucero y capillas laterales, que también se extienden por los brazos del crucero y a los pies de la iglesia.

La nave central (Foto 1), de cinco tramos, se cubre con bóveda de torceletes, mientras que las naves laterales y la del crucero presentan bóvedas de crucería. Absides y capillas se adornan con bóvedas de crucería, a excepción de la actual capilla del Santo Cristo, construida en el siglo XVII, en el ábside extremo del brazo del crucero del lado del evangelio, que se cubre con cúpula, así como las capillas de San Joaquín y San Orencio, en el lado de la epístola. Las capillas abiertas en los brazos del crucero, por el contrario, se rematan con bóveda de cañón apuntado. Los vanos de la iglesia son apuntados y con tracería gótica.

Las entradas a la catedral son varias, respetando así la tradición gótica; una en cada uno de los brazos del crucero y la entrada principal a los pies. La entrada del crucero del lado de la epístola, de estilo gótico arcaico (parece ser del s. XIV), muestra decoración escultórica y restos de policromía. En el lado opuesto del crucero, es decir, en el lado del evangelio, se abre otra puerta, que comunica la iglesia con el claustro gótico. Esta es algo más antigua que la anterior, puesto que se halla fechada en el s. XIII. Presenta decoración escultórica en el tímpano y restos de policromía.

En cuanto a la entrada principal, a los pies, actualmente posee dos portadas, puesto que en el lugar que corresponde a la nave del evangelio se colocó la torre. Así pues, apreciamos hoy la portada principal y una portada secundaria perteneciente a la entrada en la nave de la epístola. La portada principal es abocinada, con catorce esculturas en sus jambas. Presenta ornamentación también en sus arquivoltas y tímpano. La portada que corresponde a la nave de la epístola es de menores proporciones que la entrada principal. También muestra su abocinamiento, pero las arquivoltas no se hallan decoradas con esculturas; además, carece de tímpano. Hasta hace algunos años se mantuvo cerrada.

Coincidiendo con esta portada, al penetrar por el lado izquierdo, se observa en primer lugar el último pilar de separación de las naves; es a este pilar, enjarjado al muro de los pies, al que se le ha adosado la pila de agua

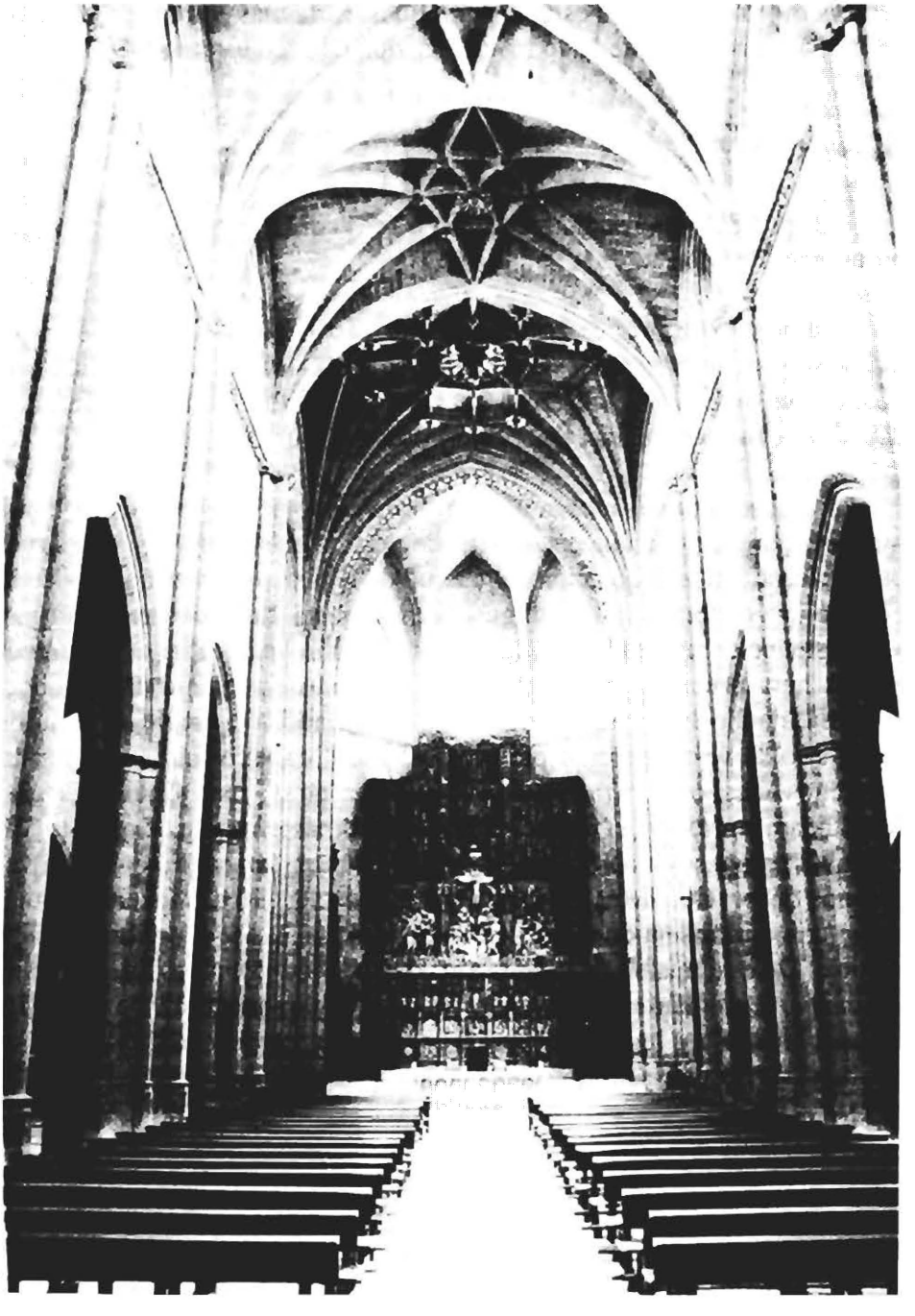


Foto 1: Interior de la catedral de Huesca

bendita objeto de nuestro estudio. Así pues, nada más entrar por la puerta de los pies, en el lado de la epístola, nos topamos con esta obra.

Descripción

La pila de agua bendita tiene forma de "pocilla" y es de pequeñas proporciones (Foto 2).

El perímetro más exterior es de un metro. Mide 30 centímetros de diámetro y su altura total es de 25 centímetros. Está realizada en alabastro, de una sola pieza y vaciada en su interior, el cual no muestra ningún rasgo decorativo, mientras que el exterior está decorado en bajo relieve.

La base (Foto 3) presenta una flor de cinco pétalos planos. A continuación, parte de ella una decoración de pétalos más abultados, que sirven para enlazar con la decoración del cuerpo de la pila. En éste (Foto 2), se ha elegido una decoración muy al gusto renacentista, tanto desde el punto de vista estético como desde el técnico. En el centro aparece un querubín con rasgos muy precisos; ojos redondos y hundidos, pequeña nariz y boca menuda, dando lugar a un rostro muy despejado, de amplios pómulos. Todo ello se ve favorecido por el estudio del cabello, que nos muestra pequeños mechones rizados dirigidos hacia atrás. Esta figura, de gran frontalidad, constituye el núcleo central de la ornamentación. Del rostro del querubín parten sus alas, amplias y naturales, hacia arriba (Foto 4), a la vez que una decoración de cortinados curvos, muy sencillos, va a enlazar más abajo con otra roseta de cuatro pétalos, de pequeñas proporciones y algo rústica. De este mismo punto de intersección (Foto 5), pero dirigido hacia arriba, parte un paño o cinta muy natural y volado, que casi enlaza con las alas del querubín. De la parte central de la roseta, pende con naturalidad un cortinaje de pequeñas proporciones (Foto 5).

Este esquema descrito continúa hasta que la pila queda adosada totalmente al muro y se refleja del mismo modo a uno y otro lado del querubín (Fotos 4 y 5). Así pues, el resultado muestra una decoración renacentista típica. La decoración se extiende en torno a un vástago central, que en este caso es el rostro del querubín.



Foto 2: Pila de agua bendita de la catedral de Huesca



Foto 3: Base de la pila del agua bendita de la catedral de Huesca



Foto 4: Lateral derecho de la pila del agua bendita de la catedral de Huesca



Foto 5: Lateral izquierdo de la pila de agua bendita de la catedral de Huesca

La obra es magnífica y pertenece al maestre Nicolás de Urliens. La única documentación que hemos podido consultar al respecto es un asiento del libro de fábrica de la catedral que indica: "El cabildo paga por esta pila a maestre Nicolás de Urliens 36 sueldos por el trabajo, y 48 sueldos por el alabastro"; está fechado el 11 de junio de 1534. Esto nos lleva a proponer que la obra objeto de estudio se realizaría con alguna anterioridad, aunque no muy alejada de esta fecha.

No es ésta –como señalaremos– la única intervención que realiza el maestre Nicolás de Urliens en la catedral de Huesca; a partir de este momento entrará a trabajar en la nueva sacristía, iniciándose las obras el 9 de junio de 1534, por cuya construcción se le paga un dinero. Según hemos podido comprobar en el libro de fábrica de la catedral,

> "De marzo a julio de 1535, trabja en ella *(se refiere a la sacristía nueva)* maestre Nicolás de Urliens. En julio de 1535 se le pagaron 4 capiteles de los pilares, donde están las armas del capítulo y dos ángeles, costaron a ducado, 4 ducados, digo 88 sueldos".

La presencia del maestro Nicolás de Urliens en Huesca –tal como hemos reflejado antes– es anterior a junio de 1534, lo cual queda demostrado en el libro del profesor G.M. BORRAS GUALIS[1], al intentar esclarecer la dinastía de los Urliens (Orliens), quienes trabajan en Aragón a lo largo del siglo XVI. Al respecto, el profesor BORRAS GUALIS señala:

> "Mucho más abundantes son las noticias sobre Nicolás Orliens, aportadas en su mayor parte por Ricardo del Arco, en sus estudios sobre la Catedral de Huesca. Según del Arco, Nicolás, que era escultor, contrata en 1521 la mazonería del retablo de Santa Lucía para la Catedral de Huesca; en 1532 es contratado por el Concejo de la ciudad de Barbastro, junto con Gil de Brabante y otros artistas, para realizar obras en aquella Catedral, en junio de 1540 realiza el mirador de la Catedral de Huesca y en 1544 hace la puerta de la capilla principal del Sacramento de la misma Catedral"[2].

---

1 BORRAS GUALIS, Gonzalo M., *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1980.

2 BORRAS GUALIS, Gonzalo M., *op. cit.*, p. 8.

Más datos sobre Nicolás de Urliens imaginero nos proporciona D. Antonio DURAN GUDIOL[3], quien estudia un proceso de 1548 contra el mazonero Sebastián Ximénez, conservado en el Archivo de la catedral, en el que nos da a conocer algunos detalles del taller de Forment, así como del ambiente artístico del mismo.

El revestimiento de la catedral de Huesca se lleva a cabo después de su terminación en 1510. Gran parte de las obras que encontramos en ella pertenecen a este período renacentista. Desde el punto de vista escultórico, destacan varios trabajos importantes: el retablo mayor, obra de D. Forment; el de Santa Ana, y la sillería del coro, obra de Nicolás de Berastegui y Juan de Berroeta, obras todas ellas magníficas y de gran importancia. No hay que olvidar que en Aragón este período escultórico renacentista fue el más significativo.

Quizás haya sido por todo este rico y abundante revestimiento del interior de la catedral de Huesca por lo que esta preciosa pila de agua bendita pasara desapercibida en el estudio y comentario de muchos estudiosos e investigadores. En ninguno de los libros consultados se hace mención a ella; ni en las monografías sobre la catedral de Huesca, ni en los libros sobre escultura, ni en los folletos turísticos.

La obra, aunque de pequeñas proporciones, presenta una buena técnica y en ella se aprecian los esquemas del pleno Renacimiento, a pesar de lo temprano de la datación, 1534. Es una muestra más de la fuerza con que arraigó esta corriente en Aragón, gracias al impulso dado por la personalidad artística de Damián Forment.

[3] DURAN GUDIOL, Antonio, *El proceso de maestre Sebastián Ximénez, mazonero (Huesca, 1548)*, "Cuadernos internacionales de Historia Psicosocial del Arte" (Barcelona, 1983), pp. 13–29.

BIBLIOGRAFIA

ARCO, Ricardo del, *La Catedral de Huesca (monografía histórica arqueológica ilustrada con fotograbados),* Huesca, 1924.

ARCO, Ricardo del, *Catálogo monumental de España. Huesca,* C.S.I.C., Instituto Diego Velázquez, Madrid, 1942.

ARCO, Ricardo del, *La Fábrica de la Catedral de Huesca, nuevas noticias.* (C.S.I.C.), Instituto Diego Velázquez (A.E.A.), t. XXIV, Madrid, 1951.

BALAGUER, Federico, *Datos inéditos sobre artífices aragoneses (2ª serie),* "Argensola", 22, t. VI (Huesca, 1955), pp. 141–148.

BORRAS GUALIS, Gonzalo M., *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón,* en *Seminario de Arte Aragonés,* XXIX–XXX y XXXI, Institución "Fernando el Católico", Zaragoza, 1980, 78 pp.

DURAN GUDIOL, Antonio, *Huesca,* Ed. Everest. S.A., León, 1983.

DURAN GUDIOL, Antonio, *Huesca y provincia,* Ed. Arias, Barcelona, 1957.

DURAN GUDIOL, Antonio, *El proceso de Maestre Sebastián Ximénez, mazonero (Huesca, 1548),* "Cuadernos internacionales de Historia Psicosocial del Arte", 2 (Barcelona, 1983).

NAVAL MAS, Antonio, y NAVAL MAS, Joaquín, *Inventario artístico de Huesca y provincia,* t.I., Ministerio de Cultura, Madrid, 1980.

TORMO CERVINO, Juan, *Huesca, cartilla turística,* Publicaciones "Turismo del Alto Aragón", Huesca, 1935.

DATOS PARA UNA BIOGRAFIA DEL ESCULTOR PASCUAL DE YPAS LOPEZ Y SU FAMILIA (1747–1811)

POR Belén BOLOQUI LARRAYA
Escuela Universitaria del Profesorado de EGB de Zaragoza

Mi más sincero agradecimiento se lo debo a D. Antonio DURAN GUDIOL, canónigo archivero de la catedral de Huesca, pues me facilitó la consulta del manuscrito del *Memorial de Novella.* Asimismo a D. Regino Alastruey, párroco de Urdués, que me proporcionó el documento I que aquí presentamos, pues fue él personalmente quien consultó el archivo parroquial, transcribiendo la partida bautismal.

La realización de mi tesis doctoral, *Escultura barroca zaragozana en la época de los Ramírez, 1710–1780,* permitió en su día que nos ocupáramos dentro del *Indice Biográfico* de un importante escultor aragonés, *Don Pascual de Ypas,* tal y como lo citan los documentos de la época, Académico de Mérito por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid (1778) y director de Escultura, desde su fundación, de la de San Luis de Zaragoza (1792)[1]. Precisamente, Pascual de Ypas no sólo era aragonés, sino natural de Urdués, en el valle de Echo[2].

Tratada su figura en la mencionada investigación a modo telegráfico, al igual que el resto de los artistas, de Ypas intuimos enseguida que se trataba de un artista clave en el panorama artístico de Zaragoza del último tercio del siglo XVIII y primeros años del XIX, de tal forma que con los escultores *Don Joaquín Arali,* luego definitivamente emigrado a la Corte a finales del siglo, y con *Don Antonio Sanz,* a comienzos del siguiente, formó la pareja más importante en la capital aragonesa en esta área del arte, justamente hasta su muerte en 1811. La figura de Tomás Llovet, precisamente, sustituirá estas dos significativas ausencias de Ypas y Sanz.

[1] BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura* Zaragozana *en la época de los Ramírez, 1710–1780,* Ministerio de Cultura, Madrid, 1983, 2 vol. Comprende todo el repertorio bibliográfico sobre Ypas (vol. I, pp. 233 a 235). Para otros datos complementarios, véase la misma autora, voz "Ypas, Pascual de" en *Gran Enciclopedia Aragonesa,* Unali, Zaragoza, 1982, vol. XII, pp. 3382 y 3383 y *Aportaciones al estudio del escultor Carlos Salas,* "Goya", 173 (Madrid, 1983), pp. 274–285. LACARRA DUCAY, C. y MORTE GARCIA, C., *Catálogo del Museo Episcopal y Capitular de Huesca,* Unali, Zaragoza, 1984, pp. 30–33.

[2] Documento I.

Apuntábamos también en su momento que diversos factores han contribuido negativamente para que su figura quedase a la sombra, pues en su juventud pasó del taller de Manuel Guiral (1762) al del importante escultor académico Carlos Salas (1770). Su exclusión del *Diccionario Histórico* de Ceán BERMUDEZ (1800) es otro dato a tener en cuenta, así como la ausencia, hasta el momento, de un estudio monográfico publicado de la Academia de San Luis de Zaragoza[3]. A lo ya señalado en publicaciones anteriores, con la perspectiva de 1986 podríamos añadir que, por cuestiones estrictamente cronológicas, su obra no ha sido analizada ni en mi tesis, que concluía con la muerte de Carlos Salas en 1780, ni en la del Dr. RINCON, pues su estudio *Un siglo de escultura en Zaragoza* se inicia en 1808 con la Guerra de la Independencia, y la figura de Ypas, salvo alguna cita concreta, quedó excluida[4].

Dada la brevedad del espacio de que disponemos, hemos decidido centrarnos más en algunos aspectos familiares y artísticos del académico, a raíz de recientes investigaciones y documentos inéditos que aquí presentamos:

Datos biográficos de Pascual de Ypas y su familia.
La capilla de Santa Lucía en la catedral de Huesca.

Datos biográficos de Pascual de Ypas y su familia

Hijo de Urdués, pueblo del valle de Echo, Pascual de Ypas nació el día 21 de mayo de 1747, siendo bautizado al día siguiente en la iglesia parroquial de San Martín de Tours de esta pequeña localidad. Sus padres eran Domingo Ypas, natural de Urdués, y María Orosia López, de Echo.

[3] ANSON NAVARRO, A., *Aportaciones al estudio de la pintura aragonesa del siglo XVIII. El academicismo artístico en Zaragoza y el pintor y profesor José Luzán Martínez 1710–1785*, Universidad de Zaragoza, 1985. Tesis doctoral inédita.

[4] BOLOQUI LARRAYA, Belén, *Escultura...*, tº I, pp. 233–235. RINCON GARCIA, W., *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808–1908)*, Zaragoza CAZAR, 1984.

Mención aparte merece la recensión que a propósito del escultor Pascual de Ypas incluye el Dr. MORALES Y MARIN en la parte correspondiente a *Escultura del siglo XVIII en España* en "Summa Artis", vol. XXVII (Madrid, 1984), p. 455. Lamentamos tener que indicar que no hace sino resumir lo publicado en mi tesis doctoral y en la *Gran Enciclopedia Aragonesa*, sin que aparezca la fuente de información ni una referencia bibliográfica.

Actuaron como padrinos el vicario de la parroquia, Mosén Pedro Martín Garcés, y Petronila Viesa (doc. I).

Pascual tuvo otros hermanos naturales de esa villa y de Echo, cuyos nombres hemos podido ir rastreando en los *Cinco Libros* de los archivos parroquiales de las iglesias del Pilar y de San Felipe de Zaragoza. Conocemos la existencia de Simón, Mariano, Domingo, Pedro y Bárbara. Simón de Ypas y su mujer, Teresa García, eran parroquianos del Pilar. Entre 1767 y 1772 tuvieron tres hijos, María Leocadia, Domingo y Mariano[5]. Pedro de Ypas se casó con D.ª Joaquina Beguer; ambos eran parroquianos de San Felipe el 8 de marzo de 1770 cuando bautizaron a su hijo Juan, pero el 12 de julio del año siguiente figuraban en la del Pilar, al bautizar a sus gemelos Juan Francisco y Juan Antonio[6]. Padrino de estos niños fue su tío Mariano Ypas, así como al año siguiente del hijo de Simón, también llamado Mariano[7]. Domingo fue administrador del duque de Villahermosa en Pedrola y se casó en 1773 con María Joaquina Arrieta, parroquiana de San Felipe[8]; apadrinó a Joaquina Ypas Salas en 1771[9]. Finalmente, Bárbara Ypas actuó de madrina en 1776 del que suponemos su sobrino, Jerónimo Ypas Salas, hermano de Joaquina, hijo de Pascual de Ypas y Eulalia Salas, hermana de Carlos Salas[10].

Naturales los hermanos Ypas del valle de Echo, parece evidente, a juzgar por los documentos que hemos ido manejando, que los jóvenes Ypas (Pascual, Simón, Mariano, Domingo y Pedro) se fueron situando con desenvoltura en la capital zaragozana, contando ya desde jóvenes con cierto prestigio social al que no muchos accedían (nos referimos concretamente al título de *Don* que algunos hermanos llevaron, incluidos los padres, *Don Domingo Ypas* y *Doña María Orosia López* [11]). Es posible que algún título de infanzonía existiese en la familia.

---

5 Archivo de la Seo de Zaragoza, *Cinco libros t.º 7 que empieza en 1.º de enero de 1757 y fenece a 1772. Baptismum. Parroquia del Pilar*, fol. 94 v.º–113 r.º.

6 Archivo iglesia parroquial de San Felipe, Zaragoza, *Tomo 7º de Bautizados (1768-1799)*, fol. 24 r.º. A.L.S.Z., *Cinco libros t.º 7 que empieza en 1.º de enero de 1757 y fenece a 1772. Baptismum. Parroquia del Pilar*, 12 de julio de 1771.

7 A.L.S.Z., *Cinco libros t.º 7. Baptismum. Parroquia del Pilar*, 12 de julio de 1771 y 1 de abril de 1772.

8 A.I.P., San Felipe Zaragoza, *Tomo 7.º Libro de Casados (1772–1807)*, fol. 10 v.º.

9 A.L.S.Z., *Cinco libros t.º 7.º Baptismum. Parroquia del Pilar*, fol. 132 r.º (doc. III).

10 Documento VI.

11 Así aparecen en el acta matrimonial de su hijo Domingo Ypas. Véase nota n.º 8.

Por lo que respecta a Pascual de Ypas, nada sabemos de sus años de niñez y primera juventud hasta 1762, cuando a sus quince años era un joven sano que se hallaba en Zaragoza, formándose en el taller del escultor Manuel Guiral, en la plaza de la Victoria de la parroquia de San Pablo[12]. En 1770 pertenecía a la parroquia del Pilar, como consta en su acta matrimonial, por lo que suponemos que el joven escultor habitaba en la mencionada parroquia en casa de su hermano Simón. Precisamente, en esos años (1767–1770), estableció también su obrador en la calle Mayor, parroquia del Pilar, el importante escultor y académico Carlos Salas Vilaseca[13], cuyo afincamiento en la capital aragonesa, al parecer desde 1760, va a marcar definitivamente los derroteros artísticos y familiares del joven Ypas. Pascual, en efecto, se casó en 1770 con la hermana de Carlos, Eulalia, y es casi seguro que a partir de esas fechas, si no antes, entrase a formar parte del taller del catalán hasta su muerte en 1780. Como tendremos ocasión de analizar en la imagen de Santa Lucía de la catedral de Huesca, la huella del estilo de Salas en Ypas fue muy profunda, llegándose a confundir su obra hasta el momento que nos ocupa.

Fijémonos ahora en la familia Salas en torno a los años que precedieron a la boda con Ypas. Ya hemos dicho que Carlos Salas vivía en la calle de la Platería, en la parroquia del Pilar, en compañía de su padre anciano José Salas, viudo de Catalina Vilaseca. Fuera de este entorno familiar se hallaban la hermana e hija, respectivamente, pues Eulalia, natural de Barcelona y algo más joven que su hermano, nacida en torno a 1737, se había casado con un tal Barrera domiciliado en Madrid. Fruto de este matrimonio fue Josefa Barrera, natural de Zaragoza, nacida poco antes de la muerte de su padre en torno a 1767[14]. El 17 de mayo de 1768 muere en el citado domicilio de los Salas el marido de Eularia, después de recibir los sacramentos, siendo enterrado en la misma calle de la Platería, donde murió, el cual tenía hecho testamento en Madrid[15]. Dado que José Barrera tenía el domicilio en Madrid y que la hija, Josefa Barrera Salas, nació en Zaragoza (desconocemos en qué parroquia, pero hay que descartar las de San Felipe y la del Pilar, según hemos comprobado personalmente), podemos afirmar que el matrimonio Barrera–Salas vivía en su propio hogar

12 BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura...*, tº I, p. 233, tº II, doc. 315.

13 BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura...*, tº I, p. 214.

14 A.I.P., San Felipe Zaragoza, *Tomo 7º de Muertos (1783–1835)*, fol. 144 vº.

15 A.L.S.Z., *Cinco Libros tº 7. Muertos. Parroquia del Pilar*, fol. 368 vº.

y que circunstancias excepcionales, como pudo ser la enfermedad del marido de Eulalia, les hicieron trasladarse al domicilio de Carlos Salas, donde ya hemos referido murió su cuñado[16].

Viuda, con unos treinta y un años y una hija a la que educar, Eulalia Salas Vilaseca debió de permanecer tras el óbito en la calle de la Platería con su padre y hermano, al calor del hogar familiar, precisamente donde estimamos como probable que conociese a Pascual de Ypas, también vecino del barrio del Pilar y escultor. Que la viuda encontró pronto consuelo en el joven de Urdués parece deducirse por el tiempo que medió entre la muerte de su primer marido y la boda con el segundo, pues exactamente el mismo día y mes pero dos años más tarde, el 17 de mayo de 1770, Pascual de Ypas, a punto de cumplir los veintitrés años, y Eulalia Salas, de unos treinta y tres, contraían matrimonio en la parroquia del Pilar (doc. II)[17]. Como hipótesis muy verosímil podríamos afirmar que el nuevo matrimonio vivió desde el primer momento en la casa de Carlos Salas, primero en la parroquia del Pilar, poco más tarde en la de San Felipe, como demuestran los documentos.

Boda desigual en cuanto a edad –como acabamos de indicar– y patrimonio, pues Eulalia aportó al matrimonio más bienes que su marido[18]. Es posible que intereses profesionales, personales y económicos mediasen a la hora de llevar a cabo esta unión, dado que en 1770 Eulalia todavía era joven, pero viuda con una hija a la que educar, y se hallaba en buena disposición económica por el respaldo patrimonial que Carlos le dispensaba en vida. Incluso más tarde, en el lecho de muerte, llegó a nombrarla heredera universal, a la par que dejaba a su cuñado en 1780

> "todos los modelos, herramientas, bancos de mi facultad de escultor a excepción de once modelos que he trabajado para el consulado de Barcelona, ..., y además le dejo a mi dicho cuñado los tres tomos de Flos Sanctorum de Ribaneida (sic), el tomo de Juan de Arfe, los dibujos originales que tengo, así de estudios como de academias, dos tomos de trazas, los que quisiere escoger y otros dos libros que quiera escoger de la facultad"[19].

16 Que Josefa Barrera Salas era natural de Zaragoza lo dice su partida de defunción de 1817. Véase nota 14.

17 No tenemos ninguna noticia de las personas que figuran como testigos de la boda.

18 BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura...*, tº I, p. 234.

19 BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura...*, tº II, p. 243 (doc. 352).

Como Eulalia Salas heredó el obrador propiamente dicho, su marido siguió trabajando en él, en la calle del Temple n.º 20, hasta su muerte, el 31 de enero de 1811[20]. En esta casa murió en 1810 Eulalia Salas, y el 30 de mayo de 1817 su hija Josefa Barrera Salas, de cincuenta años, viuda de Francisco Lizuain[21].

Volviendo al recién constituido matrimonio Ypas–Salas, la pareja no tardó mucho tiempo en tener su primer hijo, pues sin que mediase un año, el 12 de abril de 1771, fue bautizada en la parroquia del Pilar una niña de nombre Joaquina Ypas Salas, apadrinándola su tío Domingo, el administrador de los duques de Villahermosa (doc. III). Recordemos que Joaquina contaba con una hermana por parte de madre, la pequeña Josefa Barrera Salas. Al mes siguiente, fueron confirmadas en la parroquia de San Felipe por el arzobispo de Zaragoza, D. Juan Saenz de Buruaga, las hermanas Josefa Barrera Salas, de cuatro años, y Joaquina Ypas Salas, recién nacida, pues tenía poco más de un mes. En este acto comunitario participó como padrino D. José Larraz, beneficiado de la iglesia de San Felipe. En el acta se especifica que las niñas residían en la parroquia de Nuestra Señora del Pilar (doc. IV).

A partir de 1773, la familia Ypas–Salas perteneció a la parroquia de San Felipe de nuestra ciudad, donde permanecerá el resto de sus días. Teniendo en cuenta que en 1772 Carlos Salas pagaba contribución por su taller de la calle del Temple en la parroquia de San Felipe; que en ese mismo año, el 24 de diciembre, moría su padre, José Salas, en la mencionada parroquia, y que –como ya hemos indicado– en mayo de 1771 la familia Salas–Ypas seguía perteneciendo a la parroquia del Pilar, podemos deducir que el traslado de casa al nuevo hogar–taller de la calle del Temple n.º 20 fue realizado en el segundo semestre de 1771. Todos los miembros continuaron juntos en la nueva vivienda que Carlos Salas había alquilado en 1770 con la intención de comprarla, tal y como llevó a efecto en 1773[22]. El traslado al nuevo hogar no se efectuó inmediatamente, puesto que la casa era antigua y necesitaba muchas reparaciones. Su acondicionamiento se llevaría a cabo teniendo en cuenta el obrador que el reconocido artista Carlos Salas, ayudado por su cuñado, necesitaba para llevar a cabo importantes

20 BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura...*, tº I, p. 234 (véase también doc. IX).

21 Véase nota n.º 14.

22 BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura...*, tº I, pp. 213–214.

encargos, sin olvidar el aumento de familia que se preveía, lógicamente, en la joven pareja.

Poco tiempo permanecieron juntos los seis miembros de la familia en el nuevo domicilio de la calle del Temple, porque la víspera de Navidad de 1772 murió el padre, José Salas, sin bienes, cuando su hija Eulalia ya se hallaba embarazada de su segundo hijo[23]. El luctuoso acontecimiento quedó en parte amortiguado por la alegría del natalicio de su segundo hijo y primer varón el día 25 de diciembre de 1773, día en que fue bautizado con el nombre de Manuel Antonio Ypas Salas. Desgraciadamente, el niño no alcanzó los dos años; fue enterrado en San Felipe el 5 de setiembre de 1775 (doc. V)[24]. Al año siguiente, el 20 de julio de 1776, nació el tercero, Jerónimo Joaquín, quien, al igual que su hermano, murió a los dos años en la calle del Temple, el 17 de setiembre de 1778 (doc. VI y VII). Casi con seguridad Jerónimo fue el último alumbramiento de Eulalia Salas, a sus treinta y nueve años[25].

También en la casa de la calle del Temple murió poco después, el 30 de marzo de 1780, Carlos Salas, su propietario, produciéndose así la cuarta defunción de la familia en pocos años en aquella casa. Ya hemos adelantado que su hermana heredó la vivienda, donde murieron años más tarde, a comienzos del siglo XIX, el matrimonio y la hija de Eulalia, Josefa Barrera, mientras que Joaquina Ypas Salas se convirtió en religiosa "Colegiala de las Vírgenes de Zaragoza".

Una rápida y grave enfermedad debió de postrar en cama a Eulalia Salas durante poco tiempo, pues el testamento fue realizado un día antes de su muerte ante el notario Anastasio Marín, nombrando heredera universal de sus bienes a su hija Josefa y heredera universal usufructuaria a Joaquina, religiosa, con la indicación de que adquiriría los mismos derechos de Josefa si cambiaba de estado[26]. La muerte de "Doña Eulalia Salas" acaeció el 2 de junio de 1810, a los setenta y tres años de edad, después de haber recibido todos los sacramentos y haber dispuesto cien libras para un entierro solemne *a tres actos* (doc. IX).

---

[23] Reservamos para un próximo artículo referencias más concretas a la familia Salas.

[24] BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura...*, tº I, p. 234, y tº. II, p. 239 (doc. 348).

[25] En cualquier caso, durante los años siguientes no aparece bautizado en la mencionada parroquia ningún Ypas–Salas.

[26] BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura...*, tº I, p. 234.

Pocos meses le sobrevivió su marido, el escultor Pascual de Ypas, pues en la misma casa y casi con seguridad en el tálamo conyugal moría de reúma el 31 de enero de 1811, a la edad de sesenta y tres años (y no sesenta y cinco, como indica la partida de defunción), habiendo recibido los sacramentos. Fallecía sin testar y fue enterrado *a tres actos* en su parroquia (doc. X)[27].

Ambos vivieron en la Guerra de la Independencia los horrores de los dos Sitios de Zaragoza, 1808 y 1809. Es posible que tantas muertes y una ciudad en ruina pesase demasiado para esta pareja de ancianos. Quizá ambos, fallecidos bajo el reinado de José I Bonaparte, pensaron con otros muchos contemporáneos: "es imposible que Zaragoza pueda jamás recobrarse; esta ciudad resulta alto espantosa de contemplar"[28].

La capilla de Santa Lucía en la catedral de Huesca

Hemos tenido ocasión de comprobar a través de los datos aportados de los Ypas–Salas el estrecho vínculo existente entre ambas familias y el trabajo en común de Carlos Salas y su cuñado Pascual de Ypas; primero en el obrador de la calle de la Platería en la parroquia del Pilar; a partir de 1771-1772, en el de la calle del Temple n.º 20, esquina a la plazuela y horno de San Cristóbal.

Cuando Carlos Salas (unos diecinueve años mayor que Pascual de Ypas) se estableció en Zaragoza era un artista sólidamente formado en la Lonja de Barcelona y en la Academia de San Fernando en Madrid en torno a las enseñanzas de los escultores Olivieri y Castro[29]. A Zaragoza llegó, por tanto, con fama; sólo su compañero, el también escultor académico José Ramírez de Arellano, podía competir profesionalmente con él. Por otro lado, es preciso tener en cuenta que en vida de Salas, Ypas no consta nunca con taller propio y sólo a la muerte del académico figuró como tal en el taller heredado.

[27] La fecha concreta de la muerte la da W. RINCON, *op. cit.*, p. 39, pero no cita la fuente de referencia. Aquí, por primera vez, se incluye el acta de defunción (doc. X).

[28] RUDOFF, R., *Los Sitios de Zaragoza 1808–1809*, Grijalbo, Barcelona, 1977, p. 363. La cita concreta es del general Lannes.

[29] BOLOQUI LARRAYA, B., *Aportaciones...*, pp. 274–275 (véase nota n.º 1).

Con esta breve exposición, hemos intentado mostrar cómo Ypas vivió supeditado a las necesidades profesionales de Salas, al que ayudaría a llevar a cabo los contratos por él formalizados, a cambio de aprender unas técnicas y un estilo, lo cual asimiló muy bien el joven de Urdués. Otro dato a tener en cuenta es que cuando Ypas entró a formar parte de la familia en 1770 no había cumplido los veintitrés años, edad magnífica para completar su formación en el arte de la escultura y el de la enseñanza, pues también fue profesor –al igual que Salas–, como parece deducirse del título de académico que alcanzó por la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en 1778, todavía en vida de Carlos[30].

Este buen quehacer escultórico, la asimilación de estilo y una labor a la sombra de su acreditado cuñado provocaron que de sus primeras andaduras como escultor no se supiese casi nada hasta prácticamente 1780 y que su obra se confundiese en algunos casos con la de su maestro, como ya demostramos con el San Bartolomé de su atrio en la seo zaragozana. Igualmente, vamos a tener ocasión de comprobarlo en la Santa Lucía de su capilla de la catedral de Huesca[31].

Catalogada la capilla por Ricardo del ARCO en su conocida obra *La Catedral de Huesca,* los datos aportados por este autor son fidedignos en cuanto a su contenido histórico (según hemos podido comprobar en el manuscrito *Memorial de Novella,* del que del ARCO extrajo los datos), a excepción de la clasificación de la imagen de Santa Lucía, la cual se piensa es obra del escultor Carlos Salas, de 1782[32]. Teniendo en cuenta que el catalán murió el 30 de marzo de 1780, como ya registró el conde de la Viñaza, automáticamente quedaba invalidada tal atribución.

30 BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura...*, tº I, p. 233.

31 BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura...*, tº I, p. 234. Véase el catálogo de la exigua obra conocida hasta ahora de Ypas. Antes de la muerte de Salas se reconocen a Ypas tan sólo dos obras: *Bajorrelieve del Entierro de María Santísima,* de 1778 (no identificado), y la imagen de *San Bartolomé* en el atrio de su nombre de la seo zaragozana, de 1779, catalogada por Ceán BERMUDEZ como de Carlos Salas (BERMUDEZ, Ceán, *Diccionario Histórico,* Madrid, 1800, tº IV, p. 301).

32 ARCO, Ricardo del, *La catedral de Huesca,* Huesca, 1924, pp. 107 y 108. A del ARCO le siguen TORMO, J., *Huesca. La ciudad altoaragonesa,* Huesca, 1924, y GASCON DE GOTOR, A., *Nueve catedrales en Aragón,* Zaragoza, 1945.

Esta última hipótesis –que ya habíamos apuntado con anterioridad[33]– ha quedado confirmada al consultar el mencionado *Memorial de Novella,* pues, tal y como recogió del ARCO, el cabildo oscense en junta del 16 de marzo de 1782 decidió aprobar la renovación de la capilla de Santa Lucía, puesto que un bienhechor anónimo deseaba adornarla con un baldaquino. Meses más tarde, fue público que se trataba del deán Martín Lorés, quien la ilustró, colocando el tabernáculo, estatua de la Santa, cuadros de su martirio y rejado, tal y como ahora –en parte– la contemplamos (foto n.º 1). La capilla, una vez concluida, fue entregada sin reserva alguna al cabildo el 12 de diciembre de ese mismo año, la víspera de la patrona. Al día siguiente, festividad de Santa Lucía, deseando el deán animar el culto hacia la Santa titular, se cantó misa después de la nona con tres sacerdotes, asistiendo el capillero con el incensario y varios músicos con órgano y violines (doc. VIII).

Confirmada por tanto la cronología de la capilla (1782), entendemos que del ARCO no poseía ningún apoyo documental para clasificar la escultura como obra de Salas, sino que se trataba de una mera atribución de un connoiseur. Afirmamos esto porque, en efecto, el estilo de Pascual de Ypas de 1782 se halla muy próximo al de su maestro, dado que la Santa Lucía del escultor de Urdués depende estilísticamente de las imágenes de las Virtudes de la Fe y la Esperanza del templo del Pilar de Zaragoza, que Ceán BERMUDEZ atribuye a Carlos Salas. Así pues, sería interesante señalar las conexiones estilísticas existentes entre la Santa Lucía y la Virtud de la Fe, también de Pascual de Ypas de 1789, antes ubicada en el coro de la catedral y en la actualidad en el Museo Diocesano de Huesca[34].

Sufragada toda la capilla por el deán D. Martín Lorés como un armonioso espacio ornamentado, la bella capilla de Santa Lucía, originalmente de estilo gótico, quedó enmascarada en 1782 en sus muros por una sencilla decoración arquitectónica a base de sobrias molduras. En los paramentos, sobre vistosos arrimaderos se situaban tres grandes lienzos dedicados a la vida de la Santa y otros tantos en los medios puntos superiores en marco ovalado, obra –al decir de Ricardo del ARCO– de fr. Manuel Bayeu[35].

---

33 BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura...*, t° I, pp. 219 y 234–235.

34 LACARRA DUCAY, C., y MORTE GARCIA, C., *Catálogo...*, p. 30.

35 ARCO, R. del, *La catedral...*, p. 107. Los lienzos no aparecen catalogados en el libro de MORALES Y MARIN, *Los Bayeu*, Zaragoza, 1979.



Foto n.º 1: Capilla de Santa Lucía en la catedral de Huesca en 1782, antes de su desmantelamiento en la década de 1970. (Foto Archivo Mas).

Como otras capillas de catedrales aragonesas, el espacio quedaba realzado por un imponente baldaquino, cuyo autor desconocemos, en jaspes y mármoles, a base de tonos tostados para plintos y fustes lisos, mientras que el remate, desde los capiteles, era en madera dorada, comprendiendo lambrequines y una cubierta calada compuesta de cuatro nervios avolutados en los ángulos para resolverse en el centro en un esbelto dosel con remate en cruz. Unos decorativos escudos con el tema del Calvario en medio de los cuatro lados, unidos por cintas enguirnaldadas con hojas de laurel, y flameros en los ángulos son los principales elementos de adorno de este tabernáculo del barroco academicista, que en sus rasgos esenciales permanece vinculado a sus homónimos aragoneses; entre ellos, al más antiguo, el de San Pedro Arbués de la seo zaragozana de 1664. Es obvio el cementerio de que el de San Pedro de Roma (1624–1633) fue el punto de arranque de todos ellos y el origen de la evolución del baldaquino en Aragón[36]. ¡Lástima que en la década de los años de 1970 la capilla de Santa Lucía fuese en su mayor parte desmantelada! Los lienzos de Bayeu se trasladaron de lugar y el baldaquino se ubicó en el presbiterio de la parroquial de Robres en la provincia de Huesca, donde se encuentra en la actualidad[37] (fotos n.º 2 y 3).

Descontextualizada, por tanto, la imagen de Santa Lucía de Pascual de Ypas, que se hallaba en el centro del baldaquino en armonía con todo el ornamento, hoy se encuentra aislada en el centro de la capilla y rodeada de fríos muros de piedra (foto n.º 4).

Elevada sobre la mesa del altar original, en jaspes con atributos de palma y corona, la titular es una figura en madera –como ya puntualizó GASCON DE GOTOR–, no de mármol –según escribieron Ricardo del ARCO y TORMO[38]–. Esta confusión a la hora de analizar el material empleado tiene su base en su apariencia marmórea, dado que, a tono con los presupuestos academicistas, la madera no se policromó, sino que se pintó en un blanco ebúrneo.

---

36 BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura...*, tº I, p. 124. De la misma autora, *El influjo de O.L. Bernini y el baldaquino de la iglesia parroquial de Daroca. Precisiones a un tema,* "Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar», XXIV (Zaragoza, 1986), pp. 33–63.

37 Los mencionados lienzos se encuentran enrollados en una dependencia del Museo Diocesano.

38 GASCON DE GOTOR, A., *Nueve...*, pp. 105 y 106 (véase nota 32).

Colocada sobre una algodonosa peana con cabezas de ángeles y *putti* portadores de los atributos de la Santa, representada como joven romana, la figura, de tamaño natural, presenta cierto aire monumental y distante; pose frontal en contraposto y gesto vehemente en el rostro; cabello largo de sencillos mechones retirados que enmarcan un rostro relleno en carnes; acusadas facciones en barbilla; labios carnosos; nariz algo prominente, y grandes ojos almendrados. En cualquier caso, hay que tener en cuenta que en la vertical de la cabeza y a cierta distancia, la escenografía se completaba con un angelito que, suspendido desde el baldaquino, coronaba a la Santa siciliana (foto n.º 5).

El tratamiento escultórico academicista, ya algo alejado de los presupuestos exclusivamente barrocos, lo potencia Ypas en el tratamiento de los paños de la túnica, a base de unos pliegues menudos, y de los del manto, más adheridos al cuerpo, con menos abombamientos o corpulencia que los propiamente barrocos. Además, la actitud de Lucía ya no resulta tan grandilocuente ni declamatoria como en obras de años anteriores, sino más encerrada en sí misma, más recoleta; el autor evita líneas compositivas abiertas y diagonales.

El buen hacer del artista lo demuestra en el tratamiento –ya comentado– del rostro y en el de las manos; la de su derecha, en sencilla pose sobre el pecho; la otra, más suelta, con palma de martirio entre los delicados dedos. De menor calidad resultan los *putti* y cabecitas de la peana, siempre de carnes rellenas y nariz chatilla; el de nuestra izquierda, atento en su mirada a la Santa, porta un cuenco con los ojos de Lucía; de los dos del lado opuesto, el superior sujeta la corona de mártir.

En definitiva, una obra más que meritoria del todavía joven escultor Pascual de Ypas, que a sus treinta y cinco años, dos más tarde de la muerte de su maestro Carlos Salas, nos demuestra los vínculos tan fuertes que le unían a la gubia de su cuñado, en un estilo que en 1782 no dudamos en clasificar como de barroco adademicista.



Foto n.º 2. Actual ubicación del baldaquino de la capilla de Santa Lucía de la catedral de Huesca en Robres (Huesca) (Foto B. Boloqui).

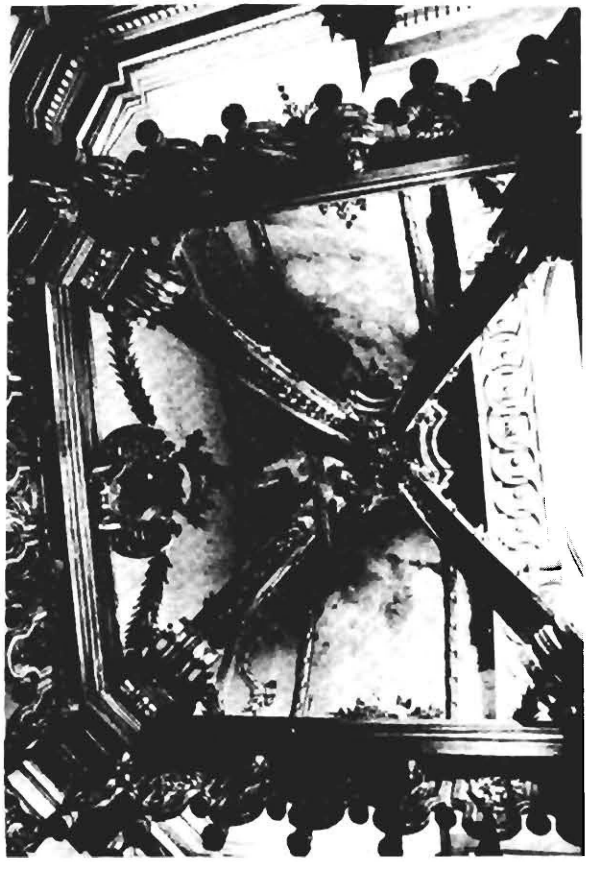


Foto n.º 3: Baldaquino de la iglesia parroquial de Robres (Huesca), procedente de la capilla de Santa Lucía de la catedral de Huesca. Detalle interior de la cubierta (Foto B. Boloqui).



Foto n.º 4: Imagen de Santa Lucía, madera imitando mármol, *Pascual de Ypas López,* 1782. **Capilla de Santa** Lucía, catedral de Huesca (Foto B. Boloqui).



Foto n.º 5: Detalle de la imagen de Santa Lucía, madera imitando mármol, *Pascual de Ypas López,* 1782. Capilla de Santa Lucía, catedral de Huesca (Foto. B. Boloqui).

DOCUMENTO I

1747, 21 mayo, Urdués (Huesca)

Partida bautismal de Pascual de Ypas.

A.I.P. de Urdués (Huesca). *Libro Primero. Bautismos, fol. 38.*

Pascual Ypas

"En el dia de veinti y uno de mayo de mil setecientos cuarenta y siete nacio y fue bautizado en el dia 22 del mes y año Pascual Ypas hijo legitimo de Domingo y Maria Orosia Lopez. El padre natural de Urdues y la madre de Echo. Ministro Mos. Juan Nabarro con permiso del Bi$^{co.}$ y fueron padrinos Mos. Pedro Martín Garcés Bi$^{co.}$ y Petronila Viesa, estando Mos. Pedro Martin Garces Bi$^{co.}$ de Urdues".

DOCUMENTO II

1770, 17 mayo, Zaragoza

Acta de matrimonio de Pascual de Ypas, escultor, y Eulalia Salas, viuda, hermana del escultor Carlos Salas.

Archivo La Seo Zaragoza. *Cinco libros t.º 7.º que empieza en 1.º de Enero de 1757 y fenece a 1772. Parroquia del Pilar. Matrimonium,* fol. 316 v^{o}.

Pasqual de Ypas con Eulalia Salas.

"En diez y siete de mayo de mil setecintos y setenta. Precedidas en esta del Pilar las tres canonicas moniciones, y no resultado impedimento en virtud de Despacho del Sr. Dr. Quadra Vi$^{co.}$ Gen.$^{l.}$ con fecha de diez y seis de los dichos y refrendado por Miguel Ausejo Notario, yo el abaxo firmado despose por palabra de presente, a Pascual de Ypas, mancebo, hijo de Domingo, y de Maria Orosia López, natural del lugar de Urdues Diocesis de Jaca, y

a Eulalia Salas viuda de Joseph Barrera, enterrado en esta dicha iglesia, ambos contrayentes nuestros parroquianos. Los hallé instruidos en la Doctrina Christiana, y fueron testigos de este matrimonio Joseph Lasaga y Juan Andres".

Licdo. Juan Chrisostomo Montestruque Vico. del Pilar.

DOCUMENTO III

1771, 12 abril, Zaragoza

Partida de nacimiento de Joaquina Ypas Salas, hija de Pascual de Ypas y Eulalia Salas.

A.L.S.Z., *Cinco libros. T.º 7.º que empieza en 1.º de enero de 1757 y fenece a 1772. Baptismum. Parroquia del Pilar*, fol. 132 rº.

Josefina Ypas

"En doze de abril de mil setecientos setenta y uno bautize yo el abaxo firmado a una niña nacida en esta parroquia, hija de Pasqual Ypas natural del lugar de Urdues, Diocesis de Jaca, y de Eulalia Salas, natural de Barcelona, conjuges, llamose Joaquina. Fue padrino Domingo Ypas, su tio, y le advertí el parentesco espiritual".

Lizdo. Juan Royo Regte.

DOCUMENTO IV

1771, 20 mayo, Zaragoza

Acta de confirmación de Josefa Barrera Salas, hija de José Barrera y Eulalia Salas, y Joaquina Ypas Salas, hija de Pascual de Ypas y Eulalia Salas.

A.I.P. San Felipe Zaragoza. *Tomo 6.º. Libro de Confirmados de la Iglesia Parroquial de San Felipe de la Ciudad de Zaragoza, 1748 a 1849,* fol. 71 r.º.

Año 1771. Confirmacion que hizo el Illmo. Sr. Juan Saenz de Buruaga Arzobispo de Zaragoza en veinte de mayo del año mil setecientos setenta y uno, siendo padrinos de todos Dn. Joseph Larraz Beneficiado de la Iglesia Parroquial del Sr. Sn. Phelipe.

– Josepha Barrera hija de Joseph, y Eulalia Salas.....Pilar*
– Joaquina Ypas, hija de Pascual, y Eulalia Salas.....Pilar*

DOCUMENTO V

1773, 25 diciembre, Zaragoza

Acta bautismal de Manuel Ypas, hijo de Pascual de Ypas y Eulalia Salas.

A.H.P. San Felipe Zaragoza. *Tomo 7.º de bautizados Iglesia Parroquial de San Felipe de la ciudad de Zaragoza, 1768–1799,* fol. 58.

Manuel Ypas

"Zaragoza y deciembre a veynte y cinco de mil seiscientos setenta y tres. Yo el cura abajo firmado bautice un niño q nacio el mismo dia a quien fue puesto por nombre Manuel Antonio Joaquin Ypas hijo de Pascual, natural de Urdues obisdo. de Jaca, y de Eulalia Salas, natural de Barcelona. Fue su madrina Antonia Boden, a quien advertí el pareco. espiritul. y la obligacion de enseñarle la Doctrina Chrna. en defecto de sus padres"

Dr. D. Pedro Gascon cura de S. Felipe.

* Parroquia donde residían
* Parroquia donde residían.

DOCUMENTO VI

1776, 20 julio, Zaragoza

Acta bautismal de Jerónimo Ypas, hijo de Pascual de Ypas y Eulalia Salas.

A.H.P. San Felipe Zaragoza. *Tomo 7.º de Bautizados. Año 1776,* fol. 83 vº.

Gerónimo Ypas

"Zaragoza y julio a veinte de mil setecientos setenta y seis. M. Joaquín Casgon Rte. bautizo un niño nacio el mismo día a quien se le puso por nombre Geronimo Joaquin Pasqual de Ypas, hijo de Pasqual de Ypas, natural del lugar de Urdues del Valle de Echo ovispado de Jaca y de Eulalia Salas natural de Barcelona conyuges. Fue su madrina Barbara Ypas a quien advirtio parentesco y obligacion de enseñarle la doctrina Christiana en defecto de sus padres".

Dn. Joaquin Gascon Regente. Dr. D. Pedro Gascón, Cura de San Felipe.

DOCUMENTO VII

1778, 17 setiembre, Zaragoza.

Defunción del niño Jerónimo Ypas, hijo de Pascual de Ypas y Eulalia Salas.

A.I.P. San Felipe Zaragoza. *Tomo 6.º de Muertos de la Iglesia Parroquial de Sn. Felipe de la Ciudad de Zaragoza 1742–1783.* Año 1778, fol. 161 rº.

Geronimo Ypas. Parbulo.

"Zaragoza y setiembre a diez y siete de mil setecientos setenta y ocho. Murio en esta parroquia de San Felipe, calle de el Temple, Geronimo Ypas, parbulo hijo de Pasqual, y de Eulalia, y el dia siguiente fue enterrado su cadaver en Sn. Felipe abiendo sido depositado con licencia de el Sr. Juez de Pias Causas"

Dr. D. Pedro Gascon. Cura de San Felipe.

DOCUMENTO VIII

1782, 12 y 13 setiembre, Huesca.

Se adorna la capilla de Santa Lucía con nueva arquitectura, baldaquino, lienzos, escultura, rejado y arrimadero, sufragado por el deán D. Martín Lorés, canónigo de la catedral de Huesca.

Archivo de la Catedral de Huesca, *Ceremonial de Novella,* Manuscrito, tomo V, pp. 271 a 278.

Capilla de Sta. Lucia Virgn. y Maryr.

"Por la visita q. de Ntra. Sta. Igla. hizo el Sor. Dn. Pedro Agustin en el año 1559 nos consta de la antiguedad de esta capilla pues se dan copiadas en el libro de las Instituciones y Fundacion de los Beneficios de ella, apareciendo de las mismas por lo q. hace a ntro. obgeto q. el Obpo. Ademaro y Cavildo vendieron al Arcediano de Serrablo Ramón Acut unas porciones en la prepositura para dotar Capellanes y el se obligó a hacer la capilla de Sta. Lucia segn. es es de ver en la escra. de cesion, y aceptac$^{on.}$ testificada pr. Raymundo Ferrario Not. de Huesca, a 4 de Febrero del año 1297.

El tpo. q. todo lo devora, y aun en el q. se toma para egecutar sus estragos va haciendo despreciable aquello mismo de cuyo merito se gloriaba: el tpo. este enemigo irreconciliable de todo lo q. tiene ser, constituyo a la Capilla de Sta. Lucia en la clase de indecente, y llegó en nuestros dias no solamte. a verse sin culto, si aun a tenerla como por un desvan de la Ygla. para trastos viejos de ella.

El Cavildo no pudo sufrir por mas tp. semejante abandono, y aunq. las rentas de la Fabrica no bastaban para dar a ésta capilla la illustracion, seg$^{n.}$ toda la decencia q. exigia, resolvió en 8 de Julio de 1774 q. quando menos se conservase por dar luz a esta, y las demas q. lo necesitaban, q. assi illuminadas como resaltaria mas la falta de su decoracion, podria ser excitase algun corazon generoso a darla el complemento, y quando no, el Cavildo segun la oportunidad cuidaria de ponerla corriente.

Diosela en efecto la luz, como ya diximos hablando de la Capilla de Sn. Andres en la Part. 4. pag. 345. y permaneció en este estado hasta el año 1782 en q. se le suplicó al Cavdo. su permiso para illustrarla, segn. aparece del Gestis en 16 de Marzo del propio año, cuyo acuerdo es como sigue: "Hizo presente el Salart q. havia un bienhechor q. deseaba poner en forma, o, illustrar la Capilla de Sta. Lucia, exponiendo el adorno q. en ella havia

de haver, como un tabernaculo, y frontal de piedra, y ademas sin q. se supiera su nombre, ni pretender patronato, y en acción de gracias se dio comision al mismo Sor. Salast para q. se entienda con el".

En efecto se illustró la Capilla, colocando el tabernáculo, estatua de la Santa, cuadros de su martyrio, y rejadito bajo gracioso, sin q. el Cavildo tuviera más intervencion q. la de observar q. todo se hacia sin escasear gasto y sin perder tpo. de modo q. en el 12 de Diziembre de 1782 el mismo Sor. Can. Salast y aunq. ya era publico q. el Bienhechor era el Sor. Dean Dn. Martin Lorés y lo declaró assi, e hizo entrega de la capilla sin reserva de ningun dro. a nombre de Señor Dean Lorés, y el Cavdo. agradecido a fineza tan singular acordó, q. en dia sigte. era el de la Santa concluído el Coro se celebrase una Missa Solemne por el Cavildo y clero cantándola la capilla, y q. en ella se pusieran ornamentos pa. continuar en la celebrac$^{n.}$ del Sto. Sacrificio, como era justo atendida la hermosura de la expresada Capilla, y mucho mas haviendo hecho alguna insinuacion el Sr. Lores q. dotaria la Capillero, y aun se esperaba dejaría jocalías, y fundacion una missa perpetua en el dia de la Santa, q. ya el mismo hacia celebrar de su cuenta como todo lo notaremos en la pag^{a}. sigte. bastando lo dho. para q. en ntra. igla. sea grata perpetua memoria del Dean Lorés.

Dia 13. Sta. Lucia. En quanto a los oficios nada hay q. notar.

Missa en la Capilla de Sta. Lucia.

El Sor. Dean Dn. Martin Lores a qn. como dejamos dho. se deve la renovacn. de esta capilla, desando promover el culto de la Santa titular, hace cantar despues de nona una missa en dha. capilla; la dicen 3. del clero, asiste el capillero con incensario, y la cantan los musicos en el organo con violines: tiene dicho este Sor. Bienhechor q. la fundara para desps. de su muerte. Hay reliquia de la Santa y assi en esta mañana, como en la vispera se da a adorar, poniendola en una mesita con 2. luces a la parte afuera del rejado en la columna derecha de la capilla. Dejaremos espacio para notar si verificada la muerte del Sor. Dean Lores, se hace la fundación.

Advertencia

En efecto una egecutiva enfermedad arrebata al Sor. Dean en *[en blanco]* de agosto de 1787. Hizo su testamento, funda las Visps. y Missa en la Capilla de Sta. Lucia, y para ayuda de esta deja 6 escudos anuales al Capillero de ella, mas no dejo situado alguno para ornamentos ni jocalias en cuya consecuencia deseando el Cavdo. q. se prosiguiera en

celebarar missas en la expresada capilla, resolvio en 1 de Febo. de 1788, q. de la sacristia mayor se le proveyere de todo lo necesario a este fin, y q. se hiciese una mesa con calages para la buena custodia y decencia de los ornamentos, q. ya se ha colocado dentro de la misma capilla. Por manera q. ya esta asegurado el culto, y la asistencia en ella".

DOCUMENTO IX

1810, 2 junio, Zaragoza.

Partida de defunción de Eulalia Salas, mujer del escultor Pascual de Ypas y hermana del escultor Carlos Salas.

A.I.P. San Felipe. Zaragoza. *Libro de Muertos de la Yglesia Parroquial del Sor. San Phelipe. Empieza en uno de enero de 1783 siendo vicario de dicha Yglesia el Dr. Dn. Pedro Gascon,* fol. 123 r°.

"Zaragoza dos de junio año mil ochocientos diez; murio en esta parroquia de Sn. Felipe, Calle del Temple num. 20 Dña. Eulalia Salas casada con Dn. Pasqual Ypas, era natural de Barcelona, tenia 73 an^{s}... Recibió los sacramentos de penitencia, eucaristia, y extrema uncion; hizo testamento ante Dn. Atanasio Marin not^{o}. del num^{o}. de los de esta ciudad, nombro en executores a dn. Joseph Alcrudo, y a Dn. Pasql. Ypas; dexo 100 L. j. pra entierro, i misas, i 8 duros al Hospital. Nombró en herederos de todos sus bienes a Dña. Josefa Barrera, su hija del primer matrimonio, i a dña. Joaquina Ypas del presente; se hizo en esta Yglesia la funeral a tres actos, y fue conducido su cadaver al lugar de la sepultura de que certifico".

Dn. Josef Alcrudo Rgte. de S. Felipe.

DOCUMENTO X

1811, 31 enero, Zaragoza.

Partida de defunción de Pascual de Ypas, escultor y académico, viudo de Eulalia Salas.

A.I.P. San Felipe, Zaragoza, *Libro de Muertos de la Yglesia Parroquial del Sor. San Phelipe. Empieza en uno de enero de 1783 siendo vicario de dicha iglesia el Dr. Dn. Pedro Gascon,* fol. 125 r°.

"Zaragoza treinta y uno de enero año mil ochocientos once; Murio en esta parroquia de Sn. Felipe Calle del Temple n.º 20 Dn. Pascual Ypas viudo de Dña. Eulalia Salas natural de Urdués, de 65 años de edad. Recivió los santos sacramentos de Penitencia, eucaristía, y extrema unción. Murio de reuma; dejo una hija Dña. Joaq^{na} Ypas Colegiala de la Virgenes. No testo. Y al día inmediato fue conducido su cadaver al lugar de la sepultura; se le hizo la funeral en esta iglesia, a tres actos, de que certifico"

Dn. Joseph Alcrudo Regte. de Sn. Felipe.

EL RETABLO DE SAN ANTONIO, ABAD, DE MONZON

POR Francisco CASTILLON CORTADA
Archivero de la catedral de Lérida

La capilla de San Antonio

La ex colegiata de Santa María del Romeral de la ciudad de Monzón (Huesca), de tradición visigótica, fue entregada el año 1089 por el rey Sancho Ramírez (1063–1094) al obispo de Roda, Raimundo Dalmacio (1076-1094). El templo fue, desde entonces, centro de las iglesias del valle del Cinca, cabecera de arciprestazgo, sede del Vicariato General de Monzón, con jurisdicción omnímoda para los pueblos de la zona oriental oscense, dependientes de la sede leridana, y aula de las Cortes de la Corona de Aragón (siglos XIII–XVII).

En una de las capillas de la colegiata hubo un retablo de bella factura, dedicado a San Antonio, abad, motivo del presente estudio. La devoción al Santo se hallaba muy arraigada en Monzón; se extendió por Europa a finales del siglo XIV y durante todo el siglo XVI, que marca el apogeo de su culto.

La primera noticia que poseemos del retablo es de 1445, con motivo de una visita canónica efectuada a la colegiata montisonense. La capilla fue fundada por Jaime Leñader, ilustre miembro de la familia Leñader, con antecedentes monzoneros en el siglo XIII:

> "Fuit fundata dicta capella per honorabilem Iacobum Leniader et sunt patroni, ut dicitur, Iohanes Leniader dicte ville et vicarius beate Marie. Est beneficiatus discretus Petrus Arnaldus dels Forns, presbiter, est presens, servit et residet ipsemet hostendit collacionem...".

La capilla poseía de renta:

"Habet de reddituibus ab una parte CXVII censualibus supra aliquibus singularibus dicte ville".

Contaba, además, con algunas posesiones, consistentes en tierras, olivares,..., situadas en la partida de Sosiles y Paúles:

"Item habet ex alia parte quandam possesionem terre campe cum olivariis, sitam in termino dicte ville in partita vocata Sosils, confrontat cum faxa de la emperadora et cum Petro de Ballabriga et cum Guillelmo Çorita et cum heredibus Iohanis Morell.

Item habet ab alia parte quandam hereditatem, scilicet, vineam cum olivariis in partita vocata Phaulls, confrontat cum cequia dels Pauls et cum braçcalibus".

El altar de San Antonio se hallaba muy adornado:

"Erat altare ornatum tribus lineis corporalibus, verbis consecracionis, coopertorio cum duobus candelabris et cruce parva et duabus pallis, hu de cuiro, altre de drap blanc, obrat de seda amb animals.

Mandavit emi unam crucem parvam de ligno per dictum beneficiatum hinc ad festum sancti Mathei.

Habet vestimentum completum, calicem argenti cum sua patena, sterg ac toballola et missale ac unum coximetum album brodat de or de seda cum animalibus, cum frontali albo com flecadura blanqua et vermella".

El visitante destaca la belleza del retablo:

"Et quia est pulcrum retabulum, set non habet cortinam contra pulverem, ideo mandavit fieri unam cortinam de tela de virga ferrea custodiat et defendat dictum retabulum a pulvere quam fieri.

Mandavit quod dictum beneficiatum hinc ad unum annum proximum venturi sub pena L solidos.

Et quadam catiffa antiqua pro predibus. Est dicta capella consecrata et altare idem".

Al beneficiado correspondían las siguientes obligaciones:

"Primum solvit decem solidos aniverssaria dicte ecclesie.
Item quinque solidos pro sermone.
Item pro pulsatore sive sonador, duos solidos.
Item habet unam lampadem et brandions.
Item in die festi sancti Antonii pro collacione sive potacione uno cum alie XV solidos.
Mandavit celebrari isto anno XXX missas et lapso dicto anno presenti queolibet anno XXXX missas sub pena XXXX solidos"[1].

En el año 1541 proseguía el culto en el altar de San Antonio, con beneficiado propio:

"Est in dicto altari quoddam beneficium sub eadem advocacione, cuius est beneficiatus Bernardus Serra, presens habet in redditibus novem libras et quinque solidos et unum olivare, tenetur quolibet anno L missas in dicto altari celebrare"[2].

En el año 1588, era beneficiado mosén Salamero, de Fonz[3]; la capilla estaba bajo la advocación de los santos Antonio y Pablo, primer ermitaño[4]; en 1738, se hallaba en la misma *una cofradía, que era muy antigua, pero que en estos años se perdió*[5].

1 Archivo catedral de Lérida, estantería IV, Sección Libros de visitas, Visita del obispo García Aznares de Añón (1435–1449).

2 ACL, estantería IV. Libros de Visitas. Obispo Jaime de Conchillos (1513–1542).

3 ACL, estantería IV. Libros de visitas. Obispo Juan Martínez de Villatorriel (1586-1591).

4 ACL, estantería IV, Libros de visitas. Obispo Bernardo Caballero de Paredes (1636-1642).

5 ACL., estantería IV. Libros de visitas. Obispo Gregorio Galindo (1736–1756).

El retablo

Del retablo de San Antonio se conservan en la actualidad tres tablas pintadas al temple de huevo sobre madera de pino, en una de las salas del Museo Diocesano de Lérida, llevadas allí durante el pontificado del obispo José Meseguer y Costa (1889–1905). GUDIOL las consolidó con cera, debido al mal estado de conservación.

Del retablo han desaparecido la tabla central, en la que posiblemente se hallaba representado San Antonio, además del banco o pradela. Su estructura responde a la típica de los retablos de la Corona de Aragón, es decir, tres calles y pradela, con la advocación principal en la tabla central; coronado por el Calvario y con tres historias a cada lado de la figura principal. La separación de las escenas se realiza sin elemento alguno decorativo, lo que nos aproxima al llamado estilo de Siena. A partir de 1350 en adelante, fue un fenómeno normal el que las escenas no poseyeran separaciones físicas. Unicamente, cada una de las escenas se nos muestra con la culminación de arcos de madera lobulados y sus pináculos dorados.

El retablo de Monzón fue una auténtica catequesis destinada a los devotos del Santo, patrono de los animales domésticos; particularmente solemne resultaba el día de la fiesta (17 de enero), con la bendición de caballerías en la plaza de la colegiata (artísticamente adornadas de campanillas, flores, ... y las crines decoradas de arabescos), que daban tres vueltas *(els tres tombs)* a la adjunta cruz de término, costumbre que arranca de la romanización, con las vueltas en torno al ara del sacrificio antes de la inmolación.

Todas las escenas del retablo están extraídas de la *Leyenda Aurea,* tan leída durante los siglos XIV y XV.

Medidas

A juzgar por lo que en la actualidad se conserva, el retablo debió de ser un auténtica obra de arte, por su composición artística y su talla. La tabla central o calvario mereció figurar entre las obras expuestas en la Exposición Internacional de barcelona del año 1929, con el número 1035.

La tabla central o calvario posee las siguientes medidas: 92,5 x 82 cm. Las dos tablas laterales, es decir, la escena de la vida del Santo, un total de 187 x 51,5 cm.

Organización del retablo

Seguidamente recorreré cada una de las escenas de la vida del Santo plasmadas en el retablo, todas ellas distinguidas por la delicadeza y primosidad de las líneas y la sobriedad del colorido, además de la originalidad de la composición, según la narración de San Jerónimo.

Escena 1. El Calvario

Lo primero que llama la atención es la doble representación del Calvario. En la parte central se observa la escena del Gólgota con un Cristo colgado de la cruz y, a su lado, la Virgen levantando su mano hacia el Crucificado en ademán de recoger el testamento de su Hijo; en el otro extremo, el discípulo Juan con la cabeza inclinada. Pero lo que caracteriza este apartado es la plasmación de la Santa Faz y de la Dolorosa en primer plano; la Faz del Cristo va nimbada con corona ricamente decorada y una cruz en vivos tonos colorados; la Dolorosa, con mirada baja, corona dorada y una orla o filacteria con las palabras AVE MARIA GRATIA PLENA: D–VS. Estamos, pues, ante una representación única en los retablos aragoneses de la época, es decir, la presencia de la Santa Faz, que nos recuerda los Cristos majestad del medievo, con larga cabellera y mirada penetrante. La Santa Faz de Monzón, únicamente la hallamos, alguna vez, en retablos del reino de Valencia.

Escena 2. El encuentro

Representa este compartimento el encuentro de los santos Antonio, padre de los monjes de Egipto (251–356), y Pablo, el primer ermitaño (235-430); ambos ancianos se abrazan efusivamente; el primero contaba entonces con más de noventa años; el segundo, más de cien; ambos ostentan luengas barbas y amplios mantos; Antonio, en tonos ocres; Pablo, negro mate; al fondo, obsérvase el antiguo sepulcro que sirvió de morada a Antonio.

Escena 3. Las tentaciones

Este apartado es de una movilidad y grafismo magistrales. Antonio se nos muestra abatido, inclinado profundamente sobre una roca, con rostro turbado, mientras seis maliciosos demonios atormentan al anciano con visiones y escenas infernales: uno, le lanza una piedra; otro, le golpea con un palo; un tercero, con un tridente, y vemos a otro en actitud lasciva. Estamos ante una representación llena de vivacidad, con antecedentes en la pintura del románico. El colorido de los demonios es de una gran riqueza de tonos, especialmente, los verdes, azules y negros.

Escena 4. Sepultura

Un fondo dorado, un árbol y la cueva que sirvió de residencia a Pablo, el primer ermitaño; todo en perfecta armonía y delicadeza exquisitas. Antonio toma el cuerpo de Pablo respetuosamente, mientras uno de los leones que excavaron la fosa le ayuda, visiblemente emocionado; en primer plano, otro león que observa la escena comparte la emoción del momento.

Escena 5. Apoteosis

Antonio, después del combate librado con los demonios, es ensalzado por cuatro ángeles, llenos de gozo, pintados en tonos azules, rojos y verdes que, con el contraste del oro del fondo, proporcionan a la escena una impresión de paz y de quietud; después de la tormenta, la paz. El Santo, con su túnica amplia, largas barbas, manos juntas ante el pecho, nimbado, victorioso, representa una apoteosis triunfal; mientras, dos demonios a sus pies, vencidos, con sus dientes afilados, lanzan espumarajos por sus fauces, atados a largas cadenas y voluminosas bolas de hierro, forman un cuadro de enorme plasticidad.

Escena 6. San Pedro

Aparece pintada la figura de San Pedro, apóstol, con sus llaves, mientras lee un libro; el paisaje de fondo, como todos los del retablo, en tonos dorados, suaves, armoniosos, con algunos árboles y cielos infinitos.

Llama la atención la perfección con que está pintada la capa del apóstol; vivos colores, pliegues cadenciosos, que denotan la mano del gran maestro que fue Ferrer. Posiblemente, la representación de Pedro responde a la devoción de la casa Leñader hacia el apóstol.

Escena 7. San Pablo

El retablo concluye con la figura de San Pablo, sentado sobre una roca, con un bastón en sus manos. Obsérvese el negro del manto, de un mate suave y agradable.

El colorido

Durante la segunda mitad del siglo XIV, llegaron a la Corona de Aragón las nuevas corrientes artísticas procedentes de Italia. Podemos destacar a tres pintores que brillaron especialmente: Ramón Destorrents (1321-1362), Luis Borrasá (1380–1425) y los hermanos Serra (Jaime, 1358-1388, documentado; Pedro, 1357–1409 doc.; Francisco, 1351-1362 doc.). En todos ellos destaca una gran perfección y una visión idílica de la figura humana. Se inicia una gran época al final del *Trescientos* con la entrada del estilo llamado *internacional.*

El retablo de Monzón hay que situarlo, pues, en esta época, con sus tonos ocres, rojos, verdes, azules, propios de la escuela italo-gótica.

El Autor

El retablo de Monzón tiene como autor a Jaime Ferrer I. Fue pintado entre 1420 y 1440, fuertemente influenciado por el arte de los Serra y Borrasá.

Ferrer había establecido su taller en la ciudad de Lérida durante el primer tercio del siglo XV, extendiendo sus obras por toda la zona comprendida entre los ríos Cinca y Segre, además del país valenciano. *Post,* al no descrubrir el nombre de Ferrer, se le denomina como el maestro de Albatárrech, a causa del retablo que realizó para dicha parroquia.

Del taller de Ferrer I (no debe confundirse con su hijo Ferrer II, que también trabajó en el taller de su padre) salieron retablos para Tamarite (Santa Lucía), Estopiñán (Santo Cristo), Benabarre (Santa Elena), Albelda (San Vicente) y Monzón (San Antonio).

En Jaime Ferrer I hay que distinguir una etapa de transición, fuertemente influenciada por el estilo de Borrasá. De esta época es su obra cumbre: La Santa Cena de Solsona. El retablo de Monzón mantiene cierto aire de arcaísmo que no muestra el de Solsona; no obstante, el paralelismo de las tablas de Monzón con las de Solsona no es necesario demostrarlo. En el San Pablo de la sepultura y en los halos, se identifica plenamente con Solsona. Las semejanzas con Borrasá creemos descubrirlas en las figuras, a las que coloca siempre en primer plano, con escaso margen al paisaje. Los rostros del retablo monzonés se muestran de manera frontal.

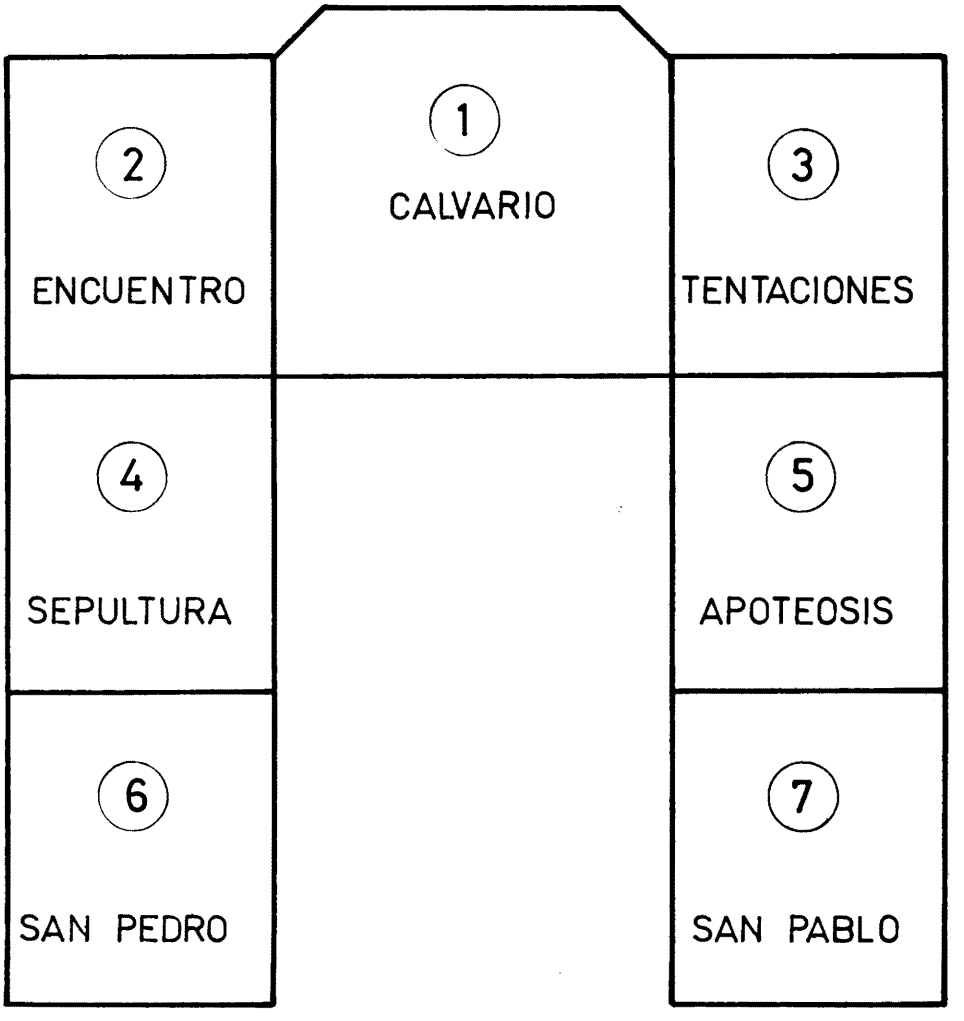
La gama de colores utilizada por Ferrer, aparte de los oros de los fondos, son los rojos, verdes, azules, negros y ocres, especialmente en las túnicas; los pliegues de los hábitos en Monzón son ya plenamente del siglo XV.

Otra semejanza advertida en el retablo de Solsona la descubrimos en las nuevas tendencias del arte del siglo XV, consistentes en la inclusión de detalles, como platos, copas, perros, gatos,..., que en el de Monzón se expresan en los diablos, las llaves de Pedro, los árboles. Todo esto, como decimos, es muy característico del período internacional.

Fecha

El retablo de Monzón se situaría entre los años 1420 y 1440, con claras influencias de Borrasá, particularmente en la figura de San Antonio, aunque en Monzón posee mayor movilidad, mayor estilización.

El retablo monzonés debe ser catalogado como uno de los mejores procedentes del taller de Ferrer durante el primer período del siglo XV.



CROQUIS DEL RETABLO
SEGUN SE HALLA EN
EL MUSEO



ALGUNAS OBRAS DE JUAN TORNES, ESCULTOR DE JACA, EN NAVARRA

POR Ricardo FERNANDEZ GRACIA
Universidad de Navarra. Departamento de Historia del Arte

La obra del retablista y escultor de Jaca Juan Tornes en Navarra es una muestra más de las relaciones artísticas existentes entra Navarra y Aragón, en este caso a lo largo del siglo XVIII, de las que tenemos otros muchos ejemplos con los trabajos de los aragoneses Francisco del Plano, Pablo Raviella, Pedro Onofre, Nicolás Pejón, José Ramírez de Arellano y Carlos Salas en el viejo reino navarro[1]. Cronológicamente, la actividad de Tornes en estas tierras coincide con una de las décadas centrales del siglo XVIII, la de los años cuarenta, y estilísticamente aporta novedades, sobre todo en lo referente a elementos y decoración, en un momento en que maestros del vecino Aragón y de otras regiones como Madrid, Guipúzcoa y La Rioja trabajaban para iglesias y conventos de Navarra.

Los retablos que estudiamos corresponden a dos áreas de Navarra dis-tantes y diferentes; por una parte, los colaterales de la parroquia de Falces[2], localizados en tierras bastante alejadas de la zona de influencia de Jaca, y por otra, los retablos de Aoiz, Uli Bajo y Cemboçain, en la merindad de Sangüesa y dentro del área de influjo de la ciudad aragonesa. La razón de haber llegado hasta Falces tiene su fundamento en la relación existente entre el abad de su parroquial, el canónigo de Calahorra don Juan Miguel Mortela y el escultor jaqués.

Este clérigo había nacido en Lumbier pero pasó la mayor parte de su vida en Calahorra, ocupando el arcedianato de Berberiego en su catedral, donde aparece como un gran aficionado hacia las Bellas Artes, como lo muestran su espléndida colección de lienzos y otros objetos, el conocimiento que poseía de numerosos artistas y el mecenazgo que ejerció sobre

[1] FERNANDEZ GRACIA, R., *Contribución a la obra de José Ramírez en Navarra*, en *El arte barroco en Aragón. Actas del III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, 1985, pp. 249–262.

[2] BIURRUN Y SOTIL, T., *Para el inventario de la riqueza artística de la diócesis de Pamplona*, "Boletín Oficial del Obispado de Pamplona" (1929), p. 169. GARCIA GAINZA, M.C. y otros, *Catálogo monumental de Navarra. III. Merindad de Olite*, Pamplona, 1985, p. 85.

diferentes obras de la catedral calagurritana[3]. Precisamente en este contexto debió de conocer a Tornes, al que encomendó el retablo de la Inmaculada a fines de la década de los años treinta para colocarlo en una capilla en la catedral que él mismo había costeado en gran parte[4].

Una vez concluida esta obra, que fue muy admirada por todos, se encargó al mismo escultor la reforma parcial de otro retablo que, bajo la advocación del Niño Jesús, había realizado por aquellas mismas fechas Diego de Camporredondo. Las referencias documentales acerca de estos dos altares aparecen concretamente en un proceso incoado por Camporredondo ante el Tribunal Eclesiástico de Pamplona en 1741 para que se le adjudicasen los colaterales de Falces, ante la oposición tenaz de los patronos de esta última localidad[5]. Entre las pruebas que presentaron estos últimos en el litigio, loando el trabajo de Juan Tornes, aluden a un retablo con el que quedaron muy satisfechos en el cabildo calagurritano y a otro fabricado por Camporredondo, en el que el escultor aragonés tuvo que cortar manos, piernas y cabezas para enmendar los numerosos defectos que poseían las esculturas[6]. Ambos retablos no pueden ser otros que los aludidos del Niño Jesús, finalizado por Camporredondo en 1736 –según publica LECUONA–[7], y el de la Inmaculada, que se le encomendaría a Tornes inmediatamente después. Por lo demás, la autoría de ambos queda fuera de toda duda ante un somero análisis estilístico, al observar la superioridad técnica, de talla y decoración en el de la Inmaculada.

Prescindiendo ya de la actividad de Juan Tornes en La Rioja y centrándonos en los colaterales de Falces, hay que hacer constar las diferentes pruebas que en su favor presentaron los miembros del patronato parroquial de dicha localidad, durante los meses de julio a noviembre de 1741. En primer lugar, alegan a los consejos de Mortela

---

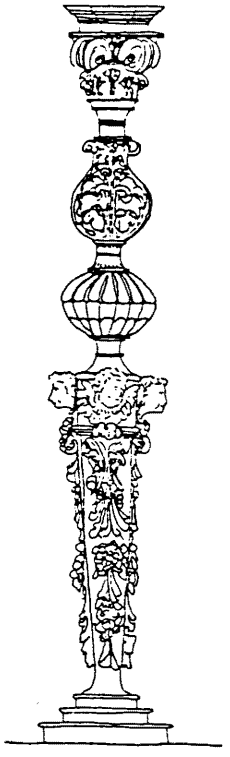
3 GUTIERREZ PASTOR, I., *Don Juan Miguel de Mortela y el origen de la Inmaculada de Escalante de las MM. Benedictinas de Lumbier*, Comunicación leída en el I Congreso General de Historia de Navarra (Sección de Arte) en Pamplona, setiembre de 1986, en prensa.

4 LECUONA, M. de, *La catedral de Calahorra. Notas histórico–arqueológicas*, "Berceo" (Logroño, 1947), pp. 108 y 109.

5 AD. Pamplona, C/. 1702, núm. 14. Proceso de Diego de Camporredondo contra los patronos de la parroquial de Falces.

6 Ibíd., fol. 14.

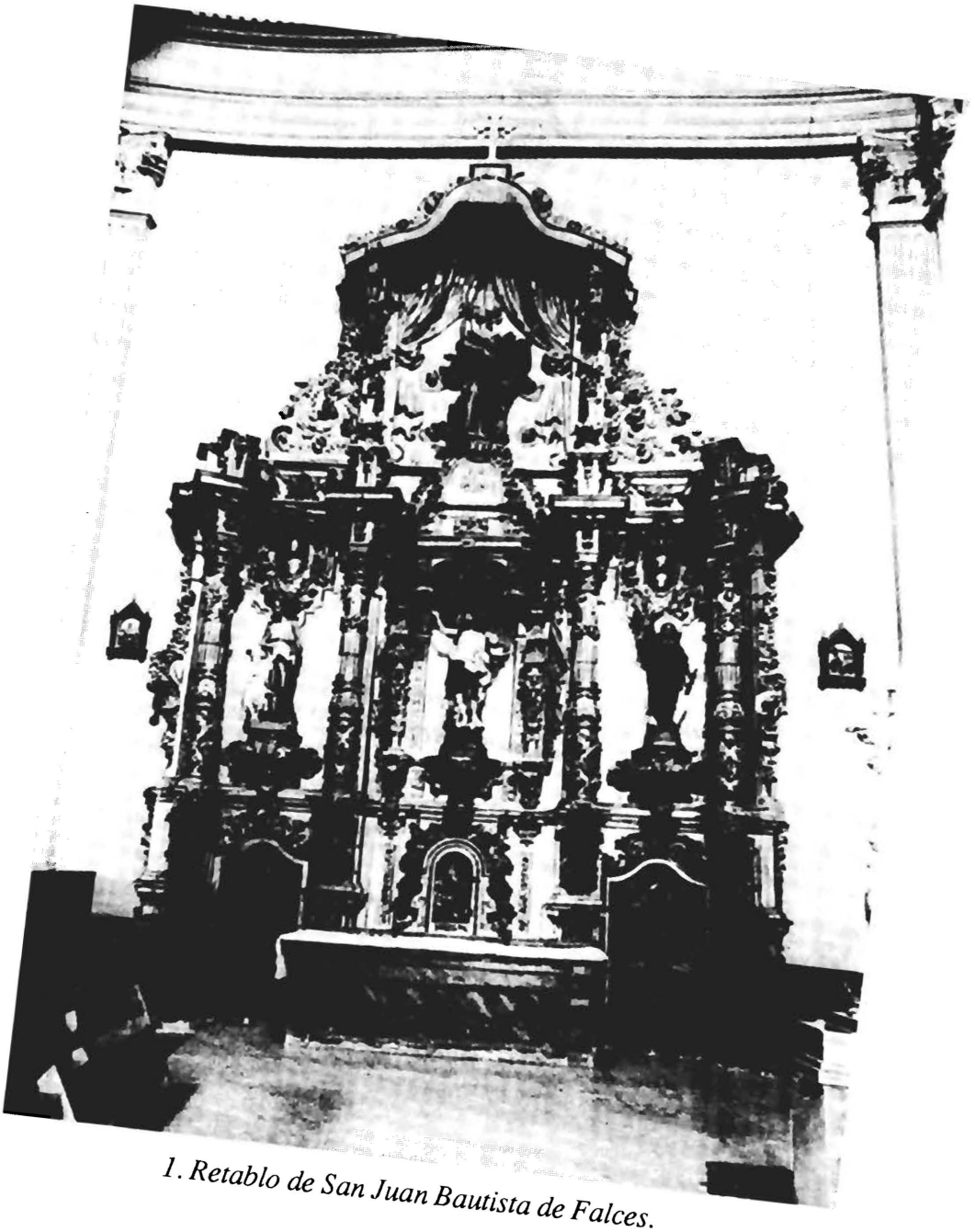
7 LECUONA, M. de, *La parroquia de Santiago de Calahorra*, "Berceo" (Logroño, 1952), pp. 630–631.



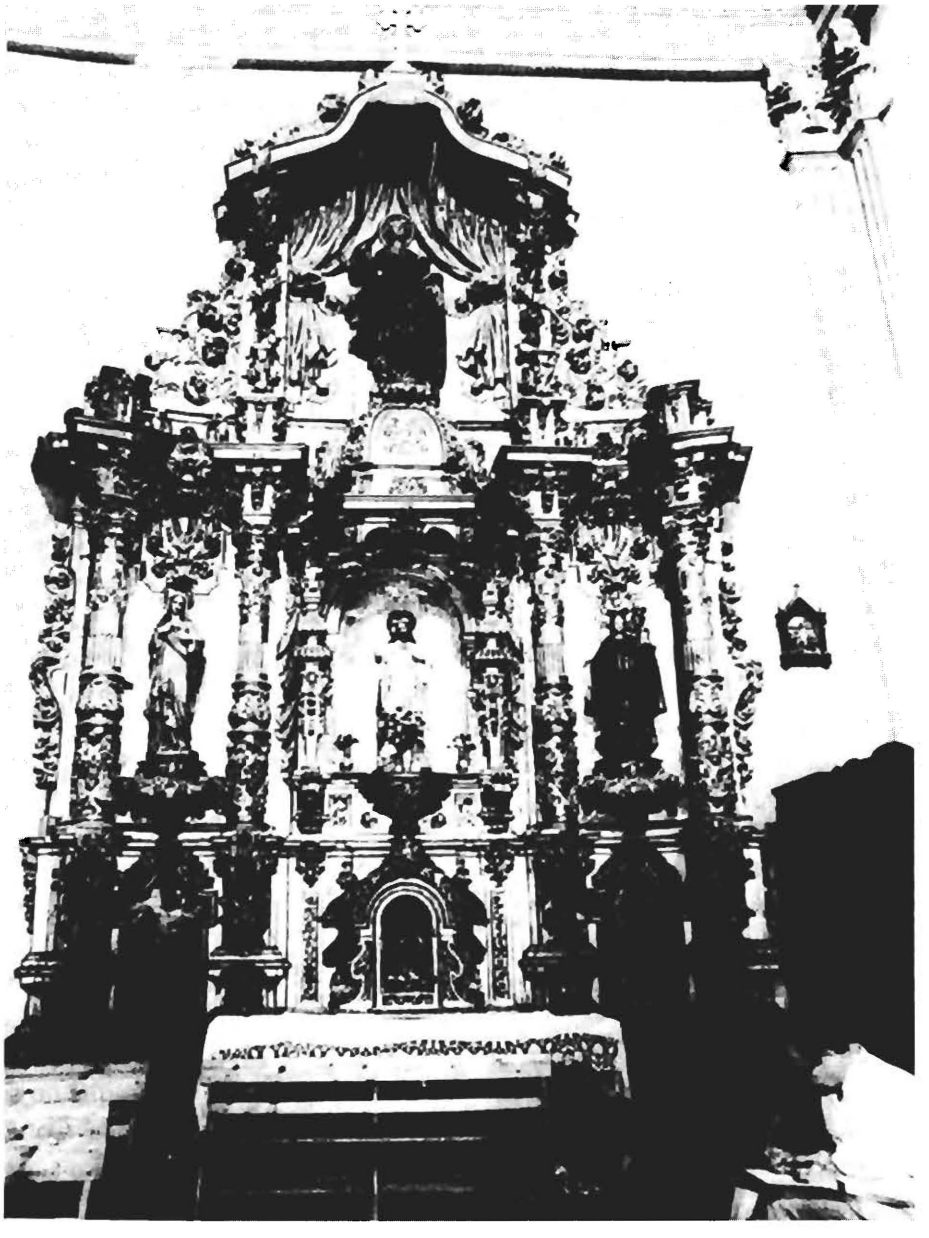
Estípite del retablo de San Juan Bautista de Falces.
Según dibujo del Catálogo Monumental de Navarra.



Firma autógrafa de Juan Tornes



1. Retablo de San Juan Bautista de Falces.



2. Retablo de Santa Catalina de Falces.

"quien ha corrido con su buena direccion con muchas obras de dicha cathedral y especialmente con las de retablos, y tratando y confiriendo de que maestro podiamos hazer maior satisfaccion y confianza para el hacierto de dicha obra, dijo que en concurso de muchos no havía llegado a su noticia y práctica otro como el referido Juan Tornes, en cuio supuesto y electa la traza de dicho Tornes (la que excedía en un todo a las que se presentaron)",

añadiendo que no convenía sacar las obras a remate por experimentarse muchos fraudes e imperfecciones, y en lo que respecta a escultura,

"no abrá maestro mas sobresaliente que el dicho Tornes en los Reynos de Aragón, Castilla y Navarra y qualquiera sujeto de razón conocerá que lo principal que debe llevar un retablo son las estatuas y si estas son imperfectas no sirbe la architectura"[8].

Por último, también se alude en otros autos del pleito al retablo de los carmelitas calzados de Jaca realizado por Tornes e inspeccionado por un beneficiado de Falces, al que le pareció

"una maravilla asi en la arquitectura como en la escultura y que en dicho retablo se allan once efigies de todo primor y que según tiene oido a muchos de la ciudad de Jaca es oficial de lo primero que tiene el reino de Aragón como se puede ver en las muchas obras que tiene hechas en diversos pueblos del reino de Aragón"[9].

Consecuencia de todo ello y, en especial, de las consideraciones del arcediano sobre el escultor jaqués fue el compromiso que se firmó con este último en la ciudad de Jaca el día 8 de junio de 1741 para realizar los dos colaterales de San Juan y Santa Catalina por el precio de 1090 ducados de plata, en los que se incluían cinco efigies mayores[10]. En lo que respecta al plazo, se hace constar que se iniciaría en el mes de setiembre, aunque no se especifica el período con que contaba el artista para finalizar la obra. Como en otras ocasiones, el escultor también exigió el dinero necesario para satis-

8 AD. Pamplona, *Loc. cit.*, fols. 12 vº y 13.

9 Ibíd., fol. 14.

10 Doc. I.

facer sus gastos personales, así como un local para taller y casa para vivienda familiar.

Por las mismas fechas en que se firmó este compromiso, el escultor calagurritano Diego Camporredondo interpuso el mencionado pleito para que se le adjudicasen a él los retablos, aduciendo que el proyecto de Tornes adolecía de varios defectos, sobre todo por "faltarle el adorno preciso de quatro columnas". El precio presentado por este escultor de Calahorra era de 500 ducados cada retablo[11], propuesta que fue aceptada por el Tribunal Eclesiástico, pero no por el patronato de Falces, quien siguió pleiteando hasta que, tras diversos autos, se falló a su favor el 11 de setiembre de 1741[12], fecha para la cual ya se había adquirido la madera necesaria para la obra.

Camporredondo apeló al metropolitano de Burgos, aunque, al parecer, sin resultado, ya que Tornes finalizó los colaterales con plena satisfacción de los patronos, que le entregaron por encima de la cifra estipulada 100 pesos para él y 20 para sus criados[13].

En planta, ambos retablos presentan movimiento mixtilíneo con soportes divergentes, que proporcionan perspectivas y una profundidad inexistente. En su desarrollo vertical se suceden sotobanco, doble banco, cuerpo dividido en tres calles con templete central y ático entre aletones. El doble bancal se forma por unas pequeñas ménsulas sobre las que montan otras de tamaño gigantesco; las interiores, con parejas de niños entrelazados, y las exteriores, con niño montado sobre águila, motivo este último que aparece en los retablos de Calahorra y en obras tudelanas del momento, como las yeserías de la capilla del Espíritu Santo en la catedral. El tablero central está ocupado por el sagrario, bajo dosel de cortinajes, y en los laterales aparecen relieves escultóricos de fina ejecución.

El único cuerpo se articula por columnas abalaustradas con el tercio inferior decorado por bustos, niños y figuras alegóricas del martirio de Santa Catalina y del bautismo de San Juan, en disposición reticular y enlazándose todo por cintas y veneras. El resto de los soportes tiene partes

11 AD. Pamplona, *Loc. cit.*, fol. 3.

12 Ibíd., fol. 57.

13 Archivo Parroquial de Falces, leg. II, núm. 11.

estriadas y otras con motivos colgantes. Este tipo de balaustre ya había sido utilizado en Navarra en el siglo XVIII, desde 1725–1730 en que lo divulgaron los tracistas y arquitectos carmelitas fray Marcos de Santa Teresa y fray José de los Santos en retablos como los de las carmelitas de Araceli de Corella[14]. Las calles laterales incorporan originales placas con tarjetas de talla, aunque la que destaca es la central, con un templete de volado diseño que apoya sobre originales estípites.

En el ático se veneran las imágenes de los titulares, bajo aparatoso escenario de cortinajes cobijados bajo frontón mixtilíneo. En el retablo de San Juan se conservan los relieves del sagrario, con San Juanito y el Niño Jesús, y de los tableros del banco, con la decapitación del Bautista y el bautismo de Cristo. El de Santa Catalina guarda, además de su imagen, la de la Virgen del Carmen, que puede ser obra de Tornes, y relieves del Martirio de la Santa y del sagrario, este último con la escena de Elías y el ángel. Todas estas piezas de escultura muestran a Juan Tornes como un buen maestro, conocedor de los procedimientos barrocos en actitudes y plegados de las vestimentas, sin olvidar su destreza en el manejo de las gubias.

La valoración de ambos retablos dentro del panorama de la retablística dieciochesca en Navarra ya se ha puesto de manifiesto recientemente, atendiendo a su aparatosa traza y delicada decoración[15], a lo que habría que agregar la originalidad de casi todos sus elementos en estas tierras. Así, los balaustres y los estípites son soportes apenas utilizados en Navarra; los cortinajes de los áticos asocian estas obras a algunas realizadas en esta región por otros aragoneses, como Francisco Nicolás Pejón en el retablo de las Comendadoras de Puente la Reina[16]. Los motivos decorativos tan variados de las ménsulas, columnas y placas también son raros en estas tierras.

Nada más finalizar los colaterales de Falces, el escultor de Jaca contrató una serie de obras entre 1745 y 1749 en la zona de Aoiz, cerca de Sangüesa y, por tanto, en el radio de acción de la ciudad de Jaca y la Valdonsella, comarcas éstas con las que Navarra mantuvo relaciones artísticas desde siglos atrás. El primer proyecto que se le encomendó tras dura com-

14 ECHEVERRIA GOÑI, P. y FERNANDEZ GRACIA, R., *Aportación de los carmelitas descalzos a la historia del arte navarro. Tracistas y arquitectos de la orden,* en *Santa Teresa y Navarra. IV Centenario de su muerte,* Pamplona, 1982, p. 200.

15 GARCIA GAINZA, M.C. y otros, *Catálogo...*, p. 85.

16 FERNANDEZ GRACIA, R., *Contribución a la obra...*, p. 257.

petición fue el retablo mayor de la parroquia de Aoiz, en 1745, al que siguieron los de la parroquia de Uli Bajo y el desaparecido de la basílica de San Juan de Cemboçain, en 1749.

La documentación del retablo de Aoiz se conoce desde que ALTADILL publicó unos escuetos datos del archivo parroquial, hoy no conservados[17], aunque hemos suplido su falta con las actas notariales del archivo de protocolos. Sabido es que el antiguo retablo mayor de Aoiz fue realizado por Juan de Anchieta en torno a 1580[18], aunque solamente se conservan de él los relieves e imágenes del insigne escultor, por haberse construido de nuevo toda su arquitectura a mediados del siglo XVIII. Concretamente, el 9 de febrero de 1745 se fecha la concordia suscrita entre el regimiento y concejo de Aoiz con el maestro Juan Tornes[19] para que realizase el retablo "de nueva planta embebido y comprehendiendo en el los vultos e historiado que contiene el retablo viejo que esta existente", así como las nuevas gradas y el januado para hermosear el pavimento y un Crucifijo destinado al Calvario del ático. Por todo ello, recibiría la cantidad de 8.000 reales sencillos procedentes de limosnas y de la primicia y distribuidos de la siguiente manera: 300 anuales una vez finalizado el retablo, más otras cantidades para el mantenimiento de su familia, que, por cierto, residiría en una casa de la villa con los cuatro o seis criados de su taller.

Como plazo de finalización se fijó el mes de agosto de 1746, aunque no se respetó, ya que el retablo no quedó definitivamente asentado hasta mayo de 1748, en que Tornes entregó la obra pidiendo el nombramiento del correspondiente tasador al regimiento y concejo. Por un acta notarial de 5 de mayo de ese año[20] sabemos que los componentes de esos organismos municipales optaron por no designar maestro alguno para el reconocimiento, ya que Tornes había cumplido su obligación

> "del mencionado retablo haciendo la obra con muchos excesos mejor de lo que contenía la dicha traza o diseño mejorando a su voluntad el sagrario y poniendo en el remate dos bultos de San Rafael y San Gabriel como lo está demostrando aquel".

17 ALTADILL, J., *Artistas exhumados,* "Boletín de la Comisión de Monumentos de Navarra" (1919), pp. 123–125.

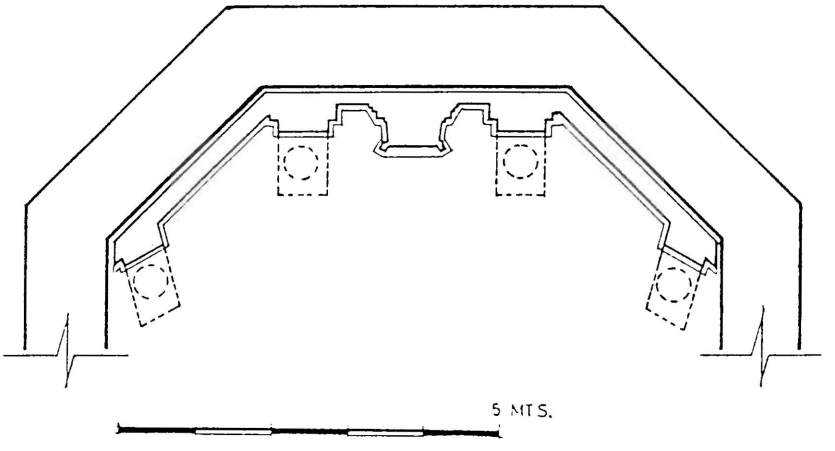
18 CAMON AZNAR, J., *El escultor Juan de Anchieta,* Pamplona, 1943, p. 63.

19 Doc. II.

20 AGN. Prot. Not. Aoiz. Tomás Arrizabalaga. 1748, fol. 191.



3. Retablo mayor de Aoiz.



Planta del retablo mayor de Aoiz.

Además, decidieron gratificarle con 100 reales de a ocho y encomendarle pequeños detalles de complemento, como el perfilamiento del nicho de San Miguel, la hechura de dos ángeles con atributos pasionales y dos credencias, por cuya labor se le pagarían 25 reales de a ocho cuando finalizase, en el mes de setiembre del mismo año. El coste total del retablo abonado a Tornes ascendió a 11.800 reales, según los datos que publicó ALTADILL.

Una vez finalizado, el escultor de Pamplona José Pérez de Eulate hizo una gran repisa para el titular y el frontal del altar en 1753 por 1.360 reales, y Ramón Laplana, escultor de Falces, talló otras dos repisas –seguramente las ménsulas extremas del banco– por 1.100 reales. A estos últimos gastos y al dorado de la pieza contribuyó con sus limosnas todo el pueblo y varios vecinos foranos, entre los que destacaron doña Joaquina de Monreal, viuda de don Francisco Armendáriz, teniente general de los ejércitos, que entregó 2.000 reales; su hijo Esteban y el comendador de San Antón de Pamplona, don Ignacio de Armisén, que aportó los 60 ducados correspondientes a su salario de predicador ordinario de dos años[21]. El dorado se comenzó en setiembre de 1752 y se terminó para el mes de agosto del año siguiente, bajo la dirección del pintor de Pamplona Pedro Antonio Rada, quien cobró 20.000 reales, según constaba en un escrito colocado al dorso de una tabla sobre la puertecilla del sagrario[22].

El retablo de Aoiz es de grandes proporciones y cubre el polígono de la cabecera de la iglesia, al que se adapta perfectamente con los movimientos de su planta. Estructuralmente, consta de banco, un cuerpo de orden gigante articulado por columnas abalaustradas y ático entre aletones. En el banco se disponen cuatro ménsulas voladas que marcan el movimiento de la máquina –las interiores en perpendicular y las exteriores en escorzo–. Aquéllas incorporan niños abrazados sobre tarjetón de follaje y placa recortada, en tanto que las extremas incluyen conchas y decoración de un incipiente estilo rococó, por ser obra del escultor Laplana –como vimos–. Las columnas abalaustradas de capitel compuesto repiten en su primer tercio los motivos en retícula que ya se advirtieron en el mismo lugar de Falces y Calahorra, en tanto que en la zona superior presentan estrías y guirnaldas. En la calle central se localiza el templete, de movido diseño, para cobijo del

21 ALTADILL, J., *op. cit.*, p. 124.
22 Ibíd.

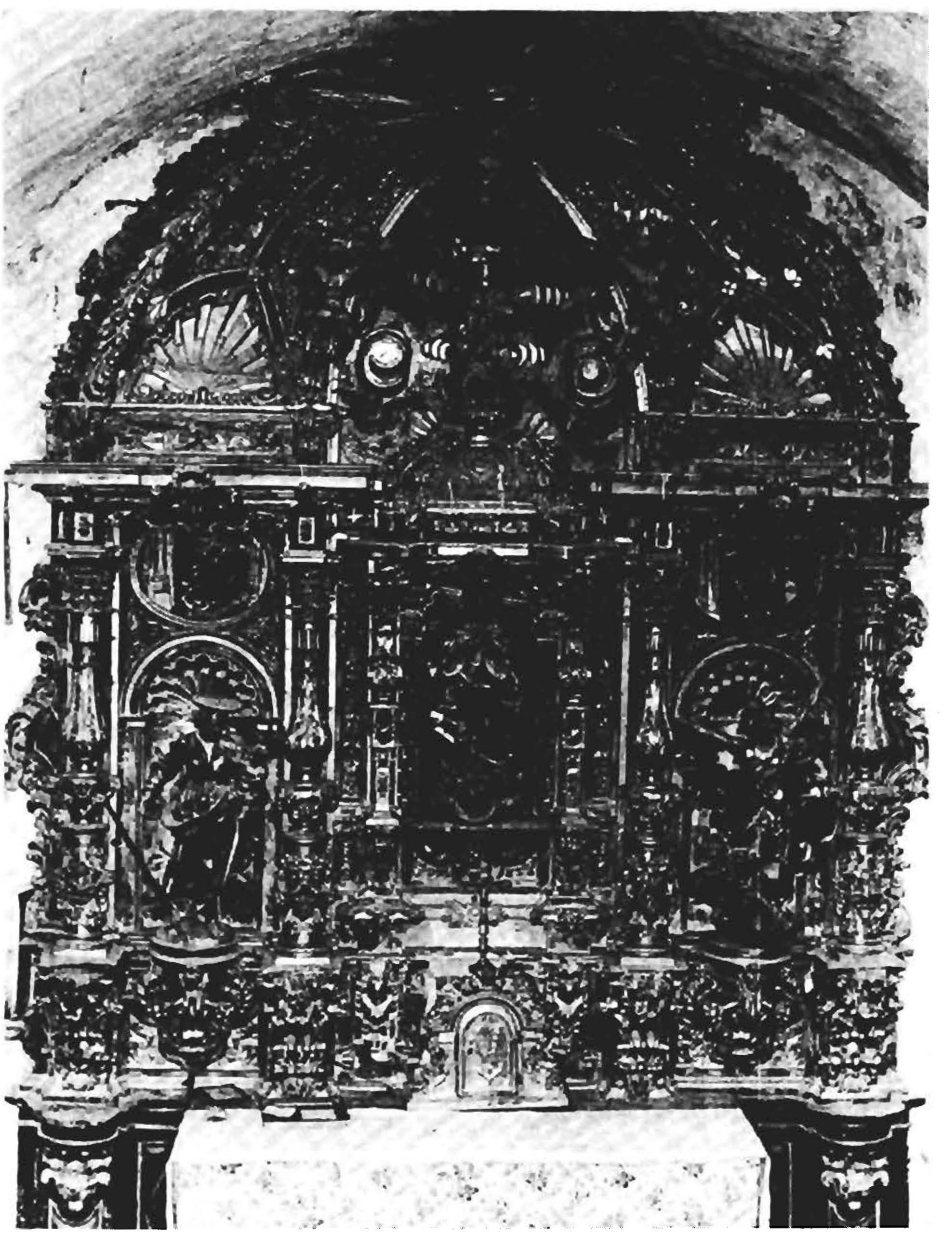
titular, que, por cierto, apea en la ménsula rococó que tallara Pérez de Eulate en 1753. Sobre el cuerpo hay unos potentes entablamentos que dan paso al ático, en el que se desarrolla un hermoso dosel con bellos cortinajes colgantes para el Calvario. Las imágenes y relieves, que –como se dijo– son obra de Anchieta de hacia 1580, se encuentran desfigurados por los colores planos de la policromía dieciochesca. Unicamente los arcángeles colocados a plomo sobre los soportes extremos son obra personal de Juan Tornes, como lo evidencian sus actitudes y los movimientos de sus ropajes. Pieza interesante es, asimismo, el sagrario expositor, reformado recientemente para restarle altura y cobijar el sagrario propiamente dicho en el expositor. Tiene traza poligonal cubierta por cúpula suspendida y se adorna con ángeles que portan candelabros.

El pequeño retablo de la parroquia de Uli Bajo, que ha sido trasladado recientemente a la capilla de una residencia de ancianos de Pamplona, es la obra que debió de contratar Juan Tornes nada más finalizar sus trabajos en Aoiz, en setiembre de 1748, ya que el libramiento a su favor se fecha en el mes de setiembre del año siguiente[23]. El costo del retablo ascendió a 3.025 reales y su realización material se debió de llevar a cabo con toda probabilidad en Aoiz, localidad en la que residía el escultor por aquellas fechas, ya que en las cuentas de Uli Bajo hay una partida referida a los gastos ocasionados por el traslado y conducción de la pieza. El dorado lo llevó a cabo Matías Moler en torno a 1767[24].

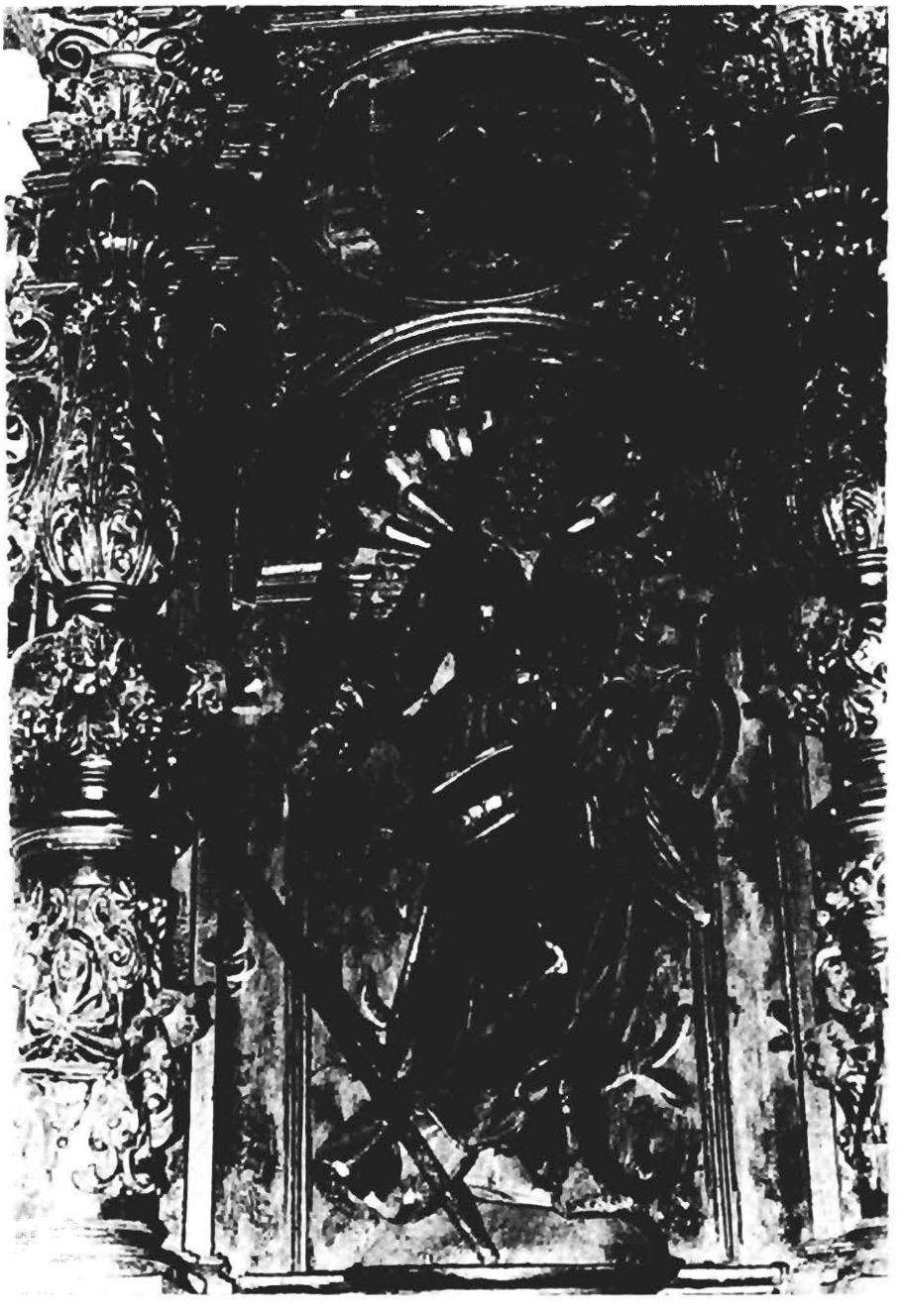
Estructuralmente, el retablo consta de un sotobanco con dos ménsulas extremas que sirven de credencias, sobre el que monta la máquina compuesta por banco, único cuerpo dividido en tres calles por elegantes balaustres y ático de cascarón, que cerraba la cabecera de la iglesia. El banco tiene cuatro ménsulas con grandes golpes de follaje, entre las que se disponen el sagrario en el centro y placas geométricas mixtilíneas bajo las calles laterales en sus correspondientes tableros. La calle central aparece potenciada por un templete sobre sendos estípites muy decorados, en tanto que las laterales presentan dos nichos simulados y sendos relieves ovalados con San Pedro y San Pablo sobre aquéllos. El cascarón lo forman tres paños; el central,

[23] Doc. III.

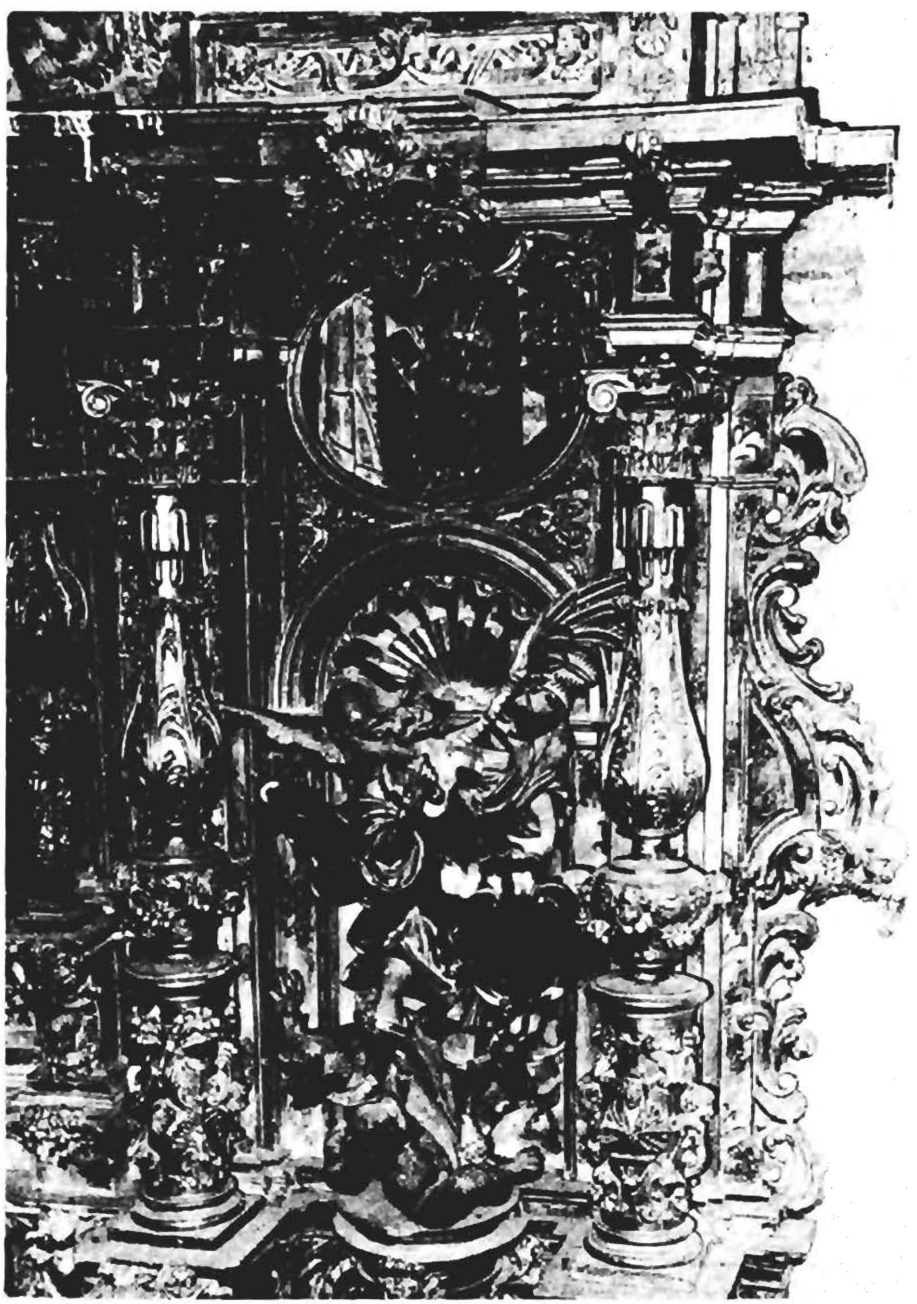
[24] Archivo Parroquial de Artajo. Libro de Cuentas de la Parroquia de Uli Bajo. 1608–1900. Cuentas correspondientes a la visita de 1767.



4. Retablo mayor de Uli Bajo.



5. Retablo mayor de Uli Bajo. Detalle.



6. Retablo mayor de Uli Bajo. Detalle.

con pinturas y coronado por una gran ráfaga con el Espíritu Santo, y los laterales, con sendas trompas aveneradas, que hacen muy original el paso de la estructura plana del cuerpo y la curva del ático.

Las imágenes de este retablo son de buena calidad. En los nichos laterales se venera a San José y San Miguel, aquél con el Niño Jesús en los brazos y en actitud caminante y éste con vestiduras muy voladas y ademán muy barroco, venciendo al diablo. La titular es una Inmaculada con los brazos cruzados sobre el pecho, rostro muy fino y ropas agitadísimas en grandes y dinámicos pliegues. En el ático, destaca la figura de un arcángel que viste como el San Miguel y se sitúa entre dos angelotes de factura más tosca, los cuales portan coronas de flores.

Otra obra que se encomendó a Juan tornes aprovechando su estancia en Aoiz fue el retablo de la basílica de San Juan del desolado de Cemboçain, que se hallaba en jurisdicción del pueblo de Erdozain, aunque muy posiblemente no la llevó a cabo o bien el retablo se sustituyó por otro, ya que el procedente de esa basílica y conservado en la parroquial de Erdozain[25] es de líneas arquitectónicas más severas y estilo rococó datable unos veinte años más tarde. En la escritura de convenios firmada al efecto el 1 de setiembre de 1749 entre los patronos de la basílica y Tornes, éste se comprometió a

> "construir un retablo para el altar maior que ay en la mencionada basílica, aziendo dos bultos, el uno de San Juan Bautista y el segundo de San Fermín obispo, por la cantidad de 120 ducados, con obligación de que lo aia de concluir y plantar para el dia ocho de setiembre del año que viene de mil setecientos y cinquenta"[26].

[25] LOPEZ SELLES, T., *Contribución a un catálogo de ermitas de Navarra. Merindad de Sangüesa,* "Cuadernos de Etnografía y Etnología navarras" (1972), p. 191.

[26] AGN. Prot. Not. Aoiz. Tomás de Arrizabalaga. 1749, fol. 527.

DOCUMENTO I

1741, 8 junio, Jaca.

Ajuste de Juan Tornes para hacer los colaterales de la parroquia de Falces.

AD, Pamplona, c/1702, núm. 14, fol. 16.

Digo yo Juan Tornes, maestro arquitecto y escultor que me he combenido con el señor Don Marcos Ochoa de Olza, Presbítero y Benefiziado de la Parroquia de Falzes en el Reino de Navarra en hazer dos rettablos con cinco efigies maiores proporcionadas a los nichos que nota el diseño echo y admitido hecho por el dicho Juan Tornes, vezino de la ziudad de Jacca y admitido por los Ilustres cavildos eclesiástico y secular de la dicha Parroquia de Falzes por la cantidad de mil y noventta ducados de plata sencilla, cada real de ttreintta y seis maravedis, con las condiciones de hazer dicha obra ni altterar ni disminuir la obra que conttiene el diseño o ttraza echa por mi y que aia de correr de mi quentta todo el gasto que ocurriere en poner dichos retablos asi como de pedesttral como de tarimas de madera en la forma que se me ordenare y que ttodo el gasto que ocurriere en poner dichos rettablos asta su entrega final aia de correr de mi quentta.

Ittem es condicion que dichos Ilustres cavildos me aian de dar el dinero que necesittare para mientras se hiciere la obra y casa franca, assi para mi avitacion y familia como oficina para travajar dicha fabrica.

Ittem que en pos de concluir la fabrica y enttregarla a satisfacion de dichas comunidades y registtrada por peritos, todo el alcanze que hiciere a dichas comunidades se me aia de pagar en dos años despues de concluida dicha fabrica.

Ittem es condicion que dicha fabrica la tengo de empezar a travajar en primeros de septiembre de dicho presente año.

Ittem es condicion que de los dos diseños o trazas registradas por ambas comunidades se aia de ejecutar la que estta a la izquierda del diseño firmada dentro de uno de los nichos por dicho Don Marcos Ochoa de Olza, persona nombrada para el efecto del ajuste de dichos rettablos y para que conste hize el presentte en Jaca en ocho de junio de estte presentte año de mil settezientos quarenta y uno años, siendo testigos de lo sobredicho el Reverendo Padre Fray Sevasttian de Amattriain, Prior del Real combento de Predicadores de Santo Domingo de dicha ciudad de Jaca y don Juan Ochoa de Olza, sargento maior de la Plaza y Castillo de San Pedro de la dicha ciudad.

DOCUMENTO II

1745, 9 febrero, Aoiz.

Escritura de convenios entre el regimiento y concejo de Aoiz y Juan Tornes para realizar el retablo mayor de la parroquia de San Miguel.

AGN, Prot. Not. Aoiz, Tomás Arrizabalaga, 1745, fol. 15.

En la villa de Aoiz a nueve de febrero de mil settecientos quarentta y cinco por testimonio de mi, el escribano infraescrito fueron constituidos de la una parte los señores Don Joseph Antonio de Verrio, Don Joseph Fermin de Artteta, Miguel de Lizeaga y Juan de Esnoz, alcalde y maior parte del regimiento de este presente año, de que doi fe yo, el dicho escribano a una con los señores Don Miguel Joseph de Egues, vicario, Pedro de Urrizola, Pedro de Eugui, Juan Miguel de Oteiza, parte de los nonbrados por los vezinos y concejo de esta villa, y de la otra, Juan Tornes, maestro escultor, vezino de la ciudad de Jaca del Reyno de Aragon, y propusieron que a causa de que el retablo maior de la yglesia parroquial de esta dicha villa se intente hazer o construir de nueva planta embebiendo y comprehendiendo en él los vultos e historiado que contenía el retablo viejo que está existente, como tambien el hazer de nuevo las gradas del januado y presbyterio, hermoseando su pavimento, se han sacado para ambos efectos diferentes diseños o trazas y los señores alcalde y regidores y demás señores de junta en vista de ellas se han agradado y elegido de la que ha presentado el dicho Juan Tornes y se han ajustado y convenido en que executara ambas obras el susodicho por la suma y cantidad de ocho mil reales sencillos, siendo de la obligacion del dicho Juan Tornes el practicar dichas obras y concluirlas durante el mes de agosto del año que viene de mil setezientos quarenta y seis, arregladas al mismo diseño que para en poder del escribano infraescrito y a la traza que practicará de las sobredichas gradas, siendo tambien de la obligacion del susodicho el que aia de hazer una imagen de un crucifijo, arreglado a la medida que tiene en el remate del retablo viejo, sin mas coste que el de los referidos ocho mil reales, siendo pagaderos estos por las rentas primiciales y limosna que los debotos han ofrecido para estos efectos, especialmente dandole al dicho Juan Tornes para su mantenimiento, el de su familia y el quatro o seis criados, el pan, vino y demás viandas que necesitaren, juntamente el dinero necesario para despedir a dichos criados y a los jornaleros que necesitasse para ambas obras y tambien casa y sitio para trabajar y el material que consta en la memoria que deja, libres y a expensas de la dicha primicia y que ajustada la quenta de lo que asi recibiesse, del residuo del alcanze que quedase, se le aia de satisfazer y pagar al dicho Juan Tornes o sus herederos al respecto de trescientos reales en cada un año de los que corrieran concluido y asentado el retablo en su sitio y puesto en que son conformes todos los señores otorgantes. Por tanto dijo el dicho

Juan Tornes se obliga con su persona y vienes avidos y por aver a que concluira el expresado retablo en la forma que queda expresado, dando literalmente cumplimiento a la traza sobrecicha y a las referidas gradas y crucifijo arreglándose en todo al sitio que demuestran las paredes del presbyterio y pavimento por los dichos ocho mil reales sencillos y dichos señores alcalde y regidores y demás señores que van nombrados acceptando la precedente obligacion dijeron que obligan con las rentas primiciales de esta Parroquia y las limosnas que van referidas a que daran y pagaran al dicho Juan de Tornes o a sus herederos los dichos ocho mil reales en las especies y plazos que van expresados en esta escritura juntamente la casa para habitar, sitio para el taller y materiales necesarios, sin que el dicho Tornes deba pagar por ellos cosa alguna. Y todos los otorganttes para ser compelidos a lo que van obligados dieron todo su poder cumplido a todos los jueces y justicias que de esta causa puedan y deban conocer en forma de re iudicata a cuia jurisdicion se sometieron y renunciaron su propio fuero, juez, jurisdicion y domicilio y la ley si convenerit de iurisdictione omnium iudicum. Asi lo otorgaron siendo testigos Pedro de Alegría, vezino de esta villa y Pedro Joseph de Huarte, residente en ella y firmaron los siguientes,

Don Joseph Antonio Berrio y Gurpegui, Don Miguel Joseph de Egues, vicario, Don Joseph Fermin de Arteta, Pedro de Urrizola, Pedro de Alegría, Miguel de Lizeaga, Juan Tornes, Pedro de Barrenechea y Eugui, Juan Miguel de Oteiza. Ante my Thomas de Arrizavalaga, escribano.

DOCUMENTO III

1749, 8 setiembre, Uli Bajo.

Libramiento por el retablo mayor de Uli Bajo en favor de Juan Tornes.

Archivo Parroquial de Artajo. Libro de Cuentas de Uli Bajo. 1608–1900. Cuentas dadas en Agós el 23 de junio de 1752, correspondientes a los años 1743 a 1751.

Ittem da en datta tres mil y veinte y cinco reales pagados a Juan Tornes por el retablo que se a echo nuevo en dicha yglesia mediante licencia del Tribunal, en que se incluien los materiales, travajo y demás necesario. Consta de su recivo de veinte y quatro de septiembre del año pasado de cuarenta y nueve.

EL SARCOFAGO ESCULPIDO DE LA ERMITA DE SANTA MARIA DE CHALAMERA (BAJO CINCA)

POR Angel CONTE CAZCARRO
Instituto de Bachillerato "Montcada y Reixac". Barcelona

Introducción

El sarcófago que motiva este estudio se encuentra en la ermita de Santa María de Chalamera, en el ábside lateral derecho. El magnífico templo era considerado –hasta los estudios de Francisco CASTILLON[1]– como la iglesia templaria de la localidad. Así, GALIAY, Ricardo del ARCO, DURAN GUDIOL, CANELLAS y SAN VICENTE[2], entre muchos otros, afirman el origen templario del monumento y lo datan como obra del siglo XIII. El error, desde GALIAY, se ha venido repitiendo sistemáticamente sin que nadie se planteara con rigor el estudio de la iglesia, a pesar de su monumentalidad. Tampoco CASTILLON lo hace, aunque, al menos, ha conseguido dar luz sobre el origen. Para él, es el templo del priorato benedictino de Santa María, dependiente del monasterio de Alaón y fundado en el siglo XII. Que el monasterio de Chalamera existía a finales del siglo XII no puede ponerse en absoluto en duda, y como dato significativo vale la pena señalar la manda de 150 morabetinos que le hace el rey Alfonso II en su testamento[3]. Teniendo

[1] CASTILLON CORTADA, F., *La población templario-hospitalaria de Chalamera y su monasterio de Santa María,* "Argensola", n.º 65–70 (Huesca, 1968–70), pp. 19–86. *Nota sobre el priorato de Santa María de Chalamera,* "Argensola", n.º 79–84 (Huesca, 1975–77), pp. 113–120.

[2] GALIAY, J., *La ermita de Chalamera,* "Arte Aragonés" (Zaragoza, 1913), p. 27. ARCO, R., *Catálogo monumental de España: Huesca,* vol. I, Madrid, 1942, pp. 285–6; DURAN, A., *Huesca. Guía Turística,* León, 1972, p. 143. CANELLAS, A. y SAN VICENTE, A., *Aragon Roman.* Abbaye Sainte Marie de la Pierre qui Vire (Yonne), 1971, pp. 42–3.

[3] ACA, Cancillería, Registro 2, fol. 96 c. En este testamento, hecho en Perpiñán en diciembre de 1194, el Rey concede al monasterio de Chalamera 150 morabetinos para el mantenimiento perpetuo de una capellanía: (...) *Dimitto monasterio de Xalamera CL morabetini ad unum sacerdotem perpetuo stabiliendum (qui in perpetuum celebret divinum officium pro anima mea meorumque parentum).* Llama la atención que sea el monasterio de Chalamera uno de los pocos de Aragón que recibe una donación en el testamento de Alfonso II, y aún más que el resto de monasterios aragoneses que se citan sean todos de una importancia muy considerable, como Casbas, San Juan de la Peña, San Victorián, Veruela y Sigena. Resulta curioso el favor del monarca, y bien podría indicar que el priorato era mucho más importante de lo que se supone.

en cuenta la fecha del testamento (1194), es posible aventurar que ya en aquel momento estuviera construida la iglesia actual, con lo que se hace necesario atrasar unas décadas su cronología.

Retomando las aportaciones de CASTILLON, el origen del cenobio es nada menos que visigótico. En su vehemente obsesión por envejecer la historia del priorato, quiere ver algunos elementos decorativos de tipo visigótico, entre ellos el sarcófago que vamos a estudiar. Realmente, en mi opinión, no hay nada en la ermita que nos lleve más allá del siglo XII. El edificio es de un románico tardío, y la decoración del tímpano de la puerta lateral y el sarcófago que comentamos no parecen ser más que obras de fuerte tradición popular, con elementos de diversos orígenes –algunos incluso prerromanos–, pero que no pueden datarse antes de los siglos XII o XIII, como más adelante se mostrará.

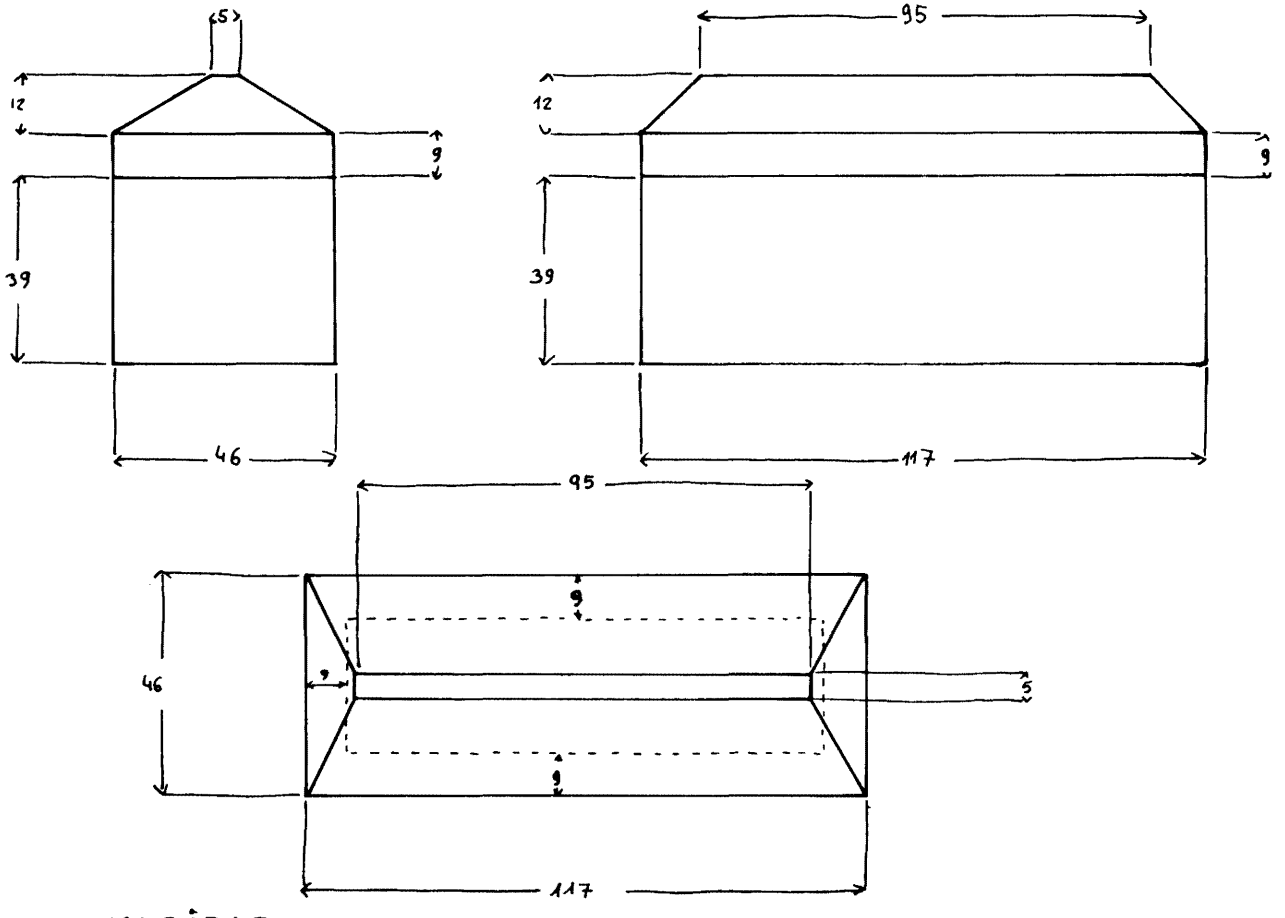
Alrededor del templo existe una vasta zona arqueológica en la que se observan muros y cimentaciones, restos de un horno, balsas, etc., que, excavados, podrían proporcionar pistas sobre el origen del conjunto y permitirían medir la magnitud del monasterio, que, a tenor de lo que representa la iglesia, debió de ser notable.

Estudio del sarcófago

1. Medidas

- Medidas totales:
  altura.....60 cm.
  longitud superior.....95 cm.
  longitud en la base.....117 cm.
  anchura.....46 cm.

- Medidas de la caja:
  altura.....39 cm.
  longitud.....117 cm.
  anchura.....46 cm.



MEDIDAS

- Medidas de la tapa:
  altura.....21 cm.
  longitud en la base.....117 cm.
  longitud superior.....90 cm.
  anchura en la base.....46 cm.
  anchura superior.....5 cm.

- Grosor medio: .....7 a 9 cm.

2. Material

La piedra utilizada es una arenisca propia del lugar, de calidad media, dura y resistente, que, a la vez, permite un tallado fácil; se trata de la misma piedra que se utilizó en la construcción de los muros y capiteles interiores del templo, mientras que en las partes exteriores se empleó una magnífica piedra caliza de gran dureza. También en el desaparecido campanario se usó la arenisca local, según se desprende de los restos que de él se conservan.

El hecho de que el sarcófago haya llegado hasta hoy apenas sin hue - llas de erosión, a pesar de que casi con toda seguridad se hallaría situado en el desaparecido claustro, demuestra la dureza de la arenisca. Solamente en la base le ha afectado la humedad de forma visible.

Se conservan restos de policromía –un ocre rojizo intenso– visibles en buena parte de la pieza.

3. Técnicas de tallado y esculpido

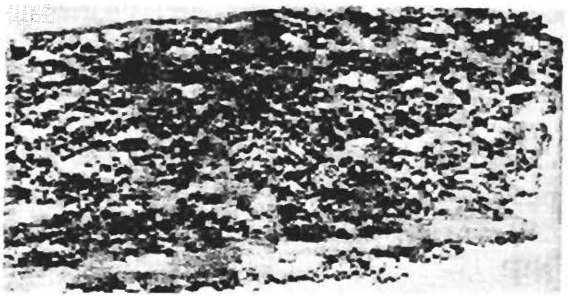
Como decíamos, el sarcófago apenas ha sufrido erosión, lo que ha permitido estudiar con gran nitidez la técnica y el instrumental con que fue trabajado. Los calcos hechos de la piedra denuncian el uso del *pico pequeño,* la *cuchilla de corte* y la *cuchilla dentada.* Esta última, usada a partir del siglo XII, constituirá uno de los elementos clave para la datación de la pieza.

La comparación de los calcos con las fotografías publicadas por ALTISENT, relativas al instrumental y a su huella sobre la piedra en el monasterio

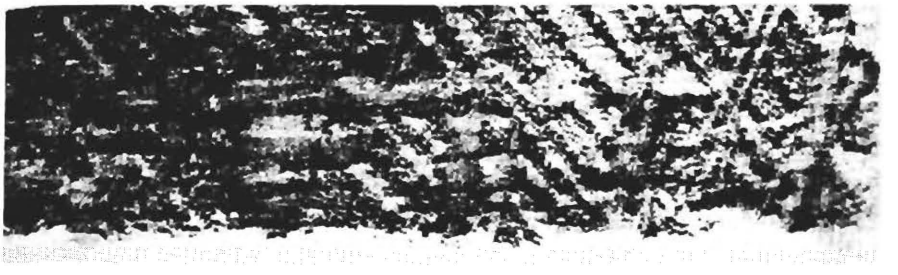
Calcos de la piedra y huella del instrumental usado



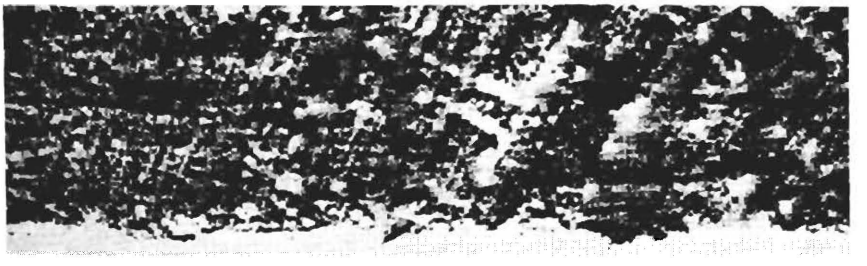
Cuchilla de corte



Pico pequeño



Cuchilla dentada



Cuchilla dentada

de Poblet[4], confirman nuestra hipótesis. El instrumental antes citado fue el usado en toda la ermita, si bien el preferido es la *cuchilla dentada.*

En las partes esculpidas del sarcófago, para rebajar la piedra, se usó el *pico pequeño,* ya que no era posible, sin dañar la decoración, el uso de cualquiera de las cuchillas. En las partes no decoradas se utilizan, indistintamente, las dos cuchillas.

La parte esculpida se hizo a *cincel* y toda la obra presenta un pronunciado biselado, que es, tal vez, lo que indujo a CASTILLON a considerar la pieza como visigótica (lo cual resulta imposible si tenemos en cuenta el uso de la *cuchilla dentada,* cuyo empleo no puede llevarse más allá del siglo XII).

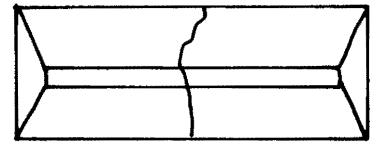
4. Estado de conservación

Hasta no hace muchos años, el sarcófago (salvo la erosión de la parte inferior ya citada) se encontraba en perfecto estado, pero en el presente se halla enormemente maltratado y, aunque los deterioros no han afectado sustancialmente a la parte ornamental, ha perdido su integridad. La cubierta aparece partida por la mitad y todo el conjunto se encuentra agrietado, como puede apreciarse en los dibujos que presentamos. La parte posterior y la lateral derecha han desaparecido casi íntegramente. El repicado que se observa en el cordón de la tapa en la parte delantera es ya antiguo, y casi con seguridad puede afirmarse que se llevó a cabo para encajar el sarcófago en la pared a la que fue adosado; si hoy aparece delante, ello responde a que se ha invertido la colocación de la tapa.

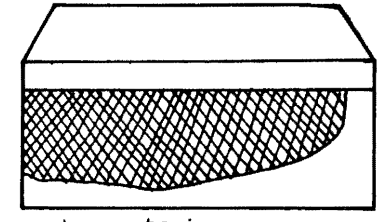
Resulta inexplicable el mal trato dado a una pieza que puede considerarse como excelente, y no es atribuible sino a una intencionalidad injustificable o negligencia por parte de los equipos de restauración del templo, que, tal vez, desplazaron el sarcófago de su ubicación durante las obras.

[4] ALTISENT, A., *Historia de Poblet,* Monestir de Poblet, 1974.

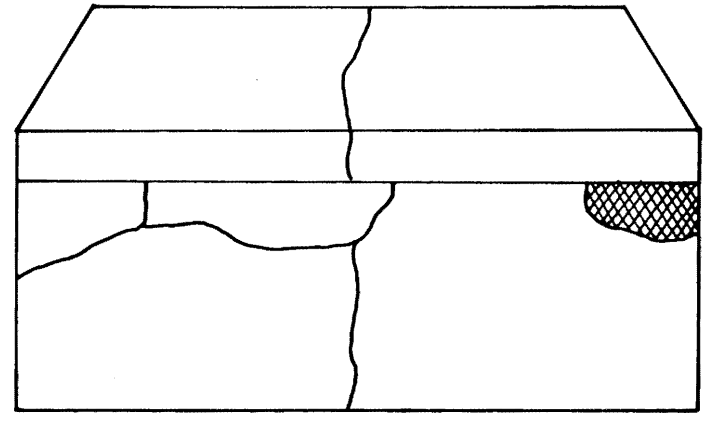
ESTADO ACTUAL DE CONSERVACION



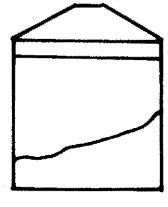
tapa



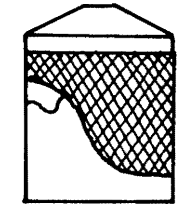
parte posterior



parte anterior



lateral izquierdo



lateral derecho

5. Los elementos decorativos

Lo primero que llama la atención es el barroquismo de la decoración, lo que, unido a las dimensiones, a la ordenación de los elementos decorativos y al uso de la *cuchilla dentada,* permitirá la datación.

En general, la decoración aparece simétricamente concebida, aunque en la realización hubo ciertos defectos en la parte delantera de la caja. Contrasta esta imprecisión con la perfecta simetría de la decoración lateral izquierda, donde aparecen unas rosetas de seis pétalos, combinadas, trazadas necesariamente a compás.

Todos los elementos esculpidos presentan la misma técnica y la pieza parece de una sola mano. La asimetría que se observa en el frontal se debe a un mal cálculo del espacio y no a un error en las dimensiones de los distintos elementos, que respetan siempre las mismas medidas, pues también aquí el compás fue un elemento clave en el diseño, al menos en los festones de hojas pareadas formadas por segmentos de círculos secantes.

La distribución de la decoración permite conocer que el sarcófago fue ejecutado para ser colocado adosado en un ángulo, de ahí que la caja carezca de decoración en el lateral derecho y en la parte posterior. El hecho de que la cubierta se halle decorada por todas sus caras obliga a pensar que su ubicación original era sobre el suelo o a muy poca altura, de tal manera que la totalidad de la tapa resultara visible para el espectador. Esta hipótesis se ve reforzada por el hecho –ya explicado antes– de que la única parte afectada por la humedad es la base, pues de haberse colocado separado del suelo no la hubiera sufrido. La posibilidad de que esta erosión sea debida al depósito de agua del interior del sarcófago debe desecharse desde el momento en que sólo aparece en el exterior, mientras que el interior de la caja se encuentra en perfecto estado de conservación.

En el conjunto, dominan los elementos decorativos vegetales relacionados culturalmente con el sol. Es probable que para el artista hubieran ya perdido cualquier significado, pero no deja de ser curioso que la mayor parte de los elementos haga referencia a los viejos símbolos solares, relacionados con la muerte y la resurrección[5], elementos, por otro lado,

[5] GUERRA, M., *Simbología románica,* Madrid, 1978, pp. 192 y ss.

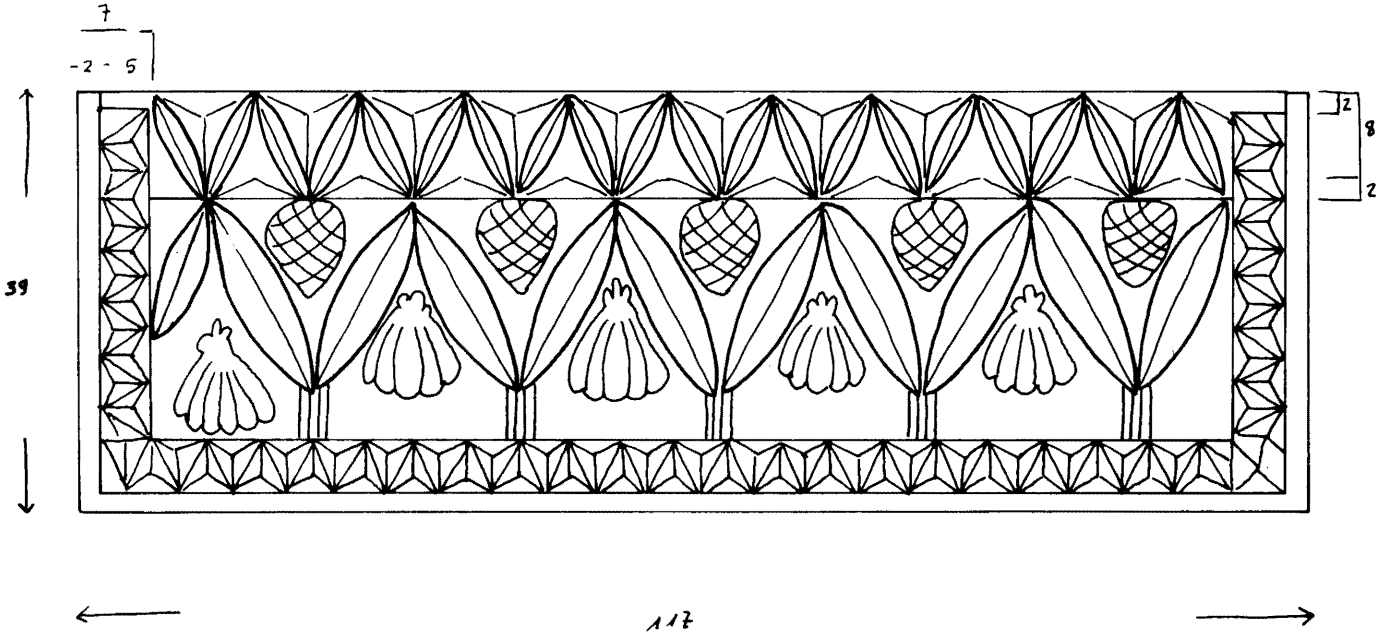
vigentes en el arte popular a lo largo de toda la historia, si bien no con la compleja ordenación que aquí vemos y que denuncia una sensibilidad estética bastante alejada de lo estrictamente popular.

Algunos de los elementos están tratados según la manera tradicional (las rosetas combinadas), pero otros han sido elaborados de forma más original, tal como ocurre con los festones de hojas pareadas. Tanto las conchas como las piñas (¿tal vez uvas?) y unos trazos verticales agrupados al pie de las hojas, de manera que las atribuye a un árbol, no se alejan de la simbología antes citada.

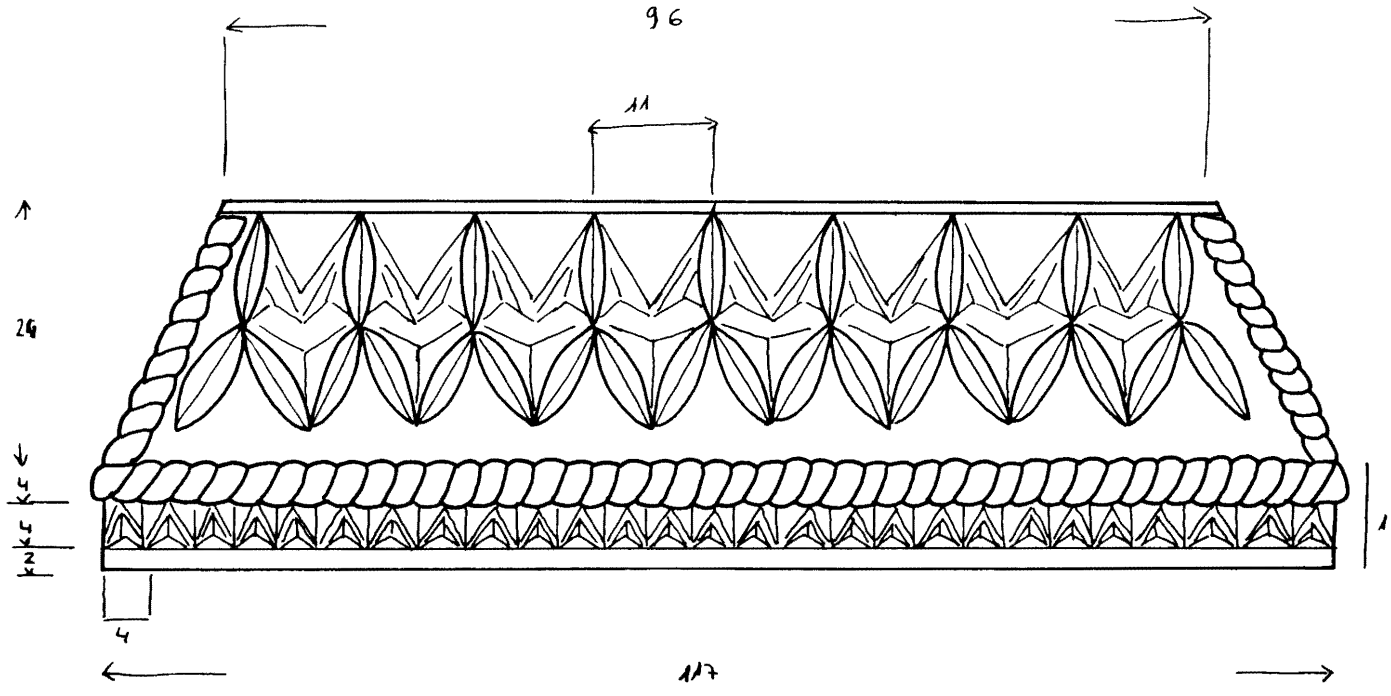
En la cubierta, que repite los elementos de la caja cambiando ligeramente su ordenación, aparece un cordón de tradición romana bordeando la pieza, mientras que en la caja el reborde está flanqueado por una cenefa de picos.

Aunque los elementos, como puede observarse, no resultan muy originales, sí lo son la organización y combinación, con resultados plásticos bien notables. Toda la pieza denota una clara concepción gótica del espacio escultórico y del valor decorativo de los elementos geométricos. Si ya en el arte de las invasiones aparecen estos mismos elementos, es en el gótico cuando alcanzan su pleno desarrollo. La combinación de círculos para formar las rosetas –en el caso del sarcófago, también para la cenefa de hojas pareadas de la caja– nunca llega, hasta el gótico, a describir figuras geométricas tan complejas como las que aquí podemos apreciar. El hexágono inscrito en las rosetas y la combinación de seis círculos constituyen rasgos totalmente góticos, de una complejidad no habitual en períodos anteriores. Esta misma complejidad resulta visible en todo el arte gótico europeo; en un principio, en las artes menores, tal es como la orfebrería, vidrieras o mobiliario, por ejemplo, que conformarían los modelos seguidos por el escultor que realizó el sarcófago, especialmente muebles en madera, con los que posee muchas similitudes en la propia concepción global de la obra. En cuanto a la influencia de las piezas de orfebrería, a partir del siglo XII es muy frecuente el uso de hebillas bordeadas con picos, tal como ocurre con el sarcófago. Otros elementos, como el cordón, por ejemplo, no facilitan para nada la datación y más bien parecen relleno de los huecos y denuncian el horror al vacío que tenía el escultor.

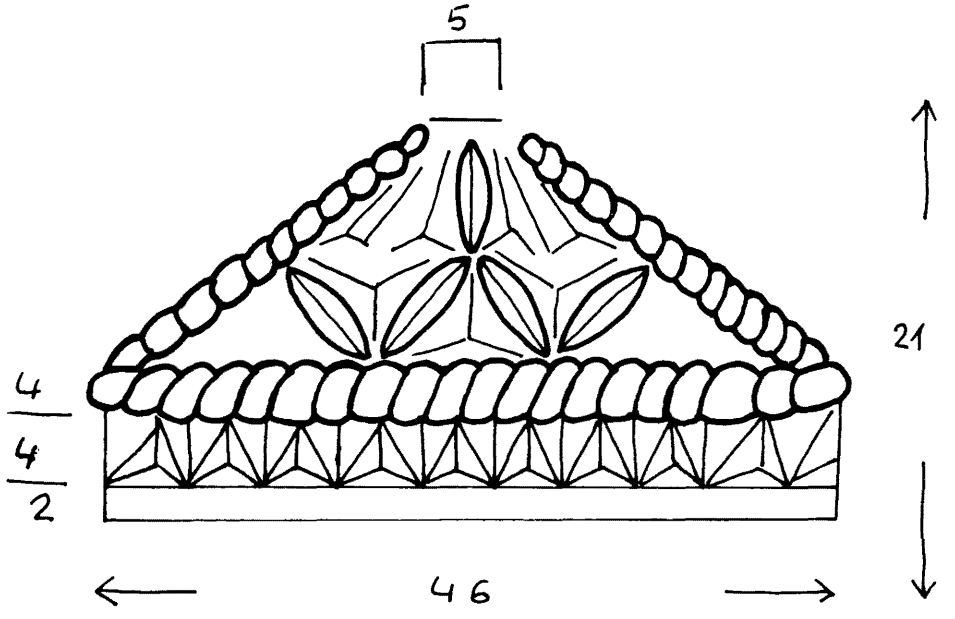
CARA ANTERIOR DE LA CAJA

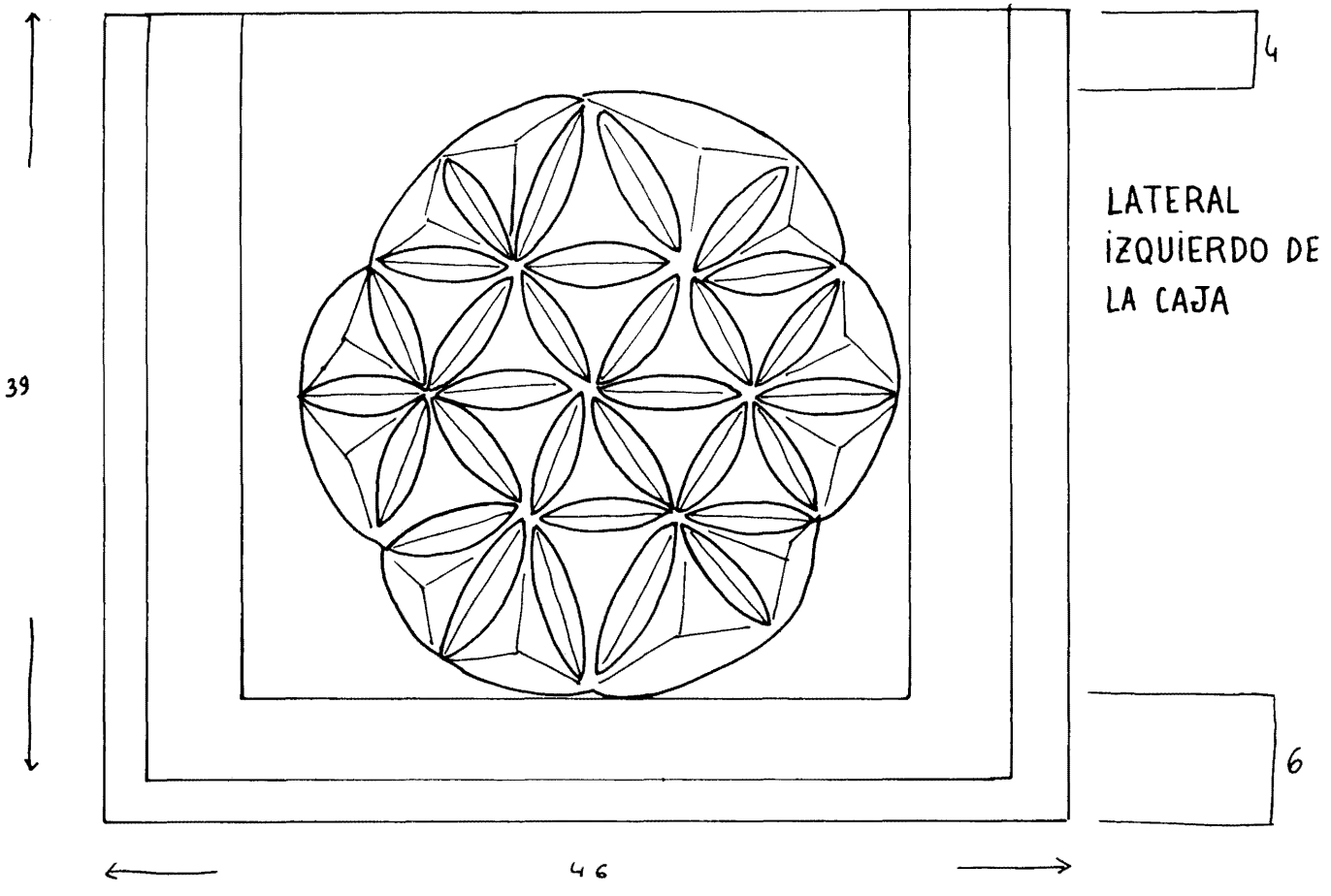


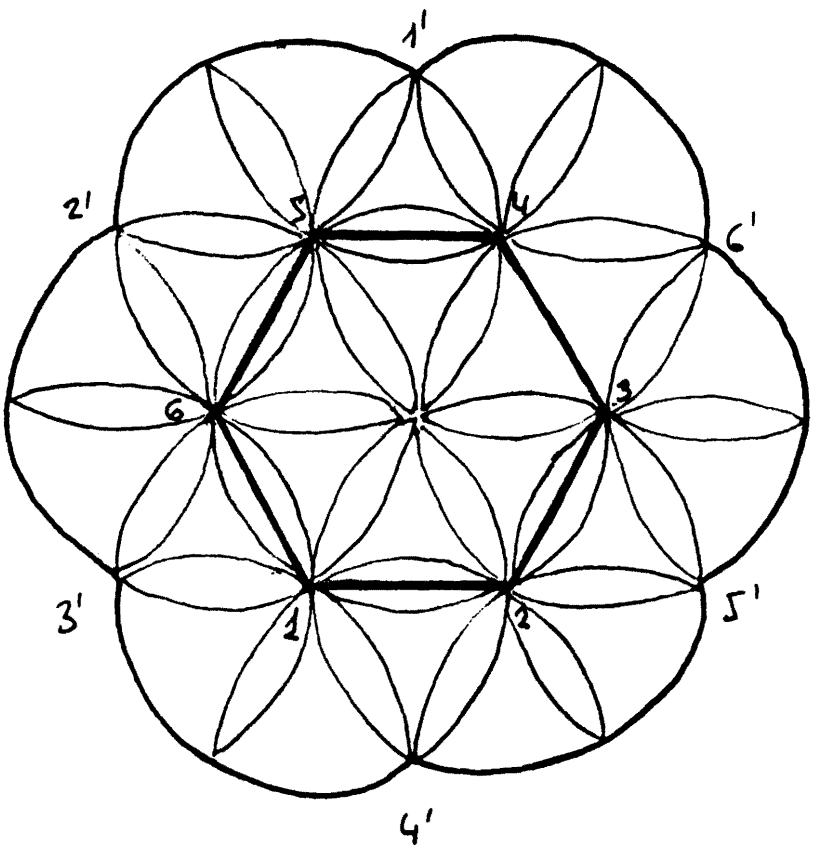
CARAS ANTERIOR Y POSTERIOR
DE LA CAJA



LATERALES DERECHO E IZQUIERDO DE LA TAPA




4
LATERAL
IZQUIERDO DE
LA CAJA
39
6
46



Análisis geomètrico de la ordenación ornamental del lateral izquierdo de la caja

En conjunto, son todos estos elementos, por separado y combinados, y el principio geométrico que los ordenó, lo que permite suponer que nos encontramos ante una pieza gótica.

6. Datación

Ya se ha apuntado que se trata de una obra gótica, de acuerdo con las características de la pieza, pero son más los elementos que permiten la clasificación y datación. Tal vez uno de los fundamentales lo constituyan las medidas del osario (117 x 46 cm.) propias de los inicios del gótico, ya que en el siglo XIV suelen ser mayores. También parecen propias del siglo XIII la excesiva geometrización y la ausencia de elementos vegetales naturalistas, tan frecuentes en el gótico pleno. De pensar que el sarcófago pudiera ser de finales del siglo XIII[6] o de la centuria siguiente, habría que atribuirle un arcaísmo que, en mi opinión, resultaría chocante en un artista que trabaja a tan sólo diez kilómetros del monasterio de Sigena, en el que se estaban realizando en aquel momento obras pictóricas y escultóricas que suponían lo más innovador del arte aragonés. No parece, pues, probable pensar que el sarcófago sea obra que supere la primera mitad del siglo XIII.

También la policromía roja que cubre la parte decorada parece propia del período gótico; cabe pensar que pudo haber sido hecha con posterioridad, aunque esto no parece muy probable, pues ya en el siglo XIV el priorato pierde importancia y la parte monacal debió de arruinarse muy tempranamente. La policromía, por otro lado, parece responder a la voluntad de resaltar el relieve de la parte frontal, y no la hay en el resto de los sarcófagos que se conservan en la iglesia, lo cual no deja de ser extraño si es que se piensa en un repintado posterior a la ejecución del sarcófago que estudiamos.

Otro hecho que puede contribuir a la datación de la pieza. CASTILLON lee en el exterior del templo, donde se supone que se situaría el claustro, una lápida que dice: *Sepulcrum de Bernardo capellano*. Se trata de la única lápida funeraria de todo el templo, y el sarcófago que estudiamos es el único con valor artístico. No resulta, por lo tanto, improbable que la ins-

[6] Esta opinión es la de R. del ARCO *(Catálogo...*, p. 286), quien lo considera de finales del siglo XIII.

cripción hiciera referencia al mismo. Según CASTILLON[7], la inscripción corresponde al prior Bernardo que gobernó el monasterio entre 1163 y 1199, pero esto no parece probable, no ya sólo por el estudio arqueológico de la pieza, pues tratándose de un osario no tiene por qué corresponder estilísticamente a la fecha de la muerte del enterrado, sino porque el tal prior fue con posterioridad –según el mismo autor– abad de Alaón, por lo que sería más probable su enterramiento en ese lugar que no en Chalamera. Es, sin embargo, más creíble que la inscripción y el sarcófago estén relacionados con el prior Bernardo que gobernó Chalamera, como mínimo, en 1229 y 1223[8], que fue fundamental en la historia del monasterio (se enfrentó a los templarios y logró del Papa Honorio III en 1223 la "independencia de toda injerencia templaria o episcopal")[9]. Un personaje que garantizó la vida del priorato de Santa María es, sin duda, lo suficientemente importante para la comunidad como para que quede constancia de su enterramiento.

Teniendo en cuenta todo lo expuesto y dado que la pieza pudo ser realizada algunos años después de la muerte del interesado, apoyándome en el estudio arqueológico de la misma y en los escasos restos documentales existentes, pienso que bien pudiera tratarse de una obra ejecutada hacia 1240–1250, marcando los inicios de la escultura gótica en la zona.

7 CASTILLON, F., *La población...*, p. 78.

8 CASTILLON, F., *Nota...*, p. 119, cita a Bernardo Sola como prior en 1222.

9 CASTILLON, F., *La población...*, p. 81.

LA PORTADA MANIERISTA DE LA COLEGIATA DE BOLEA (HUESCA)

POR José Luis PANO GRACIA
y M.ª Isabel SEPULVEDA SAURAS
Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia del Arte

La villa de Bolea, cabecera del municipio de La Sotonera, en la comarca geográfica de la Hoya de Huesca[1] y distante de la capital 20 km., ha vivido una dilatada y azarosa historia –cuya parcela medieval fue ya investigada por don Federico BALAGUER[2]–, contando entre sus exponentes arquitectónicos[3] con una espléndida iglesia de planta de salón, la colegiata de Santa María la Mayor[4], que se atribuye al maestro vasco Baltasar Barazábal e hijo, durante los años de 1535 a 1556[5].

En el costado sur del templo colegial se encuentra situada la portada manierista objeto de nuestro estudio, labrada entre 1610 y 1611 por el escultor Juan Miguel de Orliens y el oficial de cantería Juan de Escorz, como más adelante se detallará. Constituye la única vía que, actualmente, sirve para acceder a su interior, tras la clausura de una pequeña puerta adintelada que se localiza a los pies de la nave norte. La portada en cuestión

1 Cfr. CALLIZO SONEIRO, Javier, *La Hoya de Huesca*, en AAVV, *Geografía de Aragón*, director Antonio Higueras Arnal, Guara Editorial, Zaragoza, 1983, t. 3, pp. 203–233.

2 Cfr. BALAGUER, Federico, *Bolea en la época de Ramiro II de Aragón*, "Argensola", 12 (Huesca, 1952), t. III (fasc. 4), pp. 347–355.

Además de este artículo, entre los estudios históricos dedicados a Bolea, destacan:

• ARNAL CAVERO, Vicente, *Notas para la historia de Bolea (siglos XVII–XIX)*, "Argensola", 15 (Huesca, 1953), t. IV (fasc. 3), pp. 233–238.

• NAVAL MAS, Antonio, *Bolea, villa de historia y arte*, ed. iniciativa de la Parroquia y del Centro Cultural y Recreativo de Bolea, *et. al.*, Bolea, 1983, pp. 11–42.

3 *Vid.* NAVAL MAS, Antonio y NAVAL MAS, Joaquín, *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, ed. Ministerio de Cultura, Madrid, 1980, t. II (partido judicial de Huesca), pp. 56–82. Y PANO GRACIA, José Luis y SEPULVEDA SAURAS, Mª Isabel, *La iglesia barroca de Nuestra Señora de la Soledad de Bolea (Huesca), El arte barroco en Aragón* (Actas del III Coloquio de Arte Aragonés. Huesca, 19–21 de diciembre de 1983, sección I), ed. Excma. Diputación Provincial de Huesca, Huesca, 1985, pp. 131–158.

4 Cfr. PANO GRACIA, José Luis, *Aportación al estudio de las iglesias de planta de salón: La colegiata de Santa María la Mayor de Bolea (Huesca)*, tesis de licenciatura (director, Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis), Universidad de Zaragoza, junio de 1983, 281 pp.

5 Cfr. MARTINEZ Y LURBE, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura...*, publicación de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Imprenta de Manuel Tello, Madrid, 1866, p. 205.

se halla precedida por una "lonja" o atrio, que reaprovechó para su fábrica el lugar de la segunda capilla lateral de la nave sur y que abre al exterior mediante un gran arco apuntado, quedando por tanto retrotraída en relación con la línea de la fachada.

Desde una óptica artística, nos encontramos ante una obra construida con arenisca de color rosáceo, que responde a los conceptos dualistas y contradictorios que son propios e inherentes a su período estilístico, y en la que, por un lado, es apreciable cierto carácter triunfal, sugerido por el arco de ingreso, y por otro, la idea de portada–retablo, traspuesta del ámbito interior, sagrado, al exterior, mundano. Es decir, un curioso maridaje, a mitad de camino entre lo civil y lo religioso, muy al gusto del léxico manierista, que tanta inclinación muestra por estas dicotomías.

Compositivamente, la portada, de una gran simetría, se halla dividida en dos cuerpos. En el inferior, Orliens potenció la entrada merced a un arco de medio punto dovelado, flanqueado por dos pares de columnas geminadas, sobre pedestales prismáticos, compuestas de basas áticas, cañas con estrías y contracanales helicoidales, y capiteles con volutas jónicas. Por encima de soportes y arco discurre un entablamento muy sobrio, con acanaladuras en el friso, más volado y pronunciado al plomo de las columnas, donde aparece coronado por sendos frontones triangulares.

El segundo piso, concebido como un retablo de piedra, sin apenas correspondencia temática con el anterior, consta de tres calles separadas por pilastras de fustes estriados, con capiteles corintios en las centrales y de una hoja de acanto en las laterales. Apoyos exiguos, que sostienen los entablamentos y frontones superiores –carentes de concordancia en sentido horizontal–, con el vértice curvo, el del centro, y frustrados, los adyacentes. Por último, bajo hornacinas aveneradas, de arco rebajado la central y de medio punto las otras dos, van alojadas tres esculturas: la Virgen con el Niño, ocupando el lugar preferente; San Vicente, a su izquierda, y San Lorenzo, a la diestra. Nuestra Señora adopta un ligero *contrapposto* al tener que soportar en sus brazos el peso inestable de su Hijo, mientras que los santos varones aparecen de frente, sin entablar comunicación alguna, diferenciándose únicamente por los atributos martiriales; sus rostros se adornan con cabellos rizados y presentan cierta tendencia al cuadrado, a la robustez, de la que tampoco están exentos los pliegues de las túnicas, algo rígidos y faltos de gracia. Completa la disposición una figura diminuta del

Padre Eterno, encaramado a la cúspide del frontón central, dominando jerárquicamente todo el conjunto. Las tallas, debido a la erosión sufrida por la piedra arenisca, muestran importantes mutilaciones e imperfecciones.

Si en el segundo cuerpo resalta la iconografía religiosa, acorde con su estructura de retablo, en el primero aparece una decoración de mayor sabor profano, imperando el bajorrelieve y la talla minuciosa. En ambos, su lenguaje ornamental resulta variado: formas geométricas, alternadas rítmicamente y rellenando casi todas las superficies, jambas e intradós del arco, motivos vegetales y algunos temas figurados: cabezas aladas, ángeles tocando cuernos, doce rostros de perfil (uno en cada dovela de la rosca), ... Hallamos también cueros recortados en los pedestales y en la clave del arco, sirviendo aquí para enmarcar el escudo heráldico de la villa[6], puesto que fue el municipio el comanditario de la portada. Finalmente, quedan una serie de elementos, como bolas, espirales o piramidiones, propiamente manieristas.

Sólo resta decir que un portalón de madera, revestido con chapa metálica (en la que se lee: "AÑO 1882"), cierra el paso.

La primera referencia que poseemos acerca de los maestros que intervinieron en la hechura de este ingreso data del 3 de enero del año 1602[7], fecha en la que el cantero Domingo de Villabona manifiesta haber recibido del concejo de Bolea la cantidad de 11.823 sueldos jaqueses, "los quales son por razón y en pago de la obra que hago en la lonja de la iglesia de dicha billa".

Unos meses después, el 18 de agosto de 1602[8], un documento notarial de Domingo Belenguer nos proporciona interesantes noticias acerca de Villabona, que ahora no es llamado Domingo, sino Juan. Este cantero, natural de la provincia de Vizcaya, ha fallecido sin que su trabajo –tal y como se estipulaba en la capitulación– fuese tasado, saliendo a escena sus

6 Las armas heráldicas de esta villa constan de un solo cuartel de oro, con los cuatro palos de gules de Aragón, y sobre el mismo, una paloma de plata. Lo ciñe una bordura también de plata, con la leyenda: "Noble y antiquísima villa de Bolea" (Cfr. CANELLAS LOPEZ, Angel, voz "Bolea, escudo de", en AAVV, *Gran Enciclopedia Aragonesa,* director Eloy Fernández Clemente, edit. UNALI, S.L., Zaragoza, 1980, t. II, p. 471).

7 *Vid.* doc. I.

8 *Vid.* doc. II.

tutores testamentarios: los vizcaínos Domingo y Miguel de Ochondo, padre e hijo respectivamente, y Domingo de Ochoa, habitante en Zaragoza, quienes, al igual que el regimiento de Bolea, designarán a sus correspondientes peritos en el arte de la cantería, con el fin de que reconozcan y calculen el valor de la obra. El nombramiento recae sobre los canteros Pedro Galarde y Pedro de Peña. Sin embargo, cuando al día siguiente, el 19 de agosto de 1602[9], estos dos expertos se presentan ante el notario Belenguer para exponer su dictamen, alegan que no habían podido llegar a un acuerdo y solicitan la colaboración de una tercera persona que arbitre en la tasación. Será designado el maestro de cantería Antón Torón, que este mismo día redacta de su mano una cédula o declaración en la que queda plasmado el importe de la "lonja": "...que bale la sobredicha obra de toda costa, de desacer y arancar piedras, labrar y asentar, y de todos sus trabajos y sus manos, trenta y un mil nuebecientos sueldos"[10]. La sentencia fue aceptada por el concejo y por su representante, Pedro de Peña, señalando los procuradores del difunto que "responderían" y requiriendo las dos partes copia del acto. De cualquier forma, insistiremos en que el cantero Juan de Villabona se configura únicamente como el ejecutor del marco arquitectónico (?, 1601–1602) que albergará la portada.

Tras la muerte de Villabona, los datos suministrados por el Archivo Municipal de Bolea desaparecen y hubiésemos desconocido la intervención de otros personajes, a no ser por el hallazgo en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza de un documento, fechado a 25 de setiembre de 1614[11], por el que sabemos que la portada principal del edificio fue obra del escultor Juan Miguel de Orliens[12], ayudado por el oficial de cantería, Juan de Escorz. En este protocolo, una consignación, se dice que Juan Miguel de Orliens –domiciliado en Zaragoza– había firmado, el 21 de marzo de 1610, ante el notario de Bolea, Melchor Arbutante, una capitulación con el concejo para la realización de la portada de su iglesia parroquial, y que, una vez terminada, fue tasada por tres personas: un vecino de la

9 *Vid.* doc. II, fols. 389 rº y ss.

10 *Vid.* doc. II, fol. 393 rº.

11 *Vid.* doc. III.

12 Sobre este escultor y su familia, véase del Dr. BORRAS GUALIS, Gonzalo M.:

– *Juan Miguel Orliens y la escultura romanista en Aragón*, separata de *Seminario de Arte Aragonés*, vols. XXIX–XXX y XXXI, ed. Institución "Fernando el Católico" (C.S.I.C.), Zaragoza, 1980, 78 pp.

– Voz: "Orliens, los", en AAVV, *Gran Enciclopedia Aragonesa*, director Eloy Fernández Clemente, edit. UNALI, S.L., Zaragoza, 1981, t. IX, p. 2518.

localidad (Simón Pérez de Oliván) y dos peritos en arquitectura (Antón Torón y Juan Rigor). Esta tasación, como consta por un instrumento público del 16 de noviembre de 1611, evaluó la obra en 22.000 sueldos jaqueses, dinero que tendría que ser abonado a Orliens en tandas anuales de 2.500 sueldos, pagaderos por el día del Corpus. Pero, dado que el maestro tenía que satisfacer a Juan de Escorz la cantidad de 4.440 sueldos por haberle ayudado en la confección de la portada, según una consigna firmada el 18 de abril de 1614[13] ante el notario Pablo Nicolás Villanueva, propone que, de los 2.500 sueldos que la villa deberá abonarle anualmente, 500 se le entreguen a Escorz, hasta que queden saldados los 4.440 sueldos totales. De esta manera, Orliens cobrará sólo 2.000 y 500 su colaborador.

La figura de Juan Miguel de Orliens, notable exponente de la escultura romanista en Aragón, ha sido ampliamente tratada por el Dr. Gonzalo M. BORRAS GUALIS[14], deslindando su personalidad de la de Miguel de Orliens, pertenecientes ambos a una prolífica familia de artistas avecindada en Huesca a lo largo del siglo XVI. Entre la copiosa producción de Juan Miguel, destacaremos el retablo de la ermita oscense de San Jorge (1595–1597), cuya autoría fue reseñada por don Federico BALAGUER[15]; su intervención en el retablo mayor de la catedral de Barbastro (1596–1602); el retablo del Niño Jesús de la iglesia zaragozana de Campillo de Aragón (1602); el retablo de la Anunciación de la colegiata de Daroca (1605–1609) o su participación, en 1614, en la portada de la iglesia de San Pedro de Zuera, contratando la parte gruesa de ella con el cantero de Bolea, Francisco Recondo. Con posterioridad, Orliens (vecino de Zaragoza al menos desde 1598) se trasladará a Valencia en 1626, donde permanecerá todavía en 1630.

En la colegiata de Bolea, Juan Miguel de Orliens demuestra, paradójicamente, más aptitudes como decorador que como escultor, incurriendo a veces en evidentes torpezas anatómicas. Dentro del capítulo de las arquitecturas y de la ornamentación, se trata de un compositor hábil, que sabe manejar ritmos y motivos, e incluso confundir al espectador. Sirvan de ejemplo los fustes de las columnas pareadas, en los que alterna los sentidos helicoidales de sus estrías, provocando el efecto visual de que las cañas no

[13] A.H.P.Z.: not. Pablo Nicolás Villanueva, 1614 (abril, 18), fol. 631 rº – 631 vº.

[14] Cfr. nota 12 y especialmente: *op. cit.*, 1980, pp. 9–10 y 12–19.

[15] Cfr. BALAGUER, Federico, *Juan Miguel Orliens y el concejo de Huesca* (Información cultural), "Argensola", 86 (Huesca, 1978), t. XX (fasc. 2), pp. 438–440.

son paralelas[16], cuando en realidad lo son, logrando así desmaterializar e infravalorar los soportes.

Junto con Orliens, directa o indirectamente relacionados con el tema de la "lonja" y portada de Santa María, aparecen una importante nómina de canteros, muchos de ellos completamente desconocidos: Juan de Villabona, Pedro Galarde, Miguel de Igoa, Pedro de Peña, Antón Torón, Juan de Escorz y Juan Rigor[17].

En definitiva, estamos ante una obra (1610–1611) a incluir en el currículum de este escultor, cuya tipología, abundantísima por tierras aragonesas, poseerá una larga cronología (perviven hasta 1640–50), suponiendo, frente a las portadas plateresca anteriores, la aceptación de un manierismo "académico", sujeto a la norma y falto del genio creador que acompañó a los primeros artistas manieristas.

DOCUMENTOS I

1602, 3 enero, Bolea.

El cantero Domingo de Villabona cobra del concejo de Bolea la cantidad de 11.823 sueldos jaqueses por la lonja que realiza en la iglesia colegial.

A.M.B.: Libro de 1602 (protocolo de Domingo Belenguer, notario de Bolea, desde enero hasta diciembre de 1602), signt. 3, fols. 6 rº - 6 vº.

(Fol. 6 rº)/. (Encabezamiento: Die terçio, mensis januarii de anno M.D.C.II. Bolea). (Al margen: Apocha). Eodem die et loco, que yo, Domingo de Villabona, cantero, havitante en la villa de Bolea, de grado etc., atorgo y confieso haver y que he recivido de

16 En el campo de la psicología, a este engaño visual se le denomina efecto "Zollner" (Cfr. CERDA, Enrique, *Una psicología de hoy,* edit. Herder, S.A., Barcelona, 1976 (8ª ed.), p. 302).

17 A un Juan Rigor se debe la portada de la iglesia parroquial de Andorra, 1597–1609 (Cfr. ALVARO ZAMORA, Mª Isabel, voz "Arte" (Renacimiento, arquitectura y escultura), en AAVV, *Gran Enciclopedia Aragonesa,* director Eloy Fernández Clemente, edit. UNALI, S.L., Zaragoza, 1982, t. XI, p. 2859).

los justicia, vayle y (fol. 6 vº)/jurados, conçejo y universidad, y singulares personas, bezinos y havitadores de la billa de Bolea, y por manos de Juan Teresaco, labrador, vezino y clavario que es en el presente año de dicha billa, son a saber onze mil ochoçientos beinte y tres sueldos jaqueses, los quales son por razón y en pago de la obra que hago en la lonja de la iglesia de dicha billa, y porque es berdad que dicha cantidad he recivido por la razón sobredicha, por tanto cláusulas renunciante etc., atorgo apocha y el presente público albarán a todos tiempos, y firmé en poder del notario infrascripto etc., fiat large, etc.

Testes, Martín Ruiz, menor, y Josepe Ariguel, infançones, vezinos de la villa de Bolea.

Documento II

1602, 18–19 agosto, Bolea.

Proceso de tasación de la obra de cantería que Juan de Villabona, recientemente fallecido, ha llevado a cabo en la lonja de la iglesia colegial de Bolea.

A.M.B.: Libro de 1602 (protocolos de Domingo Belenguer, notario de Bolea, desde enero hasta diciembre de 1602), signt. 3, fols. 387 rº – 395 vº.

(Fol. 387 rº) /. (Encabezamiento: Die decimo octavo, mensis augustii de anno M.D.C.II., en Bolea). (Al margen: Compromiso para tasar la lonja). Eodem die et loco, que ante la presentia de mí, Domingo Velenguer, notario, y testigos infrascriptos, comparesçieron personalmente constituidos los magníficos Mar–(fol. 387 vº) / tín Ruiz, mayor, Pedro de Ayala y Pasqual Teresaco, jurados que son en el presente año de la billa de Bolea, en nombre y boz del capitol y concello de aquella, de la parte una, Domingo y Miguel de Ochondo, padre e hijo, naturales de la provincia de Bizcaya, y Domingo de Ochoa, habitante en la ciudad de Caragoça, en nombre y como tutores y curadores testamentarios que son de todos los bienes, así muebles como sitios, que fueron y pertenescieron de y al quondam Joannes de Billabona, cantero, natural asimismo de dicha probinçia / et de su heredero \, según que más largamente consta de dicha tutella y cura por su último testamento, el qual quisieron aquí haver et hubieron por calendado debidamente y según fuero, y el notario aquel recibiente y testificante por nombrado, y su authoridad por repitida en el dicho (fol. 388 rº) / nombre de la parte otra, las quales dichas partes, conformes, dixeron que para fin y efecto de tasar la obra que el dicho quondam Joannes de

Billabona havía hecho y trabajado en la lonja de la iglesia de dicha billa, conforme una capitulación y concordia entre la dicha billa y el dicho quondam Joannes de Billabona, hecha y atorgada acerca dicha obra, y que aquella hera acavada y conforme dicha capitulación, y en fuerca de aquella, estarían obligados a haver de nombrar tasadores y riconoscedores de dicha obra, que por tanto, et a los por parte de la dicha billa de Bolea, nombraron los dichos señores jurados en nombre y boz de dicha billa a Pedro de Penya, cantero, y por parte de (fol. 388 v°) / los dichos tutores y curadores de los herederos del quondam Joannes de Billabona, nombraron a mase Pedro Galarde, cantero, a los quales conformes les dieron poder y facultad para tasar, ber y reconosçer lo que bale dicha obra, y aquella bean, tasen y reconoscan justa Dios y sus conciencias dentro del tiempo que bien bisto les fuere, et dichas partes prometieron pagar y cumplir todo lo por los dichos tasadores será tasado y declarado, so pena de doçientos ducados de oro, en oro, pagaderos por la parte no obediente y aplicaderos al rey y a la parte obediente etc., a lo qual tener y cumplir la una part a la otra, et la otra a la otra, ad imbicem et bizebersa, sus (fol. 389 r°) / personas y todos sus bienes muebles y sitios etc., et atorgaron el presente instrumento público con cláusulas de execución, bendición, nomine precario, constituto, aprensión, manifestación et inbentario etc., fiat large, etc.

Testes, Miguel de Costas, infançón, vezino de la villa de Bolea, y Miguel de Igoa, cantero, havitantes en Bolea.

(Encabezamiento: Die deçimo nono, mensis augustii de anno M.D.C.II., en Bolea). (Al margen: Intima). Eodem die et loco, que ante la presentia de los señores Martín Ruiz, mayor, Pedro de Ayala y Pasqual Teresaco, jurados de la billa de Bolea, y de Domingo y Miguel de Ochondo, y Domingo Ochoa, tutores del heredero o herederos de los bienes y acienda del quondam Joannes (fol. 389 v°)/ de Billabona, presentes yo, Domingo Belenguer, notario, y testigos infrascriptos, comparesçieron personalmente constituidos Pedro de Peña y mase Pedro Galarde, tasadores por dichas partes en el suprapróxime continuado instrumento de tasaçión, nombrados los quales dixeron que por sus merçedes conformes havían sido nombrados para tasar la obra de la lonja que Joannes de Billabona havía hecho en dicha billa, y que ellos la havían bisto y reconoscido, pero que no se havían podido convenir ni concertar en el preçio, y que así le suplicarían fuesen servidos de nombrar en ayudante y tasador para dicha obra otra persona perita en el arte de cantería, pues conforme la capitulaçión lo podían (fol. 390 r°) / haçer, et oído por las dichas partes lo propuesto por los dichos Pedro de Peña y mase Pedro Galarde, arriba nombrados, y en birtud y fuerca de la capitulación y concordia de dicha obra, haora de nuebo nombraron en tercero y ayudante a los dichos Pedro de Peña y mase Pedro Galarde a Juan Tolón, maestro de cantería, a los quales tres conformes, o a la mayor parte dellos, les dieron poder y facultad para tasar, ber y reconosçer lo que bale toda la dicha obra, y aquella bean, tasen y

reconoscan dentro del tiempo que bien bisto les fuere, los quales juraron a Dios sobre la Cruz etc., de haverse bien y fielmente en el oficio de tasadores, et las dichas partes conformes en los dichos sus nombres y cada uno dellos prome- (fol. 390 vº)/ tieron y se obligaron pagar, tener y cumplir todo lo que por los dichos tasadores, o la mayor parte dellos conformes, será tasado y declarado, a cuya declaraçión se haya de estar, so pena de docientos ducados de oro, en oro, pagaderos por la parte no obediente y aplicaderos al señor rey y a la parte obediente etc., a todo lo qual tener, pagar y cumplir obligaron la una parte a la otra, et la otra a la otra, en los dichos nombres y cada uno dellos, sus personas y todos sus bienes muebles y sitios etc., et que lo harán y aprovarán la declaraçión y tasaçión de dicha obra hecha por los tasadores arriba nombrados, o la mayor parte dellos, so la pena arriba impuesta, et atorgaron el presente instrumento público con cláusulas (fol. 391 rº)/de execución, bendición, nomine precario, constituto, aprensión, manifestación et inbentario etc., fiat large, etc.

Testes, Simón Pérez Oliván, mayor, infançón, y Miguel de Igoa, cantero, havitantes Bolea.

(Al margen: Intima y declaraçión). Eodem die et loco, que ante la presentia de mí, Domingo Velenguer, notario, y testigos infrascriptos, y presentes los honorables Pedro de Peña, Pedro Galardi y Antón Torón, maestros de cantería y tasadores nombrados para tasar la obra de la lonja de la billa de Bolea, ante los quales comparescieron los señores Martín Ruiz, mayor, Pedro de Ayala y Pasqual Teresaco, jurados en el presente año de dicha billa, y en nombre y boz de aquella, los quales requirieron a los dichos y arriba nom- (fol. 391 vº) / brados tasadores de dicha obra que declarasen y dixesen en quanto havían tasado dicha obra, a lo qual respondieron Pedro de Peña y Antón Torón que estarían prestos y aparejados a haçer y declarar dicha su tasación, y el dicho Pedro Galarde, arriba nombrado, que presente estava, los dichos sus consortes y tasadores le requirieron que se hallase juntamente y en su compañía a hacer dicha declaraçión y firmarse en el cartel de declaración y sententia que entre ellos tres havían hecho, pues a todo lo en el dicho cartel y sententia se havía hallado juntamente presente con ellos, a la qual requisición el dicho mase Pedro Galardi respondió que hera berdad, que en (fol. 392 rº) / todo y por todo se havía hallado presente a reconosçer y ber dicha obra desde el principio al fin, pero que no quería hallarse a dar dicha sententia, ni firmarse en aquella, que ellos la diesen y firmasen, et in continenti los dichos Pedro de Peña y Antón Torón, oído la respuesta del dicho mase Pedro Galardi, los dos conformes y en birtud del poder a ellos dado por dichas partes, dixeron que darían y promulgarían, dieron y promulgaron, en poder y manos de mí, dicho notario, su arbitral sententia, si quiere tasación, de la obra de la lonja de la iglesia de dicha billa de Bolea, lo hay bien bista, como se contiene en una cédula en paper escrita, firmada debidamente y se- (fol. 392 vº) / gún fuero, la qual es del tenor siguiente.

(Fol. 393 r°) /. Digo yo, Antón Torón, maestro de cantería, que siendo nonbrado por árbito entre Pedro Galardi y Pedro la Peña, nonbrados lo uno por la billa de Bolea y lo otro por los tutores de Billabona, que Dios /pronto\ perdone, maestro que fue de dicha obra, y bisto las diligencias que entre los dichos maestros abía, asaciada mi concencia y por el juramento que /tengo\ hecho y /prestado\, y mirando cada cosa por sí, y dando a cada cosa su preçio en su balor, digo y pronuncio, como tercero y árbito nonbrado por todas partes, que bale la sobredicha obra de toda costa, de desacer y arancar piedras, labrar y asentar, y de todos sus trabajos y sus manos, trenta y un mil nuebecientos sueldos, y por ser berdad todo lo sobredicho ize la presente declaración de mi mano, y firmada de mi nombre, en Bolea, a 19 de agosto año 1602.

Yo, Antón Torón [firmado].
Yo, Pedro de la Peña, aceto dicha declaraçión y me firmo.
Pedro de la Peña Carre (.)a [firmado].

(Fol. 394 r°)/. La qual dicha sententia, si quiere tasación y declaración de la dicha obra de la lonja de dicha iglesia, por dichos tasadores así dada y promulgada etc., los dichos tasadores y árbitros en ella nombrados a conservación del drecho de cada una de las dichas partes etc., mandaron aquella y todas y cada unas cosas en ella contenidas ser intimadas, leídas y publicadas a las dichas partes y a lotra dellas, presentes a lo sobredicho los dichos Martín Ruiz, mayor, Pedro de Ayala y Pasqual Teresaco, jurados de dicha billa y en nombre y boz de aquella, a los quales yo, dicho notario, presentes los testigos infrascriptos, intimé, leí y publiqué la dicha y susoinserta sententia, si quiere tasación y declaración (fol. 394 v°) / de la obra de la lonja de la iglesia de dicha billa, desde la primera línea hasta la última de aquella, inclusibe, y la hubieron por leída y intimada, y respondieron y dixeron que aquella tanquam justa loharían y aprobarían, loharon, aceptaron y aprovaron, sinplemente y sin condición ni protestación alguna etc., ex quibques.

Testes, mosén Martín de Nisarre, presbítero, y Andrés de Arguís, infançón, vezinos de la villa de Bolea.

(Al margen: Intima)/. Eodem die et loco, acto quasi continuo, yo, Domingo Velenguer, notario, instado y requerido por parte de los señores Martín Ruiz, mayor, Pedro de Ayala y Pasqual Teresaco, jurados de la villa de Bolea, comparesçí ante la presentia de Domingo y Miguel de Ochondo, y Domingo de Ochoa, tutores y curadores testamenta- (fol. 395 r°) /rios que son de la persona y bienes de el heredero o herederos del quondam Joanes de Villabona, si quiere de sus bienes, y haviendo dicho que a los quales y cada uno dellos, cara a cara, intimé, leí y publiqué la dicha y susoinserta sentençia, si quiere tasaçión y declaraçión de la obra de la lonja de la villa de Bolea, desde la primera línea hasta la última

de aquella, inclusive, y les requerí lohasen y aprobasen aquella, so pena de doçientos ducados de oro, en oro, como estaban obligados, los quales y cada uno dellos respondieron y dixeron que la tenían por intimada, leída y publicada, y que havidos de su consejo responderían, y que se les diese copia de dicha sentençia y declaración, de las quales co- (fol. 395 v°) / sas todas y cada una dellas dichas partes requirieron su dicho y testificado acto público, por mí dicho et infrascripto notario, uno y muchos y tantos quantos serán nesçesarios etc., ex quibque, etc.

Testes, Melchor Arbutante, notario, y Andrés de Arguís, infançón, vezinos de la villa de Bolea.

Documento III

1614, 25 setiembre, Zaragoza.

Juan Miguel de Orliens, escultor, que ha labrado la portada principal de la iglesia parroquial de Bolea por encargo del concejo, consigna una cantidad de dinero para su ayudante, Juan de Escorz.

A.H.P.Z.: not. Pablo Nicolás Villanueva, 1614, fols. 1474 r° – 1476 v°.

(Fol. 1474 r°) /. (Al margen: Consignación). Eodem die, yo, Joan Miguel de Orliens, escultor domiciliado en la ciudad de Caragoça, atendido y considerado que yo thomé a mi cargo el haçer una portada en la iglesia parroquial de la villa de Bolea, y sobre ello hice una capitulación y concordia con los jurados y conçejo de la dicha villa de Bolea, por la qual concerté que acabada dicha portada hubiese de ser tasada por tres personas, el uno vezino de dicha villa, y los dos personas peritas en arquitectura, y que la cantidad en que fuese tasada la hubiese de pagar la dicha villa de Bolea, dándoles dos mil y quinientos sueldos jaqueses en cada un año, a mí, dicho Joan Miguel de Orliens, pagaderos por el día del Corpus Christi, hasta ser pagado de toda la cantidad en que fuese tasada la dicha portada, como consta por instrumento público de (fol. 1474 v°) / capitulación y concordia, echa entre mí y el concejo de dicha villa de Bolea, que fecho fue en dicha villa de Bolea a veinte y uno de marzo del año mil seiscientos y diez, y por Melchor de Arbutante, havitante en la villa de Bolea, y por authoridad real por todas las tierras y reinos del rey nuestro señor, recibido y testificado, y atendido y considerado que acabada la dicha portada fue aquella tasada por Simón Pérez de Olibán, vezino de la dicha villa, y por Antón Torón y Joan

Rigor, canteros, personas nombradas y peritas en arquitectura, en la suma y cantidad de veinte y dos mil sueldos jaqueses, como consta por instrumento público de tasación, que fecho fue en la dicha villa de Bolea a diez y seis días del mes de nobiembre del año mil seiscientos y onçe. Atendido y considerado (fol. 1475 rº) /, asimesmo, que yo debo de dar y pagar a vos, Joan de Escorz, oficial de cantería, quatro mil quatrocientos quarenta sueldos jaqueses, por razón de haber trabajado en la dicha portada y haberme ayudado a haçer la obra de ella, y atendido que para la misma paga de la dicha cantidad de dichos quatro mil quatrocientos quarenta sueldos le tengo echa otra consignación he insolutundación echa, que fecha fue en la ciudad de Caragoça a diez y ocho días del mes de abril deste presente año de mil seiscientos y catorçe, y por el notario de la presente testificación recibida y testificada, y por que la dicha consignación e insolutundación no está aquella suficientemente declarada, (fol. 1475 vº) / por tanto, con inclusión de la dicha consignaçión arriba calendada y cantidad della otorgada por mí, como dicho es, y para en pago de los dichos quatro mil quatroçientos y quarenta sueldos jaqueses al dicho Juan de Escorz, ofiçial de cantería, por raçón de lo que por mi quenta y horden ha travajado en la dicha portada de la dicha iglesia de la villa de Bolea, y en la fábrica della, consigno et insolutundaçión hago al dicho Juan de Escorz los dichos quatro mil quatroçientos y quarenta sueldos, pagaderos de los dichos veinte y dos mil sueldos que la dicha villa de Bolea me deve pagar, por raçón de la dicha tasaçión de la dicha iglesia de la villa de Bolea, hecha como dicho es por (fol. 1476 rº)/ los dichos Simón Pérez de Olibán, Antón Torón y Juan Rigor, los quales haya de cobrar y cobre el dicho Juan de Escorz desta manera, a saver es quinientos sueldos jaqueses, en cada un año, de los dos mil y quinientos sueldos que yo he de haver y cobrar de la dicha villa de Bolea en cada un año, en el día y fiesta del Corpus Christi, hasta que haya acabado de cobrar los dichos quatro mil quatrocientos y quarenta sueldos jaqueses, que como dicho es le consigno, de manera que como yo he de haver y cobrar, y la dicha villa me ha de pagar a mí, dicho Juan Miguel de Urliens, dos mil y quinientos sueldos jaqueses en cada un año, de los dichos veinte y dos mil, paguen dellos, en cada un año, al dicho Juan de Escorz, quinientos sueldos jaqueses, y los restantes dos mil sueldos dineros (fol. 1476 vº) / jaqueses, de cada una tanda y paga en cada un año, sean y queden para mí, dicho Juan Miguel de Urliens, transferiente en respecto de dichos quatro mil quatroçientos y quarenta sueldos dineros jaqueses, que, como dicho es, le consigno con todos y cada uno drechos et querientes, et oblígome a(...) ictión de acto, tracto o contrato hecho por mí, o por havientes, drecho y causa de mí tan solamente, a lo qual tener y cumplir obligo mi persona y todos mis bienes muebles y sitios, donde quiere havidos y por haver, de los quales los muebles etc., y los sitios etc., y todos etc., en tal manera etc., renunçio etc., con cláusulas de precario, contituto, aprehensión, inventario, manifestación etc., large fiat, etc.

Testes, qui supra proxime nominatis.

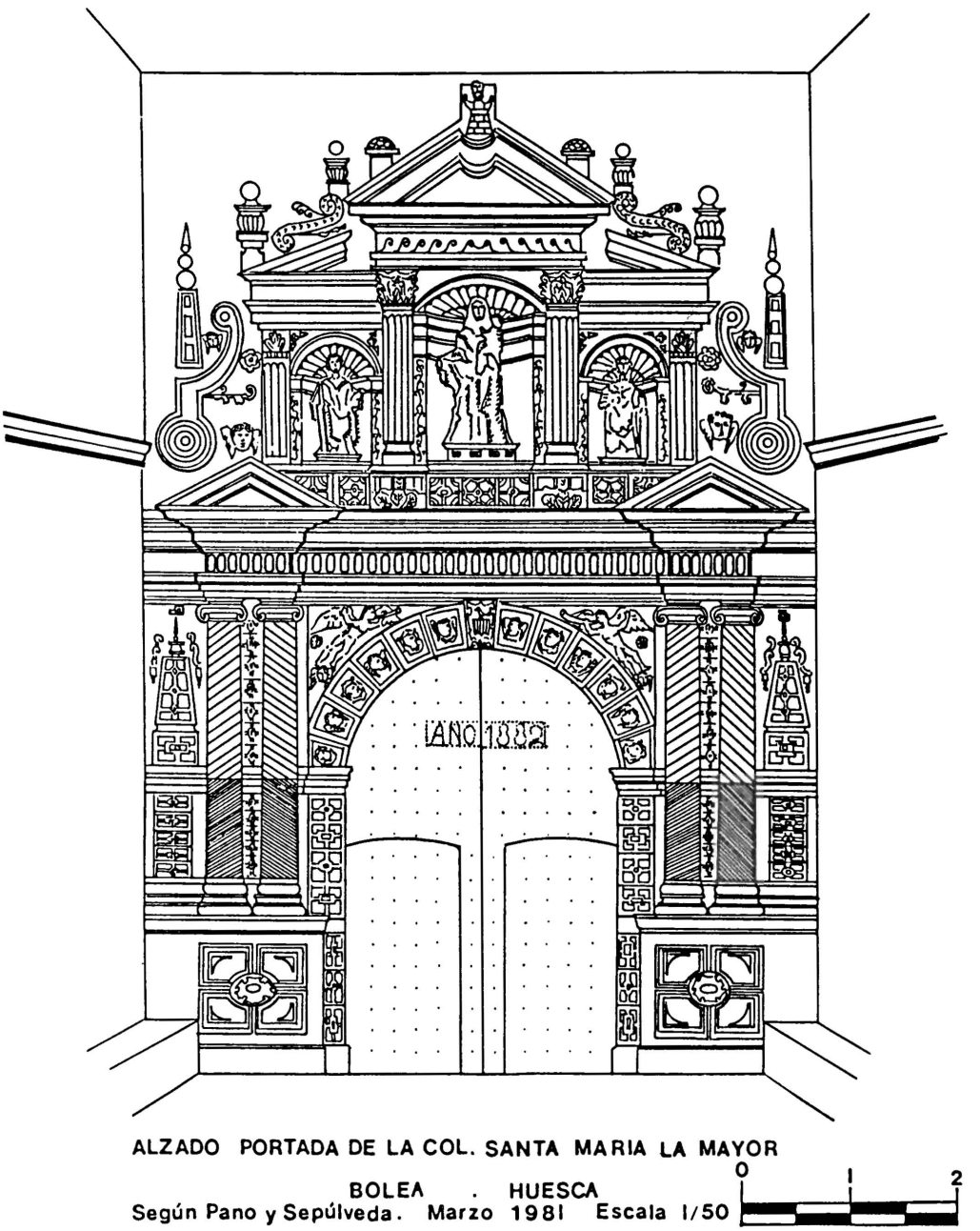
N.B.: El hallazgo de este documento se debe a doña Esperanza Velasco de la Peña, a quien agradecemos sinceramente su generosidad intelectual.

* * *

Abreviaturas utilizadas.

A.M.B.: Archivo Municipal de Bolea.

A.H.P.Z.: Archivo Histórico Provincial de Zaragoza.



Alzado portada (dibujo de J.L. PANO).



Vista general (F. MAS).



Cuerpo superior (F. J.M. BORDERAS).



Perspectiva lateral (F. J.M. BORDERAS).



Detalle de una jamba (F. J.M. BORDERAS).

LA INFLUENCIA DE LOS PINTORES ITALIANOS EN LOS TALLERES ARAGONESES DURANTE EL SIGLO XIV

POR Mª. Carmen LACARRA DUCAY
Universidad de Zaragoza. Departamento de Arte

La llegada al antiguo reino de Aragón de las principales novedades que en el arte de la pintura se llevaron a cabo en Italia durante el siglo XIV tuvo lugar con bastante retraso respecto a lo que sucedió en los demás estados que configuraban la Corona de Aragón. La situación geográfica de aquél, de espaldas al mar Mediterráneo, justifica el citado fenómeno. Las actuales provincias de Zaragoza, Huesca y Teruel se encontraban entonces, como hoy, desigualmente habitadas y sólo sus poblaciones más importantes, tales como Zaragoza, Calatayud, Huesca, Tarazona, Alcañiz, Daroca, Teruel, Borja, Ejea de los Caballeros y Barbastro, estuvieron en condiciones de mantener correspondencia con los talleres abiertos en las ciudades de Barcelona, Tarragona, Valencia o Palma de Mallorca. Y en lugares más lejanos como en Avigñon, Nápoles o Palermo[1].

En Aragón, el dinero se concentraba en las clases más privilegiadas (nobles, señores, prelados, órdenes militares y monasterios), al acumular rentas de sus fincas rústicas y urbanas. Para el resto de la población aragonesa, el siglo XIV supuso graves quebrantos sociales debido a la serie de pestes que asolaron el territorio (1348, 1362, 1384) y a la guerra con Castilla, que, con diversas intermitencias, duró trece años (de 1356 a 1369),

[1] SANPERE I MIQUEL, S., *Els Trescentistes. Primera part, La pintura Mig-eval catalana*, vol. II, Barcelona (s.a.); GUDIOL I CUNIL, J., *Els trescentistes, Segona part, La pintura Mig-eval catalana*, vol. II, Barcelona, 1924; POST, Ch. R., *A history of Spanish Painting*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, 1930 (vols. II y III); DURLIAT, M., *L'art dans le Royaume de Majorque*, Privat, Toulouse, 1962; BOSQUE, A. de, *Artistes italiens en Espagne du XIV-ème siècle aux Rois Catnoliques*, ed. du Temps, Paris, 1965; GUDIOL RICART, J., *Pintura medieval en Aragón*, I.F.C., Zaragoza, 1971; LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina, su entorno cultural y su iconografía*, L. Ripoll, ed., Palma de Mallorca, Tomo I (1979) y IV (1980); LALINDE ABADIA, J., *La Corona de Aragón en el Mediterráneo Medieval (1229-1479)*, I.F.C., Zaragoza, 1979; LACARRA DUCAY, M.C., ALCOLEA BLANCH, G., LLOMPART, G., PITARCH, A. José, *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, Zaragoza, 1980; DALMASES, N. de, PITARCH, A. José, *L'art Gotic, s. XIV-XV, Historia del 'art Catalá*, vol. III, Edicions 62, Barcelona, 1984.

provocando un grave desastre económico en gran parte de las provincias de Zaragoza y de Teruel. El papel de protagonistas en el mecenazgo artístico desempeñado por la Corona y la Iglesia en Cataluña, Valencia o Baleares tuvo aquí un interés menor y sólo se dejó sentir esporádicamente[2].

El sistema habitual de trasmisión de modelos artísticos procedentes de Italia fue el de la comunicación por vía marítima, a través de los puertos de Barcelona, Tarragona y Valencia, por sus contactos con los situados en la Toscana, la Campania o con los insulares de Sicilia, Cerdeña y Palma de Mallorca. No cabe desestimar el papel de intermediaria desempeñado por la ciudad de Avignon, debido a la continua presencia de maestros italianos que trabajaron al servicio del Pontificado junto con otros venidos de diferentes lugares de Europa, entre los que se cuentan los procedentes de la Península Ibérica[3].

En Aragón, la etapa italogótica ofrece escasas representaciones de pintura mural, en contra de lo sucedido en la etapa anterior, tan rica en muestras de estilo "francogótico" o "lineal", sobre todo en las provincias de Zaragoza y de Huesca[4]. Una de las motivaciones que se han dado para explicar esta carencia de obras de pintura mural de carácter italianizante ha sido la de la fragilidad de los materiales utilizados para la construcción de los edificios durante el siglo XIV, a saber, ladrillo, yeso y madera, por mano de obra local formada en la tradición islámica. Es la arquitectura denominada "mudéjar", entonces en pleno desarrollo, que resulta poco

---

2 LACARRA, J.Mª., *Aragón en el pasado*, Espasa Calpe, Madrid, 1972.

3 ROQUES, M., *Les peintures murales du Sud-est de la France, XIII[-ème] au XVI[-eme] siècle*, A. et J. Picard, Paris, 1961; CASTELNUOVO, E., *Un pittore italiano alla corte di Avignone, Matteo Giovanetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Einaudi, Torino, 1962; BENEDICTIS, C. de, *La pittura senese 1330-1370*, Salimbeni, Libreria editrice, Firenze, 1979; LACLOTTE, M. et THIEBAUT, D., *L'ecole d'Avignon*, Flammarion, Paris, 1983; LACARRA DUCAY, M.C., *Influencia de la escuela de Siena en la pintura navarra durante el siglo XIV: los murales de la catedral de Pamplona* (15 pp. 9 figs), Comunication sur les rapports entre Sienne et l'Espagne, entre Sienne et le Languedoc, en el Coloquio *Le rayonnement de l'art siennois du trecento en Europe*, Avignon, 24-27 juin, 1983. El texto se publicará en las Actas.

4 ARCO, R. del, *La pintura mural en Aragón*, "Boletín de la Sociedad Española de Excursiones", XXXII (1924), pp. 221-227; LACARRA DUCAY, Mª C., *Para una aproximación al estudio de la pintura mural gótica en los Estados de la Corona de Aragón, Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, X (1975), pp. 621-650; LACARRA DUCAY, Mª C., *Aragón*, en *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1980, pp. 21-27.

apropiada para ser recubierta con decoración pictórica en sus muros y bóvedas[5].

Como contrapartida, es ahora cuando se generaliza el empleo del retablo *(retro tabulum)* o mueble en madera policromada, destinado a ser colocado detrás de la mesa del altar, que en manos de los maestros aragoneses alcanza durante los siglos XIV y XV un evidente arraigo popular y una notable calidad artística. Es, pues, la pintura sobre tabla la que constituye el conjunto más importante entre las obras que reflejan la influencia procedente de Italia, con abundantes ejemplos de variada tipología. Pinturas que, en un primer momento, fueron realizadas en talleres situados fuera del territorio aragonés o por artistas argoneses formados en el exterior; sólo más tarde se encuentran obras creadas en Aragón por notables pintores locales, perfectamente instruidos, que ofrecen en ellas ciertos rasgos de inequívoco sabor mudéjar, lo cual permite clasificarlas sin dificultad de entre las restantes creaciones contemporáneas de la Corona de Aragón[6].

Primera mitad del siglo XIV

Los ejemplos más tempranos que recogen influencias italianas son habitualmente frontales, tablas sueltas o trípticos destinados a decorar capillas y oratorios de iglesias o residencias privadas. Entre los conservados, ocupa un lugar de honor el retablo en forma de tríptico dedicado al santo mártir aragonés, procedente del pueblo de Estopiñán, en el partido judicial de Tamarite de Litera (provincia de Huesca), que, luego de haber pertenecido a la colección de don Luis Plandiura de Barcelona, pasó a enriquecer los fondos del Museo de Arte de Cataluña (nº 3940 del Catálogo)[7]. Hoy lo constituyen tres tablas coronadas por frontones triangulares, pintadas al temple sobre fondo de oro, al haber perdido el banco o *predella* que, sin duda, tuviera en su origen. En la tabla central se representa al santo mártir

5 GALIAY, J., *Arte Mudéjar aragonés*, I.F.C., Zaragoza, 1950; BORRAS GUALIS, G.M., *Arte Mudéjar aragonés*, Zaragoza, 1985 (II volúmenes).

6 LACARRA DUCAY, Mª C., *Rasgos mudéjares en la pintura gótica aragonesa, Actas del I Simposio Internacional de Mudejarismo*, C.S.I.C. e I. de E.T., Madrid–Teruel, 1981, pp. 71–109.

7 Se expone en la sala núm. 52 del Museo de Arte de Cataluña con una cartela en la que se lee: "Maestro de Estopiñán (Estopinyá). Escuela florentina, identificable con Rómulo de Florencia, documentado en Zaragoza en 1367. Retablo de San Vicente. Procede de Estopiñán". Sus medidas son: 109 x 225 cm.

titular, en pie, con atavíos diaconales, llevando en las manos la rueda de molino y la palma de martirio que lo identifican iconográficamente[8]. A sus pies, a una escala menor, aparecen dos orantes, aquel que ocupa su lado derecho, con hábito de dominico, y el de su lado izquierdo, como caballero armado, más algunos escudos nobiliarios. En las tablas laterales, distribuidas en tres registros de dos escenas cada uno, se representan conocidos pasajes de su vida como diácono del obispo Valerio de Zaragoza y de su martirio en Valencia en tiempos del emperador Diocleciano. En el frontón central se muestra el tradicional tema de la Crucifixión, con las dolientes figuras de María y de Juan evangelista al pie de la cruz; en el lado izquierdo del observador, la llegada de las Santas Mujeres ante el sepulcro vacío y su encuentro con los ángeles, y en el lado derecho, la aparición de Cristo Resucitado a María Magdalena o *Noli me tangere* (Figuras 1a y b).

Este retablo ha sido catalogado de manera desigual por los historiadores del arte. Para algunos, sería la obra de un pintor italiano, de formación toscana trecentista, importada a tierras hispánicas y realizada en fecha avanzada dentro del siglo XIV. Para otros, debido a los evidentes rasgos ibéricos que en él se advierten (títulos de referencia geográfica local, exagerada expresividad en los rostros de los verdugos), procedería de un pintor norteitaliano asentado en la Península Ibérica, al que la lejanía de su país natal habría afectado, ruralizando su estilo. Se sugiere para él el nombre de Rómulo de Florencia, pintor documentado en la ciudad de Zaragoza en la segunda mitad del siglo XIV[9].

---

[8] MATEUIBARS, Mª. D., *Iconografía de San Vicente mártir*, Tomo I *(Pintura)*, Diputación Provincial de Valencia, Valencia, 1980, pp. 46–49.

[9] Un maestro Rómulo, pintor, residente en Zaragoza en enero de 1367, había sido el autor del pintado y dorado del retablo mayor del convento de Predicadores de la ciudad de Huesca, retablo que debía ser examinado por el pintor de Híjar, Jaime Mateu, por orden de Pedro IV el Ceremonioso, con motivo de un litigio planteado entre fray Martín de Gensa, conventual de este monasterio, y dicho pintor (ACA, Reg. 737, fol. 12). Véase LOPEZ DE MENESES, A., *Documentos culturales de Pedro el Ceremonioso*, "E.E. de la C. de A.", 1952(5), pp. 71–712. Al maestro Rómulo se refieren otros documentos del mismo registro, con fechas de agosto del mismo año de 1367. El 24 de febrero 1372, *Maestre Rómulo de Florençia, pintor, fizo procurador suyo a Salvo de Ferrera, notario general, habitant en la ciudat d^Uescha, ad causas civiles et criminales"* (A.H.P.Z., Vicente Rodiella). Véase SERRANO Y SANZ, M. *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV*, "Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos", XXXVI, p. 434. Estos documentos más el hecho de que figure como dobante, al pie del Santo Titular, un monje dominico, fueron causa suficiente de la atribución a que nos referimos por parte de algunos historiadores. Sin embargo, para otros, como GUDIOL RICART, "el maestro de Estopiñán pudo ser un pintor florentino que improvisó un taller en Lérida sin medios adecuados" *(Pintura Gótica*, "Ars Hispaniae", IX (Madrid, 1955), p. 83.



Figura 1b.: Llegada de las Santas Mujeres ante el sepulcro vacío. Su encuentro con los ángeles. Retablo de ESTOPIÑAN (Huesca). Museo de Arte de Cataluña, Barcelona. (Foto Mas).



Figura 1a.: Retablo de San Vicente mártir. Procede de ESTOPIÑAN (Huesca). Museo de Arte de Cataluña, Barcelona. (Foto Mas).

Los hay que defienden la posibilidad de que fuera obra de un autor catalán, por ser Cataluña el territorio más "italianizado" de la Corona de Aragón en esa época y piensan en Bernardo del Pozo (Bernardus de Puteu), pintor ciudadano de Barcelona de quien no se conocen obras, pero que es mencionado en 1314 por desear cambiar su residencia a la ciudad de Balaguer (Lérida) para entrar al servicio de don Alfonso de Aragón, conde de Urgel[10].

Finalmente, se admite la posibilidad de que pudiera ser su autor Ramón Iorrent, pintor vecino de Zaragoza, al que en el momento de su muerte (marzo de 1325) se le debían sesenta sueldos, parte de pago de una obra que había realizado para la iglesia de Estopiñán[11]. Esta última hipótesis nos parece posible, si se tiene en cuenta la documentación, que nos revela su importancia como profesional al frente de un taller con varios colaboradores y los numerosos encargos que recibiera. Pero queda sin resolver la incógnita sobre su formación artística, que tuvo que realizar en la misma Italia, de no ser en algún otro centro italianizado de la Corona de Aragón. Por otro lado, conviene recordar cómo, a raíz de la peste negra de 1348, las relaciones con Italia fueron cada vez menos frecuentes, obstaculizándose los contactos directos entre las dos riberas mediterráneas. A esto se añade el que, en la actualidad, un mejor conocimiento del panorama cultural de los centros urbanos aragoneses y un estudio analítico de las pinturas trecentistas que se conservan permiten admitir la posible recepción de las formas artísticas italianas a partir de la segunda década del siglo XIV.

Sin embargo, no cabe duda de que estas modalidades tuvieron que rivalizar a su llegada con aquellas procedentes de talleres europeos septentrionales, principalmente parisinos, de tan profundo arraigo en la etapa

[10] SANPERE I MIQUEL, S., *Els Trescentistes. Primera Part*, pp. 123–125. Reúne la documentación sobre Bernardo del Pozo (Bernardus de Puteu, Bernart de Pou), en la que se reflejan sus buenas relaciones con el infante Alfonso, conde de Urgel (1314–1328).

[11] Tesis defendida por PELLEGERO SOTERAS, J., en *El tríptico de Estopiñán*, "Revista Aragón", año XI, núm. 123 (Zaragoza, 1935). Y luego recogida por R. del ARCO en *Catálogo Monumental de España*, C.S.I.C., Huesca, -Madrid, 1942, pp. 415–416. Sobre Ramón Torrent, pintor de Zaragoza, véase toda la documentación que reúne SERRANO Y SANZ, M. en *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV*, "Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos", XXXIII (1915), p. 412; XXXIV (1916), p. 462, y XXXVI (1917), pp. 104–116. El documento más antiguo lleva la fecha de 10 de agosto de 1320. El más moderno, referente a su viuda, el día 22 de noviembre de 1331. Los más interesantes tratan de un inventario detallado de los bienes muebles dejados por Ramón Torrent a su fallecimiento (27–V–1325) y de un inventario de los créditos que tenía Ramón Torrent, fechado el 3–VII–1325 (XXXVI, 1917, pp. 105–113).

anterior. Así, no debe resultar extraño que fueran aquellas obras debidas al mecenazgo nobiliario y monástico las que primero representaran la nueva tendencia pictórica.

Un frontal que procede de la catedral de Huesca, conservado en el Museo de Arte de Cataluña en Barcelona (nº 4526 del catálogo), puede significar un paso más en la plena aceptación de las fórmulas italianas en tierras de Aragón. Está dedicado a los santos apóstoles Felipe y Santiago el menor, titulares de la antigua capilla para la que fue pintado, quienes ocupan el espacio central con sus habituales atributos personificadores: la cruz latina en la que fue martirizado Felipe y la pértiga de batanero con la que se golpeó a Santiago. Sobre ellos se halla un medallón, de reducido tamaño, conteniendo la escena de la Crucifixión. En los lados, aparecen dos registros superpuestos que contienen los pasajes más señalados de su biografía[12].

El marco que lo rodea, a pesar de su deterioro, todavía conserva algunos escudos con las armas de Aragón y de Urgel, lo que ha motivado su atribución al pintor catalán Bernardo del Pozo, ya mencionado, en una fecha coincidente con el gobierno de don Alfonso (futuro rey de Aragón, como Alfonso IV) y de su esposa, doña Teresa de Entenza, como condes de Urgel[13]. Esta hipótesis cobra fuerza si se recuerda que desde el año 1324 hasta 1328, en que se trasladó a la iglesia de Gerona, ocupó la sede

[12] La capilla de los santos Felipe y Santiago el menor de la catedral de Huesca se hallaba situada en el lado de la epístola o nave lateral derecha, la primera al ingresar al templo por la puerta principal, en el lugar que hoy ocupa la de los santos Orencio y Paciencia. Conservó su primitiva advocación hasta el siglo XVII, en que (1645) don Vincencio Juan de Lastanosa y su hermano don Orencio, que era canónigo de la misma catedral, solicitaron por escrito permiso al Cabildo para construir en dicho lugar una nueva capilla dedicada a los padres de San Lorenzo mártir, patrono de Huesca, los santos Orencio y Paciencia, que poseería capilla subterránea destinada a Panteón de los Lastanosa. Concedida la autorización, se firmó la capitulación para su construcción en 1646 y las obras, se concluyeron dos años después. La pintura pasó entonces a la sacristía mayor de la catedral, donde todavía se encontraba en 1915, pues pudo verla Ricardo del ARCO *(La pintura de primitivos en el Alto Aragón, más retablos y artistas inéditos,* "Revista Arte Español", año IV, Tomo II (Madrid, 1915), pp. 389–390). Luego fue llevada a Londres, donde la adquirió el coleccionista catalán don Luis Plandiura y, a su muerte, pasó al Museo de Arte de Cataluña. Véase Ricardo del ARCO, *La catedral de Huesca,* Huesca, 1924, pp. 96–103 y 180–181. Y también, del mismo autor, *Catálogo Monumental de España, Huesca,* C.S.I.C., Madrid, 1942, pp. 105–106.

[13] SANPERE I MIQUEL, S. *Els Trescentistes,* p. 130–132. Teresa de Entenza casó con el infante Alfonso en 1314 y falleció en 1327, el mismo año en que su marido accedía al trono de Aragón con el nombre de Alfonso IV.

de Huesca don Gastón de Montcada, miembro de una de las familias más ilustres de Cataluña, que era cuñado del rey don Jaime II de Aragón (1291–1327) y que contribuyó eficazmente a la buena marcha de las obras de la catedral[14]. Aunque esta pintura ha sido fechada habitualmente algunos años más tarde, sin base documental que lo sustente, cabe la posibilidad de que hubiese constituido un regalo de la familia real aragonesa para decorar la capilla que se acababa de construir en aquella época[15] (Figura 2).

Segunda mitad del siglo XIV

En el palacio ducal de Villahermosa, en Pedrola (Zaragoza), se custodia una preciosa tabla que proviene de la iglesia parroquial de Alcalá de Ebro (Zaragoza), donde los duques ejercieron derecho de patronato[16]. Se representa la escena del Calvario con cinco personajes sobre fondo de oro,

[14] Como obispo de Huesca (1324–1328), don Gastón de Montcada y de Pinós fue estudiado por el Padre Ramón de Huesca *(Teatro Histórico de las iglesias del reyno de Aragón,* Tomo VI, Pamplona, 1796, pp. 269–271), quien nos informa de que el prelado celebró un sínodo "en su Iglesia de Barbastro en el año 1327, a que concurrieron los Canónigos de Huesca y Jaca, y el Clero de su Diócesis. En él trató muy de propósito de la fábrica de la nueva Iglesia de Jesús Nazareno de la Sede Oscense, que se estaba construyendo y de los medios para adelantarla; concedió indulgencias a los que contribuyesen con sus limosnas, y mandó publicarlas en la Misa". Sobre sus buenas relaciones con el rey Jaime II, su cuñado, véase: CUNCHILLOS PLANO, S., *Gastón de Montcada, obispo de Huesca y canciller de Jaime II,* en *VII Congreso de Historia de la Corona de Aragón. Crónica, Ponencias y Comunicaciones,* III, Barcelona, 1–6 de octubre de 1962, pp. 21–31 y también DURAN GUDIOL, A. *Historia de los obispos de Huesca–Jaca, de 1252 a 1328,* Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 1985, pp. 177–180.

[15] La construcción de la catedral de Huesca si inició en el reinado de don Jaime I (1213–1276), sobre el solar de la antigua mezquita mayor. Gobernaba la sede oscense don Jaime Sarroca (1273–1289) cuando (el 29 del XI de 1273) el monarca concedió un privilegio de donación de primicias para la fábrica de la Seo. A finales del siglo XIII, se trabajaba activamente en la reedificación total del edificio, realizándose el perímetro general y parte del interior. En tiempos del obispo don Martín López de Azlor (1300–1313) se realizó el dintel de la portada principal, como lo indican sus armas allí colocadas junto con las del reino de Aragón y las de Huesca. El gobierno de don Gastón de Montcada supuso la continuidad de las obras, favorecidas por el sínodo de Barbastro de 1327. A mediados del siglo XIV, según don Ricardo del Arco, "debieron quedar acabadas las naves laterales (de gran purismo gótico) y la central, aunque cubierta ésta con una techumbre de madera y tejas, como el crucero" *(La Catedral de Huesca,* Huesca, 1924, pp. 23–27).

[16] Alcalá de Ebro se halla situada en la orilla derecha del río Ebro, en un llano, al Norte de Pedrola. Sus armas heráldicas son las mismas que las de los duques de Villahermosa, a cuyo título perteneció hasta el siglo pasado (1812), cuando las Cortes de Cádiz clausuraron por ley la vigencia de los señoríos territoriales exentos. La tabla mide 1,98 x 1,80 metros. Dadas sus dimensiones, pudo estar destinada a constituir un cuadro aislado en una capilla u oratorio.



Figura 2.: Frontal de los santos apóstoles Felipe y Santiago el menor. Procede de la Seo de HUESCA. Museo de Arte de Cataluña, Barcelona. (Foto Mas).

más una pequeña donante arrodillada al pie de la cruz. Esta es de tipo arbóreo y de ella pende inerte el cuerpo de Cristo sostenido por tres clavos. A cada lado de la cruz se encuentran Longinos y Estéfaton, María y Juan evangelista. El carácter bizantino de los modelos se acrecienta con la abundancia de oro que lucen en nimbos y atavíos los personajes sagrados. Sayones y donantes visten de acuerdo con la moda catalano–aragonesa de la segunda mitad del siglo XIV. Todos reflejan en sus fisonomías un acusado dramatismo, que se acentúa con el oscuro tono de sus carnaciones. Los contornos son duros y secos, recortándose las siluetas con nitidez de la superficie del cuadro.

Esta obra, de tanto interés testimonial, ha sido vinculada recientemente a la corriente napolitana de carácter giottesco, próxima al taller del pintor Pietro Orimina, cuya labor se desarrolló entre Nápoles, Messina y Cerdeña en la época de Roberto de Anjou[17]. Del estudio analítico de la pintura se deduce una mayor proximidad estilística con la manera de trabajar de los pintores trecentistas mallorquines, como Joan Durer (doc. 1358–1407). De éste se conoce una obra cierta, la Virgen con el Niño, de la iglesia de Santa María la Mayor de Inca (Mallorca), fechada en 1373, y su colaboración en la restauración en 1358 (por los daños sufridos en su transporte marítimo) del retablo de Santa Ana, obra que había sido encargada por el rey Pedro IV (1336–1387) para la capilla del palacio real de la Almudaina, en Palma de Mallorca, al pintor Ferrer Bassa en 1345, y a su muerte, en 1348, al taller de Ramón Destorrents[18]. La llegada a la isla de la pintura catalana supuso la introducción de las corrientes italogóticas de la

[17] BOLOGNA, F., *I Pittori alla corte angioina di Napoli, 1266–1414*, Ugo Pozzi Editore, Roma, 1969, cap. VI, p. 257. Manifiesta este autor que su realización no pudo ser llevada a cabo más allá de 1350 (Pietro Orimina habría trabajado entre 1328 y 1343) y que por su estilo resulta "un netto anticipo sulla cultura barcellonese del Destorrents e dei Serra". Esta teoría la dimos a conocer en: *Una pintura de escuela napolitana en Pedrola (Zaragoza), Seminario de Arte Aragonés*, XXIX–XXX, I.F.C., Zaragoza, 1979, pp. 175–180. La tabla formó parte de la Exposición titulada: *La pintura gótica en la Corona de Aragón* (Zaragoza, 21–octubre, 30 de diciembre 1980) organizada por el Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar. Y figura en su *Catálogo* con el título de "Maestro de la Crucifixión de Padrola", p. 70. (Texto de Mª. C. LACARRA DUCAY).

[18] Sobre Joan Daurer, véase LLOMPART, G.: *La pintura medieval mallorquina*, vol. I (Palma de Mallorca, 1977), cap. II, 1ª, pp. 60–62, y vol. IV (Palma de Mallorca, 1980), documentos nº 91, 93 a 105 (pp. 62–65). La fecha de su muerte hay que situarla entre 1403 y 1407. Sobre el pintor Ramón Destorrents y su participación en el retablo de Santa Ana para el palacio real de Mallorca, véase VERRIE, F.P., *Una obra documentada de Ramón Destorrents*, "Anales y Boletín de los Museos de Arte de Cataluña", vol. VI, 3–4, 1948, pp. 321–340; DALMASES, N. de y PITARCH, A. José, *L'art Gotic, s. XIV–XV*, Barcelona, 1984, pp. 162–163.

escuela de Barcelona, fieles a la versión sienesa, que, en manos de Daurer y de otros pintores contemporáneos suyos, arraigó definitivamente[19]. Pedro IV, autor de la incorporación por las armas del reino de Mallorca (excepto Perpignan) a la Corona de Aragón (1349), era sobrino de don Lope de Luna, tercer señor de Pedrola (1322–1360) y primer conde de Luna (1348–1360), cuya familia entroncó, un siglo más tarde, con la casa ducal de Villahermosa. Dicho caballero casó en primeras nupcias con doña Violante de Aragón, hermana del rey Alfonso IV de Aragón (1327–1336), y después, con doña Brianda de Goth, sobrina–nieta del pontífice Clemente V (1305–1314), antiguo arzobispo de Burdeos, quien eligió la ciudad de Avignon como sede temporal de su pontificado. A una de ellas podría corresponder la identidad de la donante que figura arrodillada al pie de la cruz[20].

De la antigua catedral del Salvador, en Albarracín (Teruel), procede una tabla con la imagen de Nuestra Señora de la humildad o Virgen de la leche, acompañada por ángeles músicos, que, después de haber pertenecido a la colección de don Luis Plandiura, pasó a formar parte del Museo de Arte de Cataluña (número 5080), en Barcelona[21]. En ella se sigue el tipo iconográfico que popularizó en la Península Ibérica la escuela catalana trecentista, inspirado en la creación original de Simone Martini durante su estancia en

[19] Para conocer las tendencias estilísticas de la pintura en el reino de Mallorca con anterioridad a su incorporación a la Corona de Aragón (1349), véase DURLIAT, M. *L'art dans le Royaume de Majorque*, Toulouse, 1962, Troisième partie, Chapitre II, pp. 321–333, y el trabajo ya mencionado de LLOMPART, G., *La pintura medieval mallorquina*, vol. I. (1977).

[20] LACARRA DUCAY, Mª. C., *Una pintura de escuela napolitana... (1979)*, pp. 179–180.

[21] Los ángeles músicos, dos a cada lado, que acompañan a la Virgen y al Niño, confieren a la tabla una extraordinaria belleza. Tocan, respectivamente, el laúd, la mandora, un órgano portativo y una fídula. (Véase al respecto LAMAÑA, J. Mª., *Los instrumentos musicales en la España medieval. Sucinto ensayo de clasificación cronológica*, "Miscellanea Barcinonensia", Año XII, núm. XXXV (1973), pp. 49–54 y fig. 1.

En el año 1909 todavía se encontraba la pintura en la catedral de Albarracín, donde la pudo admirar don Juan Cabré. (CABRE AGUILO, J., *Catálogo Artístico Monumental de la provincia de Teruel*, vol. IV. (1909–1910), fig. 8, lámina 404. Obra manuscrita e inédita conservada en la Biblioteca del Instituto de Arte Diego Velázquez, C.S.I.C., Madrid. En la actualidad, se prepara una primera edición, con notas y bibliografía, por parte del Instituto de Estudios Turolenses).

Avigñon (1340–1344) y divulgado pronto en los países ribereños del Mediterráneo, donde perdurará largo tiempo[22].

La imagen de la Virgen María, sentada en el suelo sobre un almohadón o humilde escabel, en actitud de alimentar a su Hijo de su pecho, coronada de doce estrellas, es igual a *Nostra Domina de Humilitate* (1346), del ligurino Bartolomeo da Camogli, que procede de San Francesco de Palermo y hoy se guarda en la Gallería Regionale d'Arte Medioevale e Moderna de la misma ciudad. También recuerda estrechamente a la *Madonna d'Umiltá,* con Santo Domingo de Guzmán y un donante dominico, más la Anunciación (c. 1352–1355), hoy en la capilla del Crucifijo de San Domenico Maggiore de Nápoles, así como a la Virgen de la Leche, acompañada por Enrique II de Trastámara, rey de Castilla (1369–1379), su esposa, doña Juana Manuel, y los infantes, don Juan (el futuro Juan I de Castilla) y doña Leonor (la futura reina de Navarra), que constituyó el tema central del retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de Tobed (Zara-

[22] Sobre el tema iconográfico de la Madonna d'Umiltá (Virgen de Humildad o Virgen de la leche, origen y difusión, véase: GODDARD KING, G., *The Virgin of Humility*, en: *"The Art Bulletin"*, XVII (1935), pp. 474–491. Además: MEISS, M., *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton University Press, 1951. (Cap. VI: The Madonna of Humility, origin and development, the meaning of the image).

goza), hoy en una colección privada madrileña[23]. El estilo de la Virgen de Albarracín, con dibujo demasiado seco en las fisonomías y cierta dureza en los contornos de las siluetas, queda compensado con la sugestiva actitud de

[23] Aquí se mencionan unos pocos ejemplos representativos del tema. Son abundantes las obras conscervadas pertenecientes a los siglos XIV y XV, que reflejan el acierto en la composición de una iconografía muy popular en Europa por responder a las necesidades devocionales de los fieles cristianos de la epoca gótica. Sobre los dos ejemplos italianos que en este trabajo se citan, véase, además de la bibliografía de la nota 22, la obra de BOLOGNA, F., *I Pittori alla corte angioina di Napoli, 1266–1414*, BOZZI, J. Roma, 1969. cap. VII, pp. 287–341.

Sobre la Virgen de Tobed, conocida habitualmente con el apelativo de Virgen de los Trastámara, hay abundante bibliografía. Hasta hace poco tiempo se atribuía al taller de los hermanos Serra, bien a Jaime (doc. 1358–1389), bien a Pedro (doc. 1357–1408), en una fecha cercana a 1370–1373, lo que para el historiador F. SOLDEVILA *(Historia de España*, II, Ariel, Barcelona, 1952, pp. 46–47) era oportuno, "a juzgar por la edad que aparentan el príncipe Juan y la infanta Leonor". El príncipe Juan, futuro Juan I de Castilla, nació en Epila (Zaragoza) el 24 de agosto de 1358 y contrajo matrimonio en Soria el 27 de mayo de 1375 con doña Leonor de Aragón, hija del rey Pedro IV el Ceremonioso; la infanta doña Leonor nació en 1360, probablemente en tierras aragonesas, y contrajo matrimonio, en la misma ciudad castellana, el día 18 de junio del mismo año (1375) con el príncipe Carlos, hijo del rey Carlos II de Navarra y heredero del trono. De esta opinión fueron POST, Ch., *A History of Spanish Painting*, vol. II, 1930, pp. 268–275; CAMON AZNAR, J., *Pintura medieval española*, Madrid, 1966, p. 205. GUDIOL RICART, J., *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1970, pp. 34–35. Sin embargo, estudios recientes adelantan la fecha de su realización a los años 1356–1359, para poder atribuirla al pintor de Barcelona, Ramón Destorrents (doc. 1351–1362), maestro que sucedió a Ferrer Bassa como pintor de la Casa Real de Aragón. Así opinan ALCOLEA BLANCH, J. *Cataluña*, en *La pintura gótica en la Corona de Aragón*, Zaragoza, 1980, p. 32, y DALMASES, N. i PITARCH, A. José, *Historia del 'Art Catalá*, vol. III, s. XIV–XV, Barcelona, 1984, p. 162. Prescindiendo de las razones estilísticas, muy discutibles (la única pintura sobre tabla conservada con documentación de Destorrents, *Santa Ana con la Virgen y el Niño*, hoy en el Museu das Janelas Verdes de Lisboa, difiere del ejemplar que viene de Tobed), en la tabla zaragozana se lee claramente / "Enrico Reye", y el conde de Trastámara, don Enrique, hijo bastardo del rey Alfonso XI de Castilla, accedió al trono castellano a la muerte de su hermanastro Pedro I, asesinado en Montiel en 1369. Y de haber sido pintada antes de esa fecha no figurarían los escudos reales de Castilla y León en la parte superior de la obra. Entre el año de acceso al trono de Enrique, como Enrique II, y su fallecimiento, en 1379, debe fijarse la fecha de realización de la pintura. Y tal vez, como sugiere SONDEVILA, antes de 1375, fecha en que Leonor, su hija, contrajo matrimonio con el príncipe Carlos, heredero del trono de Navarra.

los ángeles acompañantes, dedicados a interpretar dulces melodías con sus instrumentos de música[24] . La obra ha sido atribuida recientemente al pintor aragonés Lorenzo Zaragoza (doc. 1363–1406), natural de Cariñena (Zaragoza), con actividad artística importante en Aragón, Cataluña, Valencia y Cerdeña en la época de su residencia en Barcelona (1363–1406). Aunque esta atribución sea discutible, no cabe duda de que la pintura representa un nuevo testimonio de la gran aceptación que tuvo la propuesta hecha por la escuela de Siena para el tema iconográfico de la Maternidad divina de María. Si estilísticamente ella pertenece a la escuela italogótica catalana, tal y como se dio a conocer por parte de los hermanos Serra desde su taller de Barcelona, respecto a su cronología puede pensarse mejor en una fecha

La justificación para la propuesta de datar tempranamente la pintura parece sustentarse en un librito dedicado a la iglesia de Tobed, escrito por el presbítero D. Vicente Martínez Rico, con el título de *Historia del antiguo y célebre santuario de Nuestra Señora de Tobed,* Barcelona, s.a. (c. 1882), en el que, al mencionar el edificio (cuyas obras se habrían comenzado el día 1 de abril de 1356), se dice cómo el 3 de junio de 1359 "pronunció dicho señor Arzobispo (el de Zaragoza, don Lope Fernández de Luna) sentencia definitiva, declarando que la iglesia o capilla edificada en Tobet y los altares en ella construidos en honor de María Santissima, de San Juan Bautista y de Santa María Magdalena y demás cosas que en adelante fuesen necesarias para su perfección y utilidad, hayan de subsistir y subsistan" (p. 42). Sin embargo, ello no debe hacer creer que dichos retablos estuviesen ya realizados ni la iglesia terminada, pues más tarde se cita un acta capitular de fecha 8 de agosto de 1385 (pp. 43–45) en la que se nos muestra cómo "por razon de la grant devocion que los fieles christianos avian et han en la iglesia de Senyora Sancta Maria de Tobet del dito Orden (del Santo Sepulcro), et quela iglesia no era acabada la de obrar ni era ornada de vestiments, joyas, ornaments, campanas et otras cosas a ella necesarias..." Puede pensarse, pues, que la primera cita alude al inicio de la construcción por la cabecera, con la triple capilla mayor, consagrada en 1359, pero aún sin decorar con los tres retablos que regalaría años más tarde el rey de Castilla, Enrique II (1369–1379). De dichos retablos, además de la pintura de la Virgen con el Niño, se conservan algunos fragmentos de los dos laterales en el Museo del Prado (Madrid) y en el Museo Maricel de Mar (Sitges, Barcelona).

Sobre las dos etapas de edificación de la iglesia de Nuestra Señora de Tobed (1356–1359, y con posterioridad a 1385), véase también BORRAS GUALIS, G.M., *Arte Mudéjar Aragonés,* vol. II., pp. 410–413.

[24] Para la identificación de los instrumentos, véase la nota 21.

próxima a la de 1395, cuando se llevó a cabo una importante reforma en el edificio medieval de la antigua catedral de Albarracín[25] (Figuras 3 y 4).

Fruto de la estrecha colaboración existente entre pintores de formación catalana e italianizante y artesanos de la madera de formación islámica, son dos importantes obras de arte que revelan la evolución sufrida por las artes del color en territorio aragonés durante el último cuarto del siglo XIV[26]. La primera de ellas por cronología es la techumbre mudéjar que cubre la capilla del castillo gótico de Mesones de Isuela (Zaragoza), fortaleza mandada construir por el arzobispo de Zaragoza, don Lope Fernández de Luna, quien rigió la sede cesaraugustana entre los años 1370 y 1379[27]. La capilla, situada en la torre nordeste, bajo la advocación de Nuestra Señora de los Angeles, sufrió una notable transformación a finales del siglo XVII (1680), al añadirle una nave rectangular de tres tramos, cubiertos con bóveda de lunetos, que convirtió la primitiva planta hexagonal en capilla mayor del nuevo recinto. La estructura de su cubierta es sencilla; la constituye un hexágono, de unos cuatro metros de lado, formado por paños

25 La actividad de Lorenzo Zaragoza como pintor en tierras de Aragón comprende una serie de retablos y otros muebles, para las localidades de Calatayud y Teruel (años 1366–1369) y de Maella (1373) y Zaragoza (1377). Las restantes pinturas fueron contratadas para diferentes lugares de Cataluña y de Valencia. En lo que respecta a su personalidad artística y a las obras que pueden serle atribuidas (aquéllas de carácter italogótico que no pueden ser de los hermanos Serra o que han sido otorgadas al pintor Francisco Serra II o al llamado "Maestro de Villahermosa"), véase PITARCH, A. José, *Lorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval en Valencia,* "Revista D'Art", Departamento de Historia del Arte, Facultad de Geografía e Historia, Universidad de Barcelona, nº 5 (1979), pp. 21–50, y del mismo, *Lorens Saragossa y los orígenes de la pintura medieval,* "Revista D'Art", nº 6–7 (1981), pp. 109–119. La fecha propuesta por A. José PITARCH para la realización de la pintura de Albarracín por Lorenzo Zaragoza (1363–1374), coincidente con su etapa barcelonesa, nos parece demasiado temprana, habida cuenta de la cronología que debe aceptarse para la pintura de Tobed (1369–1379, o mejor, 1370–1375). Por otro lado, el hecho de que durante 1395 se estuviera obrando en la catedral de Albarracín puede juzgarse ocasión oportuna para la renovación de su mobiliario (SEBASTIAN LOPEZ, S., *Teruel y su provincia,* Barcelona, 1959, p. 106). Y no hay que olvidar que Albarracín quedaba más próxima de Valencia (ciudad a donde se trasladó Lorenzo Zaragoza en 1374) que de Barcelona.

26 No son éstas las únicas obras de ese carácter conservadas en territorio aragonés. A título de ejemplo, cabe recordar el delicioso frontal con la figura de San Miguel Arcángel, en la iglesia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, que, por ofrecer su pintura rasgos más evolucionados hacia el estilo gótico Internacional, no incluimos en el presente trabajo. Sobre dicha obra, véase LACARRA DUCAY, Mª. C., *Una obra poco conocida: el frontal de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, Miscelánea de estudios en honor de D. Antonio Durán Gudiol,* Sabiñánigo, 1981, pp. 189–213.

27 MARTINEZ PRADES, J.A., *El castillo de Mesones de Isuela,* "Seminario de Arte Aragonés", XXXVII (1983), pp. 5–14. Y también BORRAS GUALIS, G.M., *Arte Mudéjar aragonés,* vol. II, pp. 241–242.



Figura 3.: Virgen de la leche o Virgen de la humildad. Procede de la antigua catedral del Salvador en ALBARRACIN (Teruel). Museo de Arte de Cataluña, Barcelona. (Foto Mas).



Figura 4.: Virgen de la leche o de la humildad, dorada por el rey de Castilla, Enrique II de Trastámara (1369–1379). Procede de la iglesia de Nuestra Señora de TOBED (Zaragoza). Colección privada, Madrid. (Foto Mora).

inclinados divididos en pequeños plafones alargados dentro de los que se han pintado figuras de ángeles, que llevan en las manos candelabros con velas encendidas[28] . El mudejarismo, patente en las lacerías que sirven de engarce a los plafones, concuerda perfectamente con la exquisita traza de los noventa y seis seres angélicos, que diríanse obra de miniaturistas orientales[29] . La obra, restaurada hace algunos años, mantiene su brillante policromía, en la que los colores azules y rojos alternan con el abundante oro de sus motivos ornamentales, donde campean las armas de la familia Luna.

En el año 1379, en que era alcaide de la fortaleza don Lope Sánchez de Sevilla, y tesorero de don Lope Fernández de Luna, fray Martín de Arpartil, las obras en la capilla del castillo debían de hallarse casi terminadas[30] . Por ello, parece difícil el poder atribuir las pinturas de su techumbre a Juan y Nicolás de Bruselas, "maestros de obra de pinzel, de la villa de Bruselles, del regno de Francia", que en aquellas fechas entraron al servicio del prelado durante un año para trabajar en la obra de la capilla de San Miguel Arcángel (1374–1381), fundada por el señor arzobispo en la catedral de San Salvador de Zaragoza[31] . Dado el inequívoco sabor italianizante, de factura sienesa, que de ellas se desprende, es más fácil suponer la participación del pintor barcelonés Jaime Serra (doc. 1358–1389), quien algunos años antes (1361) había sido contratado por fray Martín de Alpartil para pintar un retablo con destino a la sala capitular del monasterio de Madres Canonesas del Santo Sepulcro de Zaragoza, lugar en el que deseaba

28 Según BORRAS, G.M., (op. cit., p. 242), "Los ángeles con candeleros con cirios encendidos siempre me han parecido los introductores en el paraíso cristiano mencionados en la liturgia funeraria cristiana. En ese caso la techumbre tendría el significado de paraíso cristiano y de Jerusalén celestial, tema de enorme interés ya que está demostrado que similar significado tenía por estas fechas en el arte granadino; por ejemplo, la techumbre del Salón de Comares en la Alhambra de Granada, cuyo significado ha sido estudiado por Darío Cabanelas como una representación de los siete cielos del paraíso musulmán".

29 LACARRA DUCAY, Mª. C., *Rasgos mudéjares en la pintura gótica aragonesa, I Simposio internacional de Mudejarismo* (15–19 septiembre 1975), Madrid–Teruel, 1981, pp. 84–85.

30 SERRANO I SANZ, M., *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante los siglos XIV y XV*. "Rev. de A.B. y M.", XXXV (1916), p. 414.

31 El documento fue publicado por SERRANO I SANZ, M., op. cit., pp. 414–415. Está fechado el 15 de febrero de 1379 y por él se comprometen a trabajar para el señor arzobispo hasta el primero de marzo del año siguiente. Sobre la capilla de San Miguel Arcángel en San Salvador de Zaragoza, véase LACARRA DUCAY, Mª. C., *Catedral del Salvador o La Seo*, en *Guía histórico–artística de Zaragoza*, Zaragoza, 1982, pp. 107 y 122–124. Hipótesis defendida por F. MAÑAS BALLESTÍN en su libro: *Pintura gótica aragonesa*, Zaragoza, 1979, p. 77, y que refrenda después MARTÍNEZ PRADES, J.A., *El Castillo de Mesones.*, p. 49.

ser enterrado[32]. Dicho retablo, conservado en su mayor parte en el Museo de Bellas Artes de la capital aragonesa, es la única obra documentada que se conoce de Jaime Serra; nos permite conocer, pues, su estilo personal y atribuirle algunas pinturas no bien documentadas procedentes de tierras aragonesas[33] (Figuras 5, a y b, y 6,a y b).

La segunda y última de las obras que mencionaremos es un gran tabernáculo en forma de tríptico rectangular, donado al monasterio cisterciense de Santa María de Piedra (Zaragoza) por el abad Martín Poncio en 1390, que desde 1852 se custodia en la Real Academia de la Historia en Madrid[34]. Se trata sin duda de uno de los más bellos y lujosos muebles de uso litúrgico que se conservan de época medieval. Estructuralmente, está constituido por un frente alargado cuyo fondo se decora con siete arquerías de delicada tracería gótica, donde se hallaban las reliquias primitivamente. Este tablero se protege con magníficas puertas en madera tallada y policromada por ambos lados, a base de marquetería, que configura entrelazo de dibujo estrellado de ocho puntas, de raigambre morisca. En su cara interior, aparecen ángeles músicos bajo arquerías góticas, que tañen distintos instrumentos[35]; en el exterior, distribuidos en dos registros superpuestos de tres escenas cada uno, se representan pasajes de la infancia y de la Pasión de Cristo. Completa la ornamentación un apostolado que

[32] En 1361 se había entregado al pintor la cantidad de cien florines como señal del compromiso adquirido, siendo el precio total del retablo trescientos florines de Aragón. El documento en el que se cita este dato indica que la obra estaba ya empezada para esa fecha. Fue publicado primero por ODRIOZOLA Y GRIMAUD, M., *Monasterio del Santo Sepulcro de N.S. Jesucristo de Zaragoza, Memorias históricas*, Zaragoza, 1908, p. 25.

[33] LACARRA DUCAY, Mª. C., *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial* de Zaragoza, Zaragoza, 1970, pp. 27–40. Es el caso de las dispersadas tablas que configuraron en su día los tres retablos principales de la iglesia de Nuestra Señora de Tobed, Zaragoza, donados por Enrique II de Castilla. Véase nota 23 y figuras 4, 6a y 6b. Sobre las pinturas del castillo de Mesones de Isuela, véase además BARBE–COQUELIN DE LISLE, G., *Abolengo islámico y tradición cristiana en el arte mudéjar aragonés: la techumbre de la capilla del castillo de Mesones de Isuela*. "Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte", vol. II., Granada, 1973 (Universidad de Granada, 1977), pp. 42–47.

[34] Véase especialmente TORRALBA SORIANO, F., *Monasterios de Veruela, Rueda y Piedra*, León, 1975, pp. 62–63.

[35] Los ángeles de la puerta interior izquierda tocan órgano portativo, pequeña fídula, arpa y meocanon; sus compañeros de la puerta interior derecha, laúd, rebab, cinfonía y una mandora. Véase: LAMAÑA, J.Mª., *Los instrumentos musicales...*, pp. 49–55 y fig. 11 y 12.

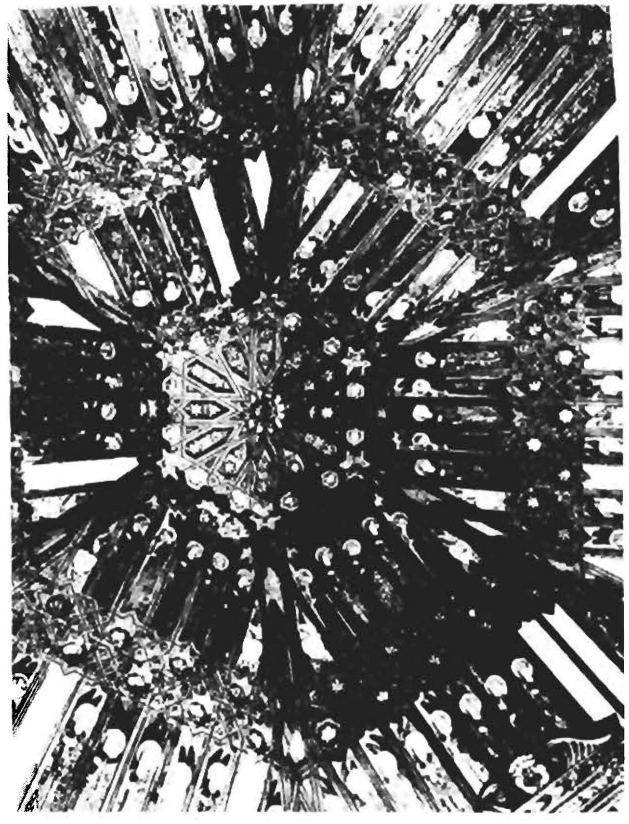


Figura 5a.: Techumbre mudéjar hexagonal cuyas tablas se decoran con figuras de ángeles, que llevan candelabros con cirios encendidos. Capilla de Nuestra Señora de los Angeles. Castillo de MESONES DE ISUELA (Zara-goza). (Foto Mas).



Figura 5b.: Angeles portadores de candelabros con cirios encendidos. Techumbre mudéjar en la capilla de Nuestra Señora de los Angeles. Castillo de MESONES DE ISUELA (Zaragoza). (Foto Mas).



Figura 6a.: *Calvario*. Retablo de la Resurrección. Procede del convento de Canonesas del Santo Sepulcro de ZARAGOZA. Museo de Bellas Artes, Zaragoza. (Foto Mora).



Figura 6b.: Nacimiento de Cristo y Anuncio a los pastores. Retablo de la Resurrección. Procede del convento de Canonesas del Santo Sepulcro de ZARAGOZA. Museo de Bellas Artes, Zaragoza. (Foto Mora).

flanquea las figuras de Cristo Resucitado y Cristo Entronizado, situado en la parte superior del mueble, coronado por una suntuosa cornisa con mocárabes en madera dorada (Figuras 7a y 7b).

En esta ocasión, nos encontramos ante una obra de gran interés que ha sido posible realizar merced a la estrecha colaboración de diferentes artífices. Así, los maestros fusteros, seguidores de la tradición artesanal indígena, para la labor de carpintería, y los pintores y doradores, adiestrados en el trabajo de la pintura sobre tabla y de la miniatura, para las composiciones figurativas. Entre los pintores que intervinieron, es fácil reconocer la presencia de variadas tendencias estilísticas; quienes pintaron los ocho ángeles músicos en el interior de las puertas, más el apostolado y las dos medias figuras de Cristo, situados en la parte superior del mueble, demuestran conocer la corriente italianizante de la Cataluña trecentista, mientras que los que decoraron el exterior de las puertas, con las doce escenas narrativas y los profetas que ocupan las enjutas de los encuadres, mantienen una factura mucho más movida, cercana al estilo Internacional, que por los años en que se estaría realizando el mueble que nos ocupa (1388–1390) ya se iniciaba en los diferentes talleres pictóricos de la Corona de Aragón[36].

Hay que rechazar los intentos de descubrir en esta obra la participación directa de los hermanos Serra, así como cualquier parentesco con la techumbre de la capilla del Castillo de Mesones de Isuela[37]. Creemos que el denominado "Maestro del monasterio de Piedra" no respondería sino al resultado de la colaboración de varios pintores, probablemente zarago-

[36] A lo que no sería ajeno el mecenazgo regio; así, se sabe que en carta real expedida en Zaragoza el 13 de junio de 1388, se solicita la presencia en la capital aragonesa del pintor gerundense Luis Borrassá para colaborar en la preparación de las fiestas de la coronación del rey Juan I, a celebrar en la Navidad de 1388. La estancia en Zaragoza de Luis Borrassá permite suponer que ya en esta fecha gozaría de cierta popularidad, tanto más cuanto que para hacerla posible no duda el monarca en eximirle de los compromisos que tenía contraídos en fecha fija. Véase JUDIOL I GUNILL, J., *El pintor Luis Borrassá,* Academia Provincial de Bellas Artes de Barcelona, Barcelona, 1962, Cap. II, pp. 10–11.

[37] Han sido varios los investigadores que han aceptado la posible identidad de factura en ambas decoraciones pictóricas. Así, GUDIOL RICART, J. en, *Pintura medieval en Aragón,* Zaragoza, 1971, pp. 35–36.

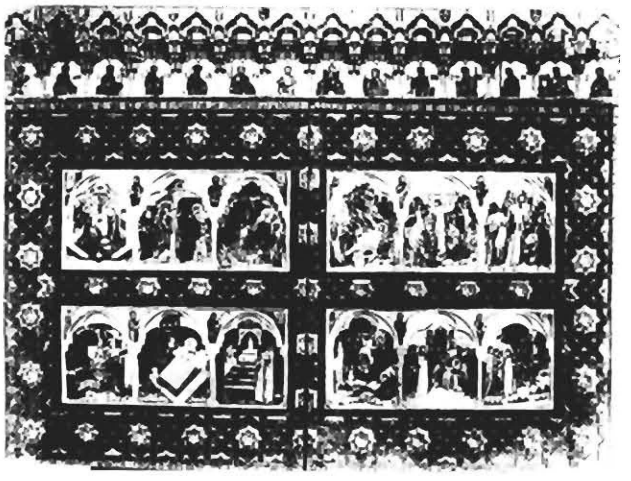


Figura 7a.: Retablo–relicario en forma de tríptico, con las puertas cerradas. Procede del monasterio de Santa María de PIEDRA. (Zaragoza). Real Academia de la Historia, Madrid. (Foto Mas).



Figura 7b.: Angel tañendo con un plectro una mandora, instrumento de cuerda de carácter islámico. Puerta lado derecho, interior. Retablorelicario procedente del monasterio de Santa María de PIEDRA (Zaragoza). Real Academia de la Historia, Madrid. (Foto Mas).

zanos, que, tras haber aceptado las enseñanzas de la escuela catalana durante bastante tiempo, comenzaban a independizarse para iniciar un nuevo camino, el cual, entroncando con sus propias raíces, les conduciría finalmente a la formación de la escuela aragonesa de pintura, llamada a conseguir importantes logros durante la centuria siguiente[38].

[38] Es en el último cuarto del siglo XIV cuando comienzan a aparecer en los documentos noticias de la existencia de talleres de pintura localizados en las principales ciudades de Aragón, así como nombres de artistas a los que se puede atribuir obra documentada. Así, Juan de Leví, autor del gran retablo de los santos Lorenzo, Catalina y Prudencio, de la catedral de Tarazona (Zaragoza), encargado por los prelados hermanos Pérez Calvillo para su capilla funeraria y realizado en Zaragoza con anterioridad a 1399. Y es este pintor un exponente claro del estilo llamado *Internacional*, que presentará un destacado nivel de calidad durante el primer cuarto del siglo XV merced al trabajo de artistas aragoneses tales como Bonanat Zahortiga, Pascual Ortoneda o Pedro de Zuera.

ALGUNAS TABLAS ARAGONESAS RECUPERADAS POR EL ESTADO

POR Rosa DONOSO GUERRERO
Museo del Prado

Si numerosas veces los españoles nos hemos lamentado de nuestra dejadez ante la expatriación de nuestro patrimonio artístico, no hemos tenido las mismas ocasiones de alegría por la recuperación de parte del mismo. Cierto es que existieron causas normales en la salida de nuestro arte en el siglo XV; normal es que artistas españoles fueran llamados para pintar en Cerdeña o Nápoles, ya que, en fin de cuentas, se trataba de provincias del reino de Aragón; normal es que un pintor como Pedro Berruguete pasase a Italia y mereciese ser el artista favorito de la corte de Federico de Urbino, dejando allí su arte. Como en trueque, llegaban a España otros artistas, entre ellos un gantés, Juan de Flandes, quien consiguió semejante gloria en nuestra tierra ante la corte de los Reyes Católicos.

En los siglos XVI al XVIII, los cuadros salieron de España por vías lógicas, cual en el clarísimo caso de los envíos de retratos de personas reales a cortes extranjeras. En comparación con las escuelas italiana y flamenca, la pintura española se conoció tardíamente en el extranjero. Aun durante el siglo XVIII, y a pesar de las íntimas relaciones originadas en el Pacto de Familia, la escuela española pasó prácticamente ignorada en Francia. Pocos artistas españoles eran conocidos. En catálogos de ventas e incluso en libros especializados, aparecían casi únicamente los nombres de Murillo, Ribera, Zurbarán o Velázquez. No fue hasta principios del siglo XIX cuando la pintura española comenzó a circular en cierto grado de España y los nombres de sus maestros a representar algo más que meras designaciones.

El lento despertar del interés por las manifestaciones artísticas del genio español fue súbitamente sacudido por las campañas españolas de Napoleón, quien, durante la Guerra de la Independencia, sacó a la luz la rapacidad de unos cuantos mariscales de los ejércitos napoleónicos, cegados ante el brillo de los tesoros españoles, que sirvieron para agigantar en Europa la devoción por lo español.

Sin embargo, este interés no era siempre de índole puramente estética. El general Lejeune comenta en su *Diario* que sus hombres, acampados en las afueras de Zaragoza, hallaron valores insospechados en cuadros de maestros españoles, que utilizaron para fines prácticos:

> "Se protegieron de las inclemencias del clima aragonés con pantallas formadas por cuadros que habían sacado de iglesias y conventos y terminaba" 'Une visite au camp était pour nous une véritable récréation'[1].

Pero no fue éste el uso principal que hicieron de los lienzos españoles. Estos fueron codiciados como envidiables posesiones; así, una de las primeras medidas que se tomaban al ocupar un lugar consistía en la requisa de obras maestras.

Algunos españoles, incluso los más patriotas (TORENO, por ejemplo, gran defensor de la libertad nacional), piensan que el arte español se benefició con estos "procedimientos", que sirvieron para difundir el conocimiento de la pintura española, hasta entonces muy poco conocida fuera de los límites de la Península:

> "Cierto que mucho de tanta riqueza yacía como sepultada y desconocida, ignorando los extraños la perfección y muchedumbre de los pintores de nuestra escuela. El que se difundiesen ahora sus producciones por el extranjero los sacó de la oscuridad y les dio nuevo lustre y mayor admiración, resultando así un bien real y fructuoso de la misma ruina y escandaloso pillaje"[2].

Nos cuenta GAYA cómo durante el siglo XIX

> "fueron las evasiones más espectaculares, pero acaso no las más crueles de nuestro patrimonio, porque nos quedaba por contemplar, en la primera mitad del siglo XX, otra en mayor escala, motivada por la aparición de dos nuevas

1 HEMPEL LIPSCHUTZ, Ike, *El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia*, en "Arte Español", 1961, p. 216.

2 QUEIPO DE LLANO, José M.ª, *Historia del Levantamiento, guerra y revolución de España*, 3 vol, 1835–1837.

dimensiones del fenómeno: el ensanchamiento de la mercancía, prolongado desde 1500 para arriba y desde 1800 para abajo, y la multiplicación del cliente al añadirse América al tradicional coleccionismo europeo"[3].

Los norteamericanos, a diferencia de los europeos, no se han apropiado de las obras de arte español por la violencia, sino pagando sus buenos dólares; pero esta diferencia de carácter legal en nada afecta a la realidad lamentable del balance. O mejor dicho, lo empeora,

"que manu militari, Soult o Sebastiani, extrajesen obras consustanciales con el honor español, no era sino accidente desgraciado; que se malbaratasen por el brillo de unas pocas monedas, resulta de mayor bochorno y vergüenza, ocurra en los años de Mendizábal o en la segunda mitad del siglo XX"[4].

Esta dispersión de las obras de arte, tanto en nuestro país como en el extranjero, hace que el estudioso se convierta en detective, a fin de rastrear y reconstruir las obras en su estado primitivo; estas dificultades se acentúan si las obras se encuentran en el mercado de antigüedades o forman parte del coleccionismo particular. Todo ello se acrecienta cuando tratamos de los primitivos aragoneses; por un lado, nos enfrentamos al interés de los anticuarios o compradores por borrar toda huella de la procedencia, que, a duras penas, se consigue averiguar, y, por otro, a la desidia cultural de nuestro pueblo, que en raras ocasiones ha sentido la necesidad de aferrarse y conservar nuestro pasado.

Por todo ello, cuando el Estado español, con sus exiguos presupuestos dedicados a las Bellas Artes, consigue repatriar o que no salga de nuestro territorio alguna obra de arte, nos llena de alegría, esperanza y estímulo, ya que el patrimonio artístico es una riqueza general, que pertenece a todos y de la que todos los ciudadanos debemos sentirnos custodios y amantes.

Con estas líneas queremos dar a conocer varias tablas aragonesas que han pasado a formar parte del inventario de algunos museos españoles.

---

3 GAYA NUÑO, José Antonio, *La pintura española fuera de España*, 1958.

4 GAYA NUÑO, J.A., *op. cit.*, p. 32.

Retablo de San Miguel y Santa Catalina, de Miguel Ximénez

Entre los fondos del Museo del Prado encontramos parte de un retablo dedicado a San Miguel y a Santa Catalina, procedente de la iglesia de Santa María de Egea de los Caballeros. Consta de una predella y dos grandes tablas. Las primeras noticias que tenemos de este retablo se remontan a 1927, fecha en que la Dra. Gertrudis RICHERT nos dice:

> "la colección particular del señor Kuno Kocherthaler, de Madrid posee dos magníficas tablas que sin duda formarían parte de un gran retablo y en las que se han representando a San Miguel y Santa Catalina"[5].

Estas tablas fueron adquiridas en el comercio de antigüedades como de procedencia navarra y, por lo tanto, supuestas obras de arte navarro.

Más adelante, la Dra. RICHERT comenta no saber nada del autor de estas tablas y apunta que el crítico alemán Von LOGA las atribuye a Miguel Ximénez, pintor aragonés de fin del siglo XV, "del cual la colección Kocherthaler posee una predella firmada, compuesta de cinco tablas que representan escenas de la vida de San Miguel y Santa Catalina", sin darse cuenta de que las dos tablas y la predella formaban un conjunto. Sin embargo, LLABRES, en 1901[6], describiendo su visita a Egea de los Caballeros, declara que ha leído la firma de Miguel Ximénez en una predella de la iglesia de Santa María, coincidiendo su descripción con la del Prado, formada por cinco escenas; en la central, la Resurrección de Cristo, firmada en el sarcófago "Migel Ximenez /me pintó/"; a la izquierda, dos escenas de la leyenda de San Miguel (Gárgano, rodeado de sus ganados, dispara una flecha contra el toro huido al monte y la procesión y aparición de San Miguel en el castillo de Sant'Angelo a San Gregorio); a la derecha, dos escenas de la leyenda de Santa Catalina, animando con su palabra a la conversión de los sabios, y la decapitación de la Santa (Fig. 1).

---

5 RICHERT, Gertrudis, *Deus taules de la Collectió Kuno Kocherthaler*, en "Gazeta de las Arts", 1927, p. 1.

6 LLABRES, Gabriel, "Bolletí de la Societat Arqueológica Luliana", IX (Tarragona, 1901–1902), p. 239.



Fig. 1: Miguel Ximenez. *Predella*

POST[7] nos cuenta cómo D. Raimundo Ruiz le comunicó la procedencia de estas tablas una vez vendidas a Kocherthaler, así como el sacerdote de Santa María de Egea le confesó haber vendido una serie de tablas al Sr. Ruiz, quedando todavía una *Crucifixión* en la sacristía de la parroquia de San Salvador en Egea[8].

La predella fue adquirida en 1930[9] por la Comisión Valoradora de Objetos Artísticos, cuando iba a ser exportada, y fue adscrita al Museo del Prado[10].

La tabla central de esta predella representa la Resurrección de Cristo triunfante, que aparece sobre un sarcófago en cuyo frente se lee: "Miguel Ximenez / me pinto /". La figura de Cristo es insípida y débil dentro de una anatomía descuidada y rígida; es la obra de un pintor provinciano en la que no se aprecia todavía ninguna influencia de Bermejo. Esta figura de Cristo la volvemos a encontrar en el *Juicio Final* del retablo de la Vera Cruz, de Blesa. Con algunas variantes, se ha basado en el grabado de la Resurrección de Durero para la pequeña Pasión; el grabado que publicamos está realizado por Willem de Haen (sobre el sarcófago lleva sus iniciales, "W.D.H.") (Fig. 2).

La mejor escena de esta predella es la Aparición de San Migel a San Gregorio en la procesión al castillo de Sant'Angelo; la gran cantidad de personajes que forman esta procesión le ha planteado al artista un duro problema de perspectiva. Los dos clérigos, cantando en primer término, derivan de los cantores de la tabla de la ordenación de S. Vicente en el retablo de Sarriá, de Huguet. Por esta razón, MAYER fecha esta predella después de la visita de Bernat y Ximénez a Barcelona en 1489. En las dos escenas de la leyenda de Santa Catalina, la rudeza aragonesa se halla ligeramente dulcificada. Es la pintura más linealista de Miguel Ximénez.

7 POST, Chandiler R., *A History of spanish painting*, 1941, vol. VIII (1), p. 69.

8 POST, *op. cit.*, p. 76.

9 Se compró por 25.000 pts.

10 Catálogo n.º 2519. T. 70 x 40 cm. cada tabla; tiene cinco.



Fig. 2: Willem de Haen. *Grabado de la Resurrección*

Las tablas de San Miguel y Santa Catalina pasaron de la colección Kocherthaler a una colección barcelonesa, donde han permanecido hasta 1982[11].

San Miguel está vestido de caballero con armadura; en sus manos lleva la lanza que clava en la cabeza del demonio, dominado bajo sus pies; se cubre con manto rojo orlado de oro. Los plegados del manto, un tanto violentos e irreales. El nimbo en oro, relievado al modo catalano–aragonés. Al fondo, un rico brocado rojo y oro[12]. El tema está tomado del *Apocalipsis 12.7:* "Hubo en el cielo una gran contienda, Miguel y sus ángeles combatieron contra el dragón..." (REAU, *Iconographie de l'art Chrétien).*

El tipo iconográfico de San Miguel suele variar; aquí está representado como caballero con malla, coraza y manto, y como armas lleva una lanza. El demonio tiene los cabellos erizados en forma de llamas, la boca rasgada casi hasta las orejas, patas de macho cabrío, en parte recubiertas de escamas, al igual que el cuerpo, cuernos de fauno (como emblema de la lujuria), las uñas afiladas, alas membranosas como los murciélagos, ya que Satán es el Príncipe de las tinieblas, y una serpiente en la cabeza que representa la tentación (Fig. 3). La cabecita del Arcángel le sirvió a Miguel Ximénez como modelo para otras muchas obras, como el ángel de la Anunciación de Tamarite de Litera o los de la Virgen del Rosario del Museo de Huesca.

Santa Catalina, de pie, lleva en las manos un libro y la palma del martirio; con su brazo izquierdo sujeta la espada y, a derecha e izquierda, la rueda partida, ambos símbolos de su martirio. Viste túnica brocada y amplio manto rojo orlado de oro en relieve, así como la corona y el nimbo que rodea la cabeza[13]. La Santa está representada como hija de rey, por lo que lleva la corona; el libro que lleva en su mano hace alusión a su ciencia; las ruedas dentadas, a su suplicio fallido, y la espada y palma, a su degollación y martirio (Fig.4).

Tuvo que pasar más de medio siglo para que volvieran a unirse las tres tablas (que nunca debieron separarse) que formaban parte del retablo de

[11] Adquiridas por la Dirección General de Bellas Artes a D.Juan Baldrich en 6.500.000 pts.

[12] Cat. n.º 6895. T. 123 x 60 cm.

[13] Cat. n.º 6894. T. 123 x 60 cm.



Fig. 3: Miguel Ximenez. *San Miguel*



Fig. 4: Miguel Ximenez. *Santa Catalina*

Egea, del que aún faltan la tabla central, que se guarda en la colección Ena de Erla, y el Calvario, en la casa parroquial de Egea[14].

Santísima Trinidad, de Miguel Ximénez

La primera noticia sobre la existencia de esta tabla nos la proporciona GAYA, que recoge en la colección Lanckronsky de Viena dos tablas de Miguel Ximénez; una Piedad[15], quizá tabla central de una predella, firmada y fechada en 1470, y una Trinidad[16].

Esta *Santísima Trinidad,* que de la colección Lanckronsky pasó a colección particular de Nueva York, es la que en 1982 fue adquirida por el Estado y en la actualidad forma parte de los fondos del Museo del Prado[17]. Representa a Cristo muerto sostenido por el Padre Eterno y el Espíritu Santo, materializado en ángel con el rostro de Jesús y, a ambos lados, dos ángeles, que pueden ser Miguel y Rafael, de acuerdo con sus símbolos respectivos; la espada y los lirios. El tema se ha extraído, con variantes, de un grabado de Israel van Meckenem el Viejo, también conocido como Maestro de la Pasión de Berlín (1450–65), con algunas diferencias[18]; Ximénez, a fin de ganar monumentalidad y horizontalidad, baja los ángeles que, volando, sujetan las cortinas del dosel y los sitúa en los laterales con los símbolos (espada y liros), haciendo la composición más reposada; hace desaparecer dos pequeños ángeles con sus filacterias a fin de obtener más espacio para que las figuras principales resulten más monumentales y, por último, adapta al gusto aragonés la manera de vestir de Dios Padre, al que coloca una pesada casulla en vez de la ligera capa que lleva en el grabado, así como del Espíritu Santo, que viste en la tabla de Ximénez una opulenta capa sobre la sencilla alba que porta en el grabado germano (Fig. 5).

Iconográficamente, existen otras diferencias entre el grabado y nuestra tabla; mientras que en el grabado, Dios Padre está representado como un anciano con larga barba, en el cuadro está concebido más joven y en ambos

14 MAÑAS BALLESTIN, Fabián, *Pintura gótica aragonesa,* 1979, p. 171.

15 GAYA, op. cit., p. 214, n.º 1514.

16 GAYA, op. cit., p. 214, n.º 1515.

17 Cat. n.º 6893. T. 90 x 98 cm.

18 LEHRS, Max, *Late Gothic engravings of Germany. The Netherlands,* 1969, fig. 255.



Fig. 5: Miguel Ximenez. *Santísima Trinidad*

lleva la tiara; la figura del Hijo, tanto en el grabado como en la tabla, se reconoce por la corona de espinas y las llagas del costado, manos y pies; el Espíritu Santo aparece alado en ambos casos. Es una variante muy rara del tipo trinitario denominado "Compassio Patris", en la que el Espíritu Santo, en figura de ángel y con barba, es asociado al dolor del Padre en la escena de la Piedad[19] (Fig. 6).

Aunque la pintura no está firmada, parece con seguridad obra de Ximénez y debió de realizarse en la misma fecha que la *Piedad,* 1470. El rostro de Dios Hijo y del Espíritu Santo son variantes del tipo de Cristo en la *Piedad;* los dos ángeles son similares al de la Anunciación de Tamarite de Litera y de otras muchas obras de Miguel Ximénez.

Miguel Ximénez, natural de Pareja (Guadalajara), está documentado en Zaragoza desde 1462 a 1505. Como pintor del Rey Católico, debió de gozar de gran renombre en todo el Reino. Esto justificaría la existencia de numerosos colaboradores para realizar todos los encargos, lo que dificulta el análisis de todas las obras que se le atribuyen, que en sus mejores momentos se acercan al estilo de Bermejo y en los peores a sus propios seguidores. Los rasgos más característicos de Miguel Ximénez son el modelado del volumen, los pasajes continuos; prefiere lo narrativo y lírico, aun cuando en algunas obras profundiza en lo patético.

Don Fernando I de Castilla saliendo a recibir a Sto. Domingo de Silos

Las primeras noticias sobre esta tabla las conocemos a través de la Exposición retrospectiva de Arte de Zaragoza, celebrada en 1908[20]. Pocos años más tarde, en 1911, volvemos a saber de ella[21], siendo ésta la última noticia que poseemos hasta que en 1979 la hallamos en el catálogo de

19 SCHILLER, Gertrud. *Iconography of Christian Art.*, vol. 2, fig. 797.

20 BERTAUX, Emile, *Exposición retrospectiva de Arte 1908,* Zaragoza, 1910, p. 65; TORMO Y MONZO, E., *La Pintura aragonesa cuatrocentista,* "Bol. Soc. Esp. Exc.", 1909, p. 128.

21 TORMO, en el catálogo de las tablas de primitivos españoles de la colección de la Excma. Sra. D.ª Trinidad Scholtz-Hermensdorff, viuda de Iturbe. Exposición en la Real Academia de San Fernando. Mayo 1911, p. 13, n.º 23. La colección es más conocida por el nombre de *Parcent*.



Fig. 6: Israel van Meckenem el Viejo. *Santísima Trinidad,* grabado.

ventas de El Quexigal[22], de donde fue adquirida por la Dirección General de Bellas Artes y adscrita al Museo del Prado[23].

La escena representa al Santo con el manto negro de viaje y el báculo de abad; es recibido y abrazado por un monarca, que ha salido de la ciudad a recibirle, acompañado de toda su corte, entre la que se distingue al paje, que lleva la espada; al montero, con un halcón para la caza de cetrería, y otras personas del estado secular y eclesiástico, con el alguacil, portando maza de armas al hombro.

El suceso ocurre ante la puerta (con el rastrillo de peine levantado) del amurallado recinto de una ciudad del siglo XV. La escena parece estar tomada de la vida contemporánea del pintor. El tema es un enigma; en la Exposición de Zaragoza de 1908 fue catalogado como San Bruno recibido por el duque de Borgoña, pero –según TORMO– esta interpretación no es posible, inclinándose, si el manto no se entiende como un simple traje de viaje, por la idea de que se trata de un personaje dominico. Quizá represente a Fernando I de Castilla saliendo de Burgos a recibir a Sto. Domingo de Silos, que llegaba del reino de Navarra, emigrado, por negarse a las demasías del rey don García (Fig. 7).

La tabla –para POST– es obra del llamado Maestro de Alfajarín[24]; sin embargo, GUDIOL[25] la atribuye a Martín Bernat, adscribiendo a éste todas las obras que hasta entonces se conocían como del Maestro de Alfajarín.

Si comparamos esta tabla con la *Consagración de un Santo Obispo,* del Museo de Dijon, encontramos numerosas afinidades estéticas y estilísticas entre ambas. La cara del Santo de la tabla del Prado recuerda el obispo arrodillado de la izquierda; el grueso cortesano de cara ancha, sito detrás del Rey, y su compañero de cara larga tienen sus dobles en Dijon, en la parte superior izquierda de la tabla; la cabeza del diácono del lado izquierdo de la pintura de Dijon tiene una réplica en el monje de la del Prado. No sólo son idénticos los perfiles de algunos personajes de las dos tablas, sino que

22 *El Quexigal.* La casa y su contenido, propiedad de la familia Hohenlohe, que será subastada..., 1979, n.º 54.

23 N.º cat. 6709. T. 145 x 94 cm.

24 POST, op. cit., vol. VIII (1), p. 167, fig. 72.

25 GUDIOL RICART, José, *Pintura Gótica,* "Ars Hispaniae", vol. IX, p. 306.

es curioso observar cómo la semejanza llega a veces hasta el detalle; en ambas, el cabello del diácono de la izquierda, que crece alrededor de la tonsura, se interrumpe sobre la ceja derecha, dejando un espacio libre de pelo (Fig. 8).

De Martín Bernat sabemos que su actividad abarca desde 1469 hasta 1497. Trabaja en colaboración con Bermejo o con Miguel Ximénez y, a veces, solo. Entre 1482 y 1489 permanece asociado a Ximénez, pintando al menos tres retablos juntos; de ellos, sólo el de la *Santa Cruz,* de Blesa, realizado en 1486, ha llegado hasta nosotros (ha sido objeto de un detallado estudio por M.ª Carmen LACARRA[26]).

En 1490 entra en contacto con Hernando del Rincón. En 1493 realiza su principal obra conservada, el retablo de la capilla de Talavera en la catedral de Tarazona[27].

Su estilo, influenciado por Bermejo, posee reminiscencias florentinas, sobre todo de Piero della Francesca, en contraste con el bizantinismo convencional. El modelado es duro, las formas se destacan con sequedad. La composición de las escenas es correcta, aunque a veces resultan muy desiguales. Tal vez nuevas investigaciones de archivo puedan aclararnos numerosos puntos oscuros que todavía existen en la escuela aragonesa.

Para terminar, quisiera aclarar lo que en 1970 afirmaba CAMÓN AZNAR[28] al estudiar al Maestro de Sigena y su *Retablo Mayor,* del monasterio de Villanueva de Sigena, dedicado a la Virgen, encargado y costeado por D.ª María Jiménez de Urrea hacia 1519. Señalaba CAMÓN, acerca de las tablas que lo formaban: "y las dos que recientemente han pasado del Museo de Toledo al de Huesca".

Las dos tablas a que hace referencia son la *Presentación de la Virgen en el Templo* y la *Ascensión,* que en 1955 se hallaban en el mercado

26 LACARRA, M.ª Carmen, *Primitivos aragoneses en el Museo Provincial de Zaragoza,* pp. 101–138.

27 SERRANO SANZ, Manuel, *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV,* "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", 1914–1917.

28 CAMON AZNAR, *Pintura española del s. XVI,* "Summa Artis", vol. XXIV (Madrid, 1970), p. 287.



Fig. 8: Martín Bernat. *Consagración de un Santo Obispo*. Museo de Bellas Artes. Dijon.



Fig.7: Martín Bernat. *Fernando I recibiendo a Santo Domingo*

londinense procedentes de colección particular[29] y que en 1959 fueron adquiridas por el Estado español y adscritas al Museo de Santa Cruz de Toledo, recién inaugurado con la gran Exposición del IV Centenario de la muerte del Emperador ("Carlos V y su ambiente") (Fig. 9 y 10).

Tanto la *Presentación de la Virgen en el Templo* como la *Ascensión*[30] del Maestro de Sigena continúan en el Museo de Santa Cruz de Toledo y no en el de Huesca; debo reconocer que en 1968 se realizaron numerosas gestiones ante la Dirección General de Bellas Artes (aunque no debieron de ser suficientemente convincentes) para que estas tablas de Sigena pasaran a integrarse junto a las cuatro que ya posee el Museo de Huesca.

[29] La adquisición se realizó por O.M. de 18 de mayo de 1959, a Lord–Robert Crichton Stuart por el precio de 175.200 pts.

[30] Las tablas miden 150 x 113 cm.



Fig. 9: Maestro de Sigena. *Presentación*



Fig. 10: Maestro de Sigena. *Ascensión*

PINTURA POPULAR RELIGIOSA EN EL SOBRARBE

POR Adolfo CASTAN SARASA
Profesor de E.G.B. Colegio "San Viator"

El Sobrarbe ofrece un amplio abanico de posibles estudios, capaces de aportar un gran caudal de datos para un conocimiento más profundo de nuestra provincia.

Como ejemplos, valgan los espléndidos inmuebles del gótico aragonés –muy abundantes–; el prolífico y sobrio románico –solamente se ha investigado lo más característico–; las casas fuertes de los siglos XVI-XVII; la arquitectura popular –tal vez la más antigua e intacta de las comarcas norteñas–; los poblamientos y fortificaciones del siglo XI –hay una buena publicación pero incompleta–, o la pintura popular de los siglos XVI al XVIII.

Sobre este último apartado vamos a intentar realizar un somero bosquejo, con la esperanza de que pueda *abrir los ojos* a quien disponga de más medios y conocimientos para que estas pinturas chillonas, sencillas, seguramente mediocres, sean valoradas un poquito más, dentro, naturalmente, de los ambientes para los que fueron pintadas: unos pueblos perdidos y unas gentes de horizontes limitados.

Podríamos agrupar el conjunto de pinturas populares, en función de su temática, en las siguientes grandes divisiones: Cristo, María, Santos y Muerte. Lo normal es que estos temas se entremezclen, bien que con distribuciones monográficas precisas, y además, pueden aparecer representaciones más singulares: Padre Eterno, pecados o vicios capitales,... Sólo incidiremos en este artículo en decoraciones de Cristo y, secundariamente, de María.

Comenzaremos por los dos conjuntos, a nuestro modo de ver, más espectaculares: Burgasé y Muro de Roda.

Burgasé

Lugar despoblado propiedad del COMENA, perteneciente al municipio de Fiscal (1.288 metros de altitud).

En el siglo XVIII, al menos en Sobrarbe, renace con fuerza una decoración que había dominado ampliamente en el orbe románico–gótico; es la pintura al fresco, o bien al temple. Techos y paramentos de la parroquia de Burgasé conservan un repertorio de motivos que la sitúan entre las iglesias punteras en su estilo.

Técnica

Son dibujos sobre capa de yeso, con predominio insistente de la línea, que solamente pierde su densidad en limitadísimos espacios del contorno, siempre sin llegar al diluido absoluto, puesto que persiste en todo momento –en acusado resalte con los fondos blancos–.

Son líneas cerradas y estáticas, con intención y finalidad descriptivas. El ojo absorbe fácilmente sus perfiles limpios, que es lo único que parecía interesar al autor.

En consecuencia, no existe relieve, profundidad alguna. Todos los elementos, humanos u objetos, aparecen en el mismo plano. Bien gravitan sobre imaginería horizontal –frontis del coro–, o bien se "exponen" literalmente, reposando sobre una barandilla pictórica cuyos balaustres son terminales de paños que caen curvados en longitudes equidistantes. Esta barandilla, apoyo y barrera óptica, limita su recorrido a los paramentos del coro y, al fundirse con los elementos dibujad, intenta crear sensación de espacio vacante entre los situados en pretencioso primer horizonte y el segundo y final –me refiero exclusivamente a las pinturas del coro–. Los objetos más cercanos al espectador refuerzan su situación, en el plano de contacto de la barandilla, mediante ligero regruesamiento, y más ostensiblemente, con un contraste de color. Como ejemplo, jarra o vestimenta de Cristo, en el muro norte; "heraldo" y lámpara, en el muro meridional.

El color también juega un papel de primer orden, haciéndose uso fundamentalmente del marrón–anaranjado y el verde. Así, con candidez,

basándose en antagonismos simplones, se pretende ahuecar la superficie bidimensional. Pero esa dicotomía (color cálido y frío) no sigue parámetros lógicos. Indiscriminadamente, se contrapone uno junto al otro, sea la posición teórica que fuere. Así, espada cruzada sobre lanza, o verdugo y azote. Otros colores menos prodigados son el azul, amarillo, rojo intenso, ...

También existe una primaria adecuación al marco semicircular –pinturas del coro–. Cristo se prolonga con la columna, ésta se recrece con el gallo –N–; el lienzo, con el rostro de Jesús, se cuelga para llenar la mayor altura central –S–; la cruz erecta fracciona simétricamente el paño E y los extremos se rellenan, en mayor medida, con objetos naturalmente más reducidos. Como excepción, el trecho del N, que cobija forzadamente árbol y bolsa.

Respecto a composición, puede decirse que cada sector contiene una clara unidad temática, estructurada linealmente. Uno a uno, los elementos se suman para obtener la idea global, pero a su vez se distribuyen anárquicamente, sin formar secuencia cronológica, ni tan siquiera orden aparente.

Motivos

Sector del coro –al E–: Paramento N –de izquierda a derecha–: bolsa con el número 30 colgando de un árbol. Cáliz. Escena de la flagelación: Jesús, con la espalda desnuda y atado a una columna, es azotado por un solo verdugo. A la derecha de la escena, azote de cuerda y cuero, jarra, lanza y sable cruzados, y azote de ramaje con añadido para colmar el trecho superior (Fotografía 1).

Paramento E: una cruz centrada, con calavera y huesos cruzados en la base, se eleva sobre podio de rocalla estilizada. Una sábana cuelga de ambos brazos y en éstos apoyan dos escaleras. El resto del paño se rellena con martillos, tenazas, instrumentos musicales de viento, lanzas, coronas de espinas, dos corazones atravesados por una espada,... (Fotografía 2).

Paramento S: lámpara; pica; hacha; lienzo con el rostro de Cristo y heraldo tocando un pequeño clarín y cubierto por gorro cónico con la punta caída hacia atrás (Fotografía 3).

Bóveda –de arista–: en los cuatro paños, medallones huecos extremadamente recargados.

Intradós del arco de ingreso al coro: una viga de madera, tope superior de la balaustrada que cerraba el coro –ha sido arrancada–, sirve de ilusorio apoyo a dos figuras ataviadas a usanza de la época; con morrión emplumado, chaquetón ceñido, puños de encaje y pantalón amplio, que se sumerge en botín al llegar a la rodilla. Espada de hoja fina al cinto y pica en la mano derecha, en actitud vigilante, en tanto que la mano izquierda se esconde entre el chaquetón, a la altura del bajo pecho (Fotografía 4).

Sector de la nave. Frontispicio del coro: jardín cerrado con tres cipreses; pozo santificado con cruz; ¿se trata de una mansión? –se halla afectada por el goteo procedente de un óculo inmediato–; diminuto lingote áureo; torre cilíndrica rematada por cruz y bandera; fuente elevada de la que fluye agua en suave cascada (Fotografía 2). Muros laterales: fondo de ciudad –generalmente, Jerusalén– y abundantes cortinajes, medallones barrocos y entrecruzamientos geométricos. Bóvedas: en general, medallones huecos, fuertemente recargados perimetralmente (flores, sol, luna, azucena, palmera y ángeles portando coronas y cetro).

Simbolismo bajo las coordenadas Cristo–María.

Dejando a un lado los elementos puramente decorativos, aparecen dos conjuntos de sentido manifiesto.

Las pinturas del coro son de interpretación rápida y carente de ambigüedades. El feligrés de Burgasé debió de compenetrarse sin esfuerzo alguno con ellas. Giran todas en torno a la Pasión. El árbol fue elegido por Judas para poner fin a su vida, pero, en lugar del cuerpo inerte, cuelga la bolsa, destacada y desproporcionada, con las treinta monedas recibidas por su traición. El cáliz de la última Cena; el gallo que recordó a Pedro su triple negativa; la jarra con el agua que lavó la culpabilidad de Pilatos; la espada con la sangrante oreja de Maltus, recién cortada; la lámpara que iluminó los caminos en el Huerto de los Olivos,... Igualmente, la sábana y las escaleras para el Descendimiento, o la gama de herramientas,...

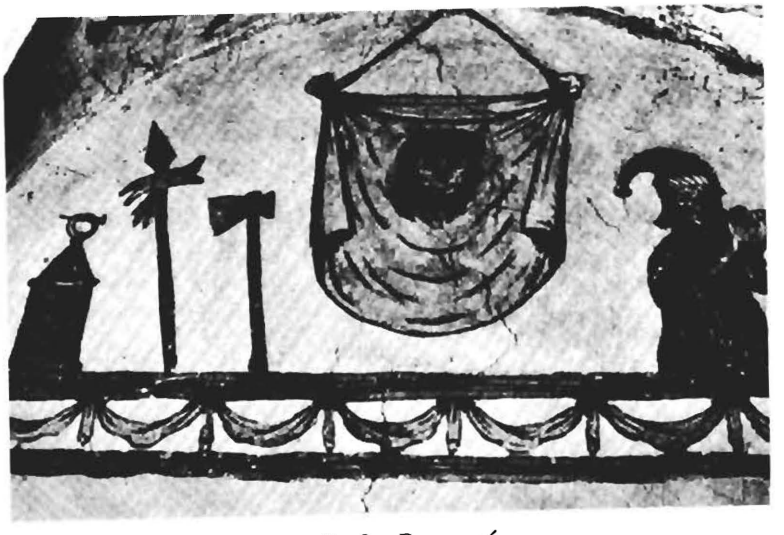
La figura humana se representa serena, ajena al sufrimiento y a la tragedia que, desde las alturas, cae sobre los fieles, sobre el mundo. El



Fotografía 1.: Burgasé



Fotografía 2.: Burgasé



Fotografía 3.: Burgasé



Fotografía 4.: Burgasé

heraldo hace sonar su trompeta sin esfuerzo; el verdugo golpea, en pose fotográfica, con los ojos perdidos en la nada, y los guardianes, con su atípica indumentaria, parecen advertir que aquéllo *no va con ellos*... Lo mismo puede comentarse a propósito de Cristo. Da la sensación de que se eludió pintar el dolor y la muerte. La flagelación, con señales de carne arrancada, pudiera hacer pensar lo contrario; pero, en cambio, la Santa Faz, a pesar de las llagas y de la corona de espinas, transpira paz, y la cruz del Calvario se yergue vacía. Cristo camina ya hacia la resurrección, superponiéndose al dolor necesario, y más directamente, sobre la calavera de Adán, símbolo de la muerte por el pecado.

¿Por qué estos motivos en el fondo? Tradicionalmente, el espacio opuesto al ábside significa "lo terrenal", pero la costumbre local reserva el coro al sexo masculino, más problemático y menos cumplidor de los deberes eclesiales...

Como ya hemos indicado, en el intradós del arco de ingreso al coro se pegaron dos guardias de calcamonía. Son los guardias de la Resurrección, del paso hacia la nave, hacia el Cristo vivo y triunfante.

Pero va a ser María, elemento femenino en la nave, sobre cabezas de mujeres sumisas, quien conducirá hacia el altar mayor, hacia la salvación mediante la renovación del Sacrificio.

Veamos los símbolos marianos de la nave: huerto o jardín cerrado con tres árboles. Según las letanías de la Virgen, "María es huerto cerrado de discreción y prudencia". Santiago SEBASTIAN[1] comenta la inserción del tema del rosario en el árbol de la vida, probablemente en el fervor mariano existente en el siglo XV. Nos interesa parte de la transcripción sobre la leyenda de la muerte de Adán, como posible interpretación del símbolo mencionado.

> "Afectado Adán de enfermedad mortal, envía a su hijo Set a buscar misericordia para la humanidad al arcángel guardián de la puerta del Paraíso. Set es testigo de tres visiones sucesivas; después el arcángel le entrega tres granos de los frutos del árbol fatal que puestos sobre la lengua de Adán le

[1] SEBASTIAN, Santiago, *Iconografía e Iconología en el arte de Aragón*, Serie Básica Aragonesa, n.º 30, Guara Editorial, Zaragoza, 1981.

provocan la muerte en tres días. De estas semillas brotan tres árboles, según otra versión un cedro (padre), un ciprés (hijo) y un pino (Espíritu Santo). Los tres árboles se fundirán en uno solo del que se hizo la cruz del Redentor, con el fin de salvar a la humanidad".

Pozo: "Pozo de sabiduría" (según letanías).
Lingote: "Casa de oro".
Torre: "Torre de David".
Fuente: Símbolo de pureza o fuente de divina gracia.
Sol y Luna: El sol se halla centrado en el eje de la bóveda, en tanto que la luna se desvía. Pudiera significar el triunfo de la vida –sol– sobre la muerte por el pecado –luna–. El sol también puede identificar a la iglesia; la luna, a la Virgen[2].

Inmediatos a la zona absidial, dos ángeles portan la corona y el cetro que recibirá la Virgen María en presencia de la Trinidad, escena no pintada aquí en Burgasé, pero sí en Ligüerre de Cinca o Lacort.

La iglesia parroquial de Burgasé parece tener un programa pictórico acorde con su planimetría. Es de amplia nave rectangular, con cubierta fraccionada en cinco tramos, separados por arcos transversales y cierre de lunetos. El primer tramo hace las veces de coro bajo –al Este–, y el último, de ábside –al Oeste–. Los tres tramos centrales reparten tres capillas laterales a Septentrión y otras tantas a Meridión, todas cubiertas con medio cañón e intercomunicadas por vanos con arco de medio punto.

Es construcción con desarrollo de tipo jesuítico, realizada a fines del siglo XVII o comienzos del XVIII –enterramientos en la nave, de los que el más antiguo es de 1721–. Las pinturas debieron de ser realizadas a mediados del siglo XVIII. Son muy semejantes a las ejecutadas en Muro de Roda, fechadas éstas últimas en 1763. Casi con plena seguridad, se deben a un mismo artista.

2 SUREDA, Joan, *La pintura románica en Cataluña*, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1981, p. 67.

Muro de Roda

Aldea despoblada perteneciente al municipio de La Fueva, con capitalidad en Tierrantona.

La iglesia parroquial, declarada, junto a la muralla que la cerca, *Monumento Histórico Artístico,* es un soberbio inmueble románico de fines del siglo XI o comienzos del XII. Paramentos laterales, bóveda –amplísima– y una capillita pegada al muro del evangelio fueron pintados con temática centrada en la Pasión de Cristo. En la bóveda, se simularon arcos transversales y lunetos. Llenando los lunetos fingidos, figuras y símbolos de los cuatro evangelistas. En los paramentos, dos escenas: oración en el Huerto de Getsemaní y Flagelación.

Oración en el Huerto

Es una pintura de corte teatral, representada en auténtica escena–río, confeccionada mediante el desplazamiento gradual de lazadas de cortinajes, que acotan finalmente la estampa (Fotografía 5).

La escena muestra a Cristo descalzo, en actitud orante; rostro sereno, que realza la redondez de su aureola. Un ángel, emergiendo de masa nubosa, le ofrece el cáliz. A sus pies, dormitan tres Apóstoles –"Y llevándose consigo a Pedro, Santiago y Juan..."–; los tres elevan ligeramente la cabeza, apoyada en el antebrazo derecho; Juan, siguiendo la tradición, es imberbe. Prácticamente sólo se utilizaron colores primarios (amarillo, especialmente, rojo y azul), resultando un conjunto cálido, en el que contrastan los azules del sayal que cubre el cuerpo de Cristo y los cortinajes marco.

Es una composición sensiblemente triangular, con la figura de Cristo sobredimensionada, que llena, además, el espacio central. Apóstoles y Cristo se diseñaron y encuadraron para ser observados de forma directa por los fieles, con los rostros mirando a la nave, inconexos consecuentemente en el programa. Incluso Cristo es ajeno al ángel que le está ofreciendo el cáliz.

El verticalismo de Cristo se complementa con tres árboles –cipreses–, que quizá forman parte del simbolismo trinitario, como ya hemos señalado

en Burgasé, y una lanza –herida del costado–. Entre los cipreses situados a la derecha crece una palmera, muy disminuida de tamaño. Según la *Leyenda Dorada*[3], cuando el ángel anuncia a María que sería conducida ante la presencia de Jesús, aquél le entrega una rama de palmera del paraíso, a fin de que fuera llevada delante de su ataúd y la protegiera en su postrer viaje.

La Flagelación

El escenario resulta igual de artificioso que para el tema anterior. Es una continuación del motivo plasmado en Burgasé. En aquella parroquial, Jesús está soportando los azotes, atado a la columna. En Muro, se trata de la secuencia posterior; Jesús se expone a los fieles tras sufrir el castigo, escoltado por dos de sus verdugos (Fotografía 6).

Cristo, con cerrada barba, aureola, las manos atadas a la espalda, tiene el torso desnudo; un verdugo le sujeta por el hombro y el otro le agarra un mechón del cabello. El paño de pureza le cubre las extremidades. Torso y cara denotan las huellas del castigo recibido (heridas, grietas horizontales de las que mana un hilillo de sangre,...). Los verdugos, con finos bigotes y recortadas barbas, visten calzas –medias–, pantalones hasta las rodillas, loriga de cuero con festones en hombros y cintura; una banda de tela, suelta y anudada a la espalda, corre diagonalmente de hombro derecho a costado izquierdo. Con la mano libre, alzada, oprimen fuertemente sendos manojos de azotes. Las cabezas van tocadas con gorros abombados de alas retorcidas, a modo de volutas; son, en realidad, gorros de pirata, con el curioso detalle de su calavera frontal, resaltando aún más la malignidad de los portadores.

La estructuración, con los mismos colores pero mayor variedad de matices, es decididamente verticalista; figuras basadas en líneas mínimamente dinámicas, cerradas, con resultados concluyentemente expositivos, puesto que de eso se trataba: dramatizar los sufrimientos de Cristo, Salvador y ejemplo. Como en Burgasé, se intenta crear planos, volumen, contra-

[3] VORAGINE, Santiago de la, *La leyenda Dorada*, T.I, Alianza Editorial, S.A., Madrid, 1982, p. 477.

poniendo claroscuros sobre el fondo –soporte de yeso blanco–, primeramente, y en la sucesión de vestimentas, camisa interior ocre, loriga azulada y banda pectoral marrón intenso.

El resultado no debió de ser considerado aceptable por el pintor, en primera instancia, pues quedó oculto bajo la nueva capa soporte.

En la pequeña capilla lateral del muro del evangelio, ala izquierda, bajo el arranque de la bóveda, se pintó un friso corrido repleto de elementos simbólicos de la Pasión.

Paramento derecho: tenaza y martillo; busto de personaje de época representando a Judas, con bolsa en forma de corazón colgada del cuello; mano y caña; tres clavos y llagas sangrantes; caña con esponja, columna con gallo y lanza (Fotografía 7). Esta pintura ha desaparecido. Paramento izquierdo: Calvario vacío con lanza, caña y esponja, corona de espinas, clavos sangrantes, tenaza y martillo; busto similar al anterior –Judas–, pero con voluminoso y rizado cabello –pudiera representar a Pilatos–; azotes y escalera; jarra y recipiente –Pilatos lavó sus manos–; paño con la Santa Faz; corona.

A los pies de la nave, se pintó la fecha de 1763.

El anónimo de Burgasé y Muro de Roda

Ya hemos insistido en el carácter puramente expresivo de estas pinturas, sin fondos paisajísticos o arquitectónicos que las muevan o creen el tercer espacio,... Son extremadamente elocuentes, fáciles, de pronta e inequívoca lectura.

El tema, desde luego, no suponía ninguna novedad. En tablas góticas de los siglos XIV–XV, es frecuente la introducción de estos elementos, al igual que los anacronismos en vestimentas o personajes, bien de donantes, bien para adaptar la imagen, haciéndola más familiar, más próxima a las gentes de la época.



Fotografía 5.: Muro de Roda



Fotografía 6.: Muro de Roda



Fotografía 7.: Muro de Roda

Sin salirlos de la zona, tenemos un ejemplo en el retablo de Morillo de Sampietro –siglo XVI–, en cuyo casamento central del banco, aparecen: azotes, columna con gallo, lanza, instrumento de viento, escalera, espada con la oreja de Maltus, caña y esponja, bolsa de monedas, jarra sobre bandeja y mano con mechón de pelo.

Algunos convencionalismos comunes en Burgasé y Muro de Roda engarzan ambos programas como obra de la misma mano: cuerpo rechoncho de Jesús, con heridas similares; unión de una ceja con la línea de la nariz, en todos los personajes; barbas recortadas, medias, lorigas con ribete, brazos remangados de los verdugos; cáliz de amplio pie y tres anillos esféricos en el tronco; expresiones, colorido,...

En la capilla lateral de Muro de Roda no intervino el mismo maestro; su decorado es de hechura descuidada y deficientes acabados, generando una baja calidad estética.

Vio

Lugar perteneciente al municipio de Fanlo, situado en el valle de Vio, a 1.210 metros de altitud.

La iglesia parroquial es románica y su ábside contenía pintura mural del siglo XII, trasladada al Museo Diocesano de Barbastro. Próxima a los pies, se abre una capilla lateral, decorada con motivos que aluden a la Pasión: clavos y lanza; paño con la Santa Faz coronada de espinas; cuchillo con la oreja pegada de Maltus; azotes; bolsa de monedas; corazón oprimido por espinas; columna de los azotes; lámpara de aceite para iluminar el Prendimiento, similar a la de Burgasé; escaleras –Descendimiento– y martillo.

Consta la fecha en que fue pintado el templo: 1813.

Torrolluala del Obico

Lugar despoblado perteneciente al municipio de Boltaña, alzado a 1.117 metros de altitud.

La parroquial es de tipología popular. En la capilla lateral meridional, entre cortinajes, se pintaron dos alabardas, tenaza, tres clavos y martillo. Según inscripción: "SE PINTO EL AÑO DE 1774".

Secorún

Lugar despoblado propiedad del COMETA, perteneciente al municipio de Sabiñánigo (1.047 metros de altitud).

En la sacristía, aneja al norte de la nave, se pintó un bonito Calvario, también en el siglo XVIII.

Ginuabel

Lugar despoblado propiedad del COMENA, perteneciente al municipio de Fiscal (1.169 metros de altitud).

Parroquial de tipo popular –siglo XVIII–. Su interior, decorado con fajones y lunetos simulados, presenta en el centro de la bóveda dos gallos, frente a un cáliz del que emerge la hostia.

Albella

Lugar perteneciente al municipio de Fiscal (797 metros de altitud).

En la iglesia parroquial (ss. XVII–XVIII), sin culto y ruinosa, pintura común: arcos y lunetos fingidos, subientes, rocalla,... En un luneto simulado aparece un pelícano abriéndose el pecho con el pico; de su herida beben tres crías (Fotografía 8). El pelícano se símbolo de Cristo, así como de la Eucaristía y de la caridad abnegada. Segun la tradición, alimentó a sus crías con su propia sangre.

Berroy

Lugar despoblado propiedad del COMENA (Ayuntamiento de Fiscal, 1.157 metros de altitud).

La iglesia parroquial es del siglo XVI, de extraño modelo, exclusivo de la ribera de Fiscal (cabecera triabsidial de testero plano, crucero y nave amplia) (Fotografía 9).

En el ábside central, de mayor luz, cubierto con medio cañón, se pintaron retazos del Nuevo Testamento. No es mucho lo que se puede comentar de las escenas, ya que solamente son visibles pequeños fragmentos que dejamos al descubierto, tras cuidado desconche, en el año 1981, cuando realizábamos el inventario artístico de la comarca sobrarbense. Una grieta en la bóveda lo amenaza seriamente.

De la bóveda, bastante extensa, decorada de forma plausible en su totalidad, apenas se contemplan las cuatro patas de una montura –con relleno rojo–, que no parece ser un caballo; es posible tenga relación con una filacteria, con las letras "IVS".

En el muro del evangelio, secuencias separadas por orlas verticales de triángulos rojos, de pura tradición románica. En la primera escena, sólo es perceptible la cabeza de Cristo, con nimbo y cruz, y tres pequeños árboles al fondo. En la segunda, aparece Cristo atado a la columna; el pelo, arrancado del centro de la frente, se aparta en dos mitades; su tez blanca resalta contra un fondo lleno de negrura; a su lado, el verdugo, delineado en color negro y rostro mal configurado –con barba y pelo castaños–, sostiene los azotes levantados y a la espalda, preparado, en posición fija, para golpear (Fotografía 10). Otra escena, a la derecha, se halla íntegramente cubierta por la capa de enlucido.

En el muro de la epístola, realizamos muy pequeñas catas; comprobamos se cubre también con pinturas, sin poder precisar más.

El programa de Berroy no tiene relación con los de Burgasé o Muro y su datación podría ser algo más antigua, tal vez s. XVII o comienzos del XVIII.



Fotografía 8.: Albella



Fotografía 10.: Berroy



Fotografía 9.: Berroy

EL GREMIO DE DORADORES DE ZARAGOZA (1675–1820)

POR Arturo ANSON NAVARRO
Instituto de Bachillerato "Pablo Gargallo" de Zaragoza

En las dos últimas décadas, las grandes lagunas que afectaban al conocimiento de los gremios zaragozanos durante la Edad Moderna se han cubierto en buena medida, gracias a las aportaciones de jóvenes investigadores. Al ya clásico estudio de Sancho SERAL para las corporaciones artesanales zaragozanas del siglo XVI[1], se han ido añadiendo los magníficos estudios de REDONDO VEINTEMILLAS para las del siglo XVII[2] y los de FORNIES CASALS para el gremialismo del siglo XVIII[3]. Por lo que respecta a los gremios y profesiones vinculadas a las artes, también contamos con diversos trabajos: de Esteban LORENTE, sobre los plateros[4]; de BOLOQUI LARRAYA, acerca del gremio de carpinteros, ensambladores, entalladores y escultores, y de los escultores separados de la organización gremial[5]; de

1 SANCHO SERAL, L., *El gremio zaragozano del siglo XVI (Datos para la historia de la organización corporativa del trabajo en España)*, "Universidad" (Zaragoza, 1925), pp. 613–648 y 799–825.

2 Una visión de conjunto en REDONDO VEINTEMILLAS, G., *Los gremios en Aragón durante la Edad Moderna*, Col. Alcorces, Zaragoza, 1981. De carácter monográfico, íd., *Las corporaciones de artesanos de Zaragoza en el siglo XVII*, Zaragoza, 1982.

3 FORNIES CASALS, J.F., *Gremios de Zaragoza durante el siglo XVIII (El Plan Gremial presentado por la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País)*, "Boletín de Documentación del Fondo para la Investigación Económica y Social", V, fasc. 4º (1973), pp. 549–559; y su tesis doctoral *La Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en la época de la Ilustración (1776–1808): sus relaciones con el artesanado y la industria*, Madrid, 1978.

4 ESTEBAN LORENTE, J.F., *Ordenanzas que rigen la platería zaragozana desde 1420 a 1742*, en *Actas del X Congreso de Historia de la Corona de Aragón (1976)*, Zaragoza, 1984, vol. II.

5 Sobre el gremio de carpinteros, ensambladores, entalladores y escultores de Zaragoza, con un estudio completísimo, véase el cap. 2 de la tesis doctoral de BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710–1780*, Granada, 1983, vol. I, pp. 25–75; para los escultores del siglo XVIII, véase de la misma autora y obra las pp. 85–93 del vol. I y también su trabajo *Datos socioeconómicos sobre los escultores zaragozanos del siglo XVIII y sus talleres*, en *Actas de las IV Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón (Alcañiz, 1981)*, Zaragoza, 1982, vol. II, pp. 613–624.

EXPOSITO SEBASTIAN, sobre los albañiles de finales del s. XVIII[6]; de GONZALEZ HERNANDEZ, en lo referente a la cofradía primitiva de pintores y doradores en los siglos XVI y XVII[7], y de ANSON NAVARRO, sobre los pintores desvinculados ya del gremio en el siglo XVIII[8]. Con el presente trabajo queremos cubrir el vàcío bibliográfico que hasta el presente existía sobre los doradores zaragozanos de los siglos XVII y XVIII, abarcando hasta la extinción del gremio en 1821.

El siglo XVII es el siglo de apogeo de los gremios zaragozanos; la coyuntura económica adversa favoreció la constitución de nuevos gremios y, en algunos casos, la división de otros ya existentes por un fenómeno de especialización o por otros motivos, como son los que provocaron la creación del gremio de doradores, separados ya de los pintores, pues habían abandonado la antigua cofradía de San Lucas, que agrupaba ambas actividades. Durante este siglo, los gremios zaragozanos estuvieron sometidos al control del municipio, de quien dependían. Pero las relaciones con el gobierno municipal se fueron enrareciendo desde comienzos de la segunda mitad del siglo, pues los gremios exigían tanto dinero a los oficiales que querían examinarse de maestro que muchos de ellos se veían obligados a marchar a otras ciudades del reino de Aragón para alcanzar este grado[9]. Ello llevó a los jurados a proporcionar examinadores a todos aquellos que lo deseasen y a conceder licencias para trabajar. En 1672, las cifras de examinados por ambas vías resultan ya muy significativas; mientras las personas examinadas por los gremios sólo fueron 3, el gobierno municipal facilitó el examen de 59; y en 1675 las diferencias se agrandan todavía más: 168 licencias municipales (139 a cambio del servicio militar) por sólo 5 examinados por los gremios. Estos últimos protestaron ante el municipio,

6 EXPOSITO SEBASTIAN, M., *El gremio de albañiles de Zaragoza (1775–1806)*, "Artigrama", (Zaragoza 1986), pp. 161–175.

7 GONZALEZ HERNANDEZ, V., *Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII: La Cofradía de San Lucas de Pintores*, "Zaragoza", XXV (Zaragoza, 1967), pp. 175–190. Se centra preferentemente en el siglo XVI, mientras el siglo siguiente lo trata muy superficialmente.

8 ANSON NAVARRO, A., *Datos socioeconómicos sobre los pintores zaragozanos del siglo XVIII y sus talleres*, en *Actas de las IV Jornadas sobre el estado actual de los estudios sobre Aragón (Alcañiz, 1981)*, Zaragoza, 1982, vol. II, pp. 625–638.

9 REDONDO VEINTEMILLAS, G., *op. cit.*, 1981, p. 11.

exigiendo la anulación de dichas licencias, pero sólo se anularon las concedidas a aprendices, manteniendo las de maestros y la exención de derechos de examen[10].

La tensión creada entre los gremios y el gobierno municipal no iba a terminar ahí, pues en las Cortes de Aragón de 1677 se llegó a solicitar la supresión de los gremios, lo que provocó la reacción conjunta de las corporaciones artesanales zaragozanas, que, reunidas en el convento de la Victoria, decidieron enviar memoriales a los diputados a Cortes, "dando a entender el daño que a los ofiçios se sigue". Si bien no se llegó a medida tan drástica, sí reglamentaron las Cortes las tasas de exámenes, a fin de impedir los abusos de los gremios, que habían creado el ambiente de malestar y tensión. En este aspecto, se dividió a los gremios zaragozanos en dos categorías; primera, en la que se hallaban las corporaciones que podían cobrar 10 libras o 200 sueldos para la cofradía y 5 libras para los examinadores; segunda, la de los gremios que podían percibir 5 libras y 2 libras, 10 sueldos respectivamente. Además, en caso de que alguien que pretendiese examinarse fuera rechazado por un gremio, se establecía la posibilidad de recurso ante los jurados de la ciudad[11]. En este contexto de fricciones, se aprobaron en 1675 las ordinaciones del nuevo gremio de maestros doradores de Zaragoza.

Los orígenes del gremio tras el abandono por los pintores de la antigua cofradía.

A comienzos del siglo XVI, en concreto en el año 1502, ya existía en Zaragoza una cofradía de San Lucas, que reunía tanto a pintores como a doradores y que recibió sus ordinaciones el día 28 de julio de dicho año, otorgadas por los jurados de la ciudad de Zaragoza[12]. Esas ordinaciones serían confirmadas unos meses más tarde, en setiembre, por un privilegio real dado en Zaragoza por el rey Fernando II el Católico. Esta cofradía tenía su sede y capilla, dedicada a San Lucas, en la iglesia del convento de San Francisco.

10 Ibíd., pp. 11–12.

11 Ibíd., p. 12.

12 GONZALEZ HERNANDEZ, V., *op. cit.*, p. 183.

Pocos años más tarde, el 4 de diciembre de 1517, unas nuevas ordinaciones sustituían a las anteriores[13]. Diferencias entre los diversos componentes de la cofradía habían hecho necesario completar o corregir algunas ordenanzas para evitar conflictos. En ellas se deslindaban las actividades profesionales de tres tipos de pintores: pintores de retablos o de historias, pintores de cortinas y pintores de oro o doradores. Los pintores de retablos tenían licencia para pintar "qualquiere pintura e doradura". Los de cortinas podían realizar "qualquiere pintura que no sea de retablos", con lo que su actividad se limitaba a lo que denominaríamos pintura ornamental o decorativa. Por último, los doradores sólo podían trabajar el dorado de la mazonería de los retablos y no se les permitía tomar encargo de pintura de retablo, sino "en companya de otro pintor examinado de retablos".

Juntos en una misma corporación continuaron pintores y doradores hasta mediados del siglo XVII, en concreto hasta el año 1666, en que los primeros abandonaron la cofradía de San Lucas para ejercer su profesión con entera libertad, sin permanecer sometidos a égimen corporativo alguno[14]. Aparte de roces e interferencias profesionales, la causa fundamental del abandono de la corporación por buena parte de los pintores se hallaba en que se había generalizado entre éstos la consideración de la pintura como arte liberal, y no como actividad manual y mecánica. Antonio de PALOMINO recogió este acontecimiento como singular e importante dsentro del panorama artístico en la España del siglo XVII; en su *Museo Pictórico y Escala Optica* indica que dicha separación tuvo lugar el 6 de diciembre de 1666, acordándose "que el arte de la Pintura, por ser liberal, se apartase de cierta profesión, con quien estaba mezclado en una Cofradía, quedando la otra en la servidumbre de los demás gremios"[15]. Un arte liberal como la pintura no podía estar sometido a normativas corporativas como la artesanía del dorado.

---

[13] Ibíd., pp. 183 y ss.

[14] La separación de pintores y doradores zaragozanos la analizamos en profundidad en el cap. 2, apartado 2 de nuestra tesis doctoral, ANSON NAVARRO, A., *Aportaciones al estudio de la pintura aragonesa del siglo XVIII: El academcismo artístico en Zaragoza y el pintor y profesor José Luzán Martínez (1710–1785)*, Univ. de Zaragoza, junio de 1985 (inédita), de la que existe un resumen publicado en la Rev. "Artigrama", 2 (Zaragoza, 1985), pp. 281-290.

[15] PALOMINO DE CASTRO, A. de, *Museo Pictórico y Escala Optica* (Madrid, 1715–24), t. I, libro II, cap. V, edic. Aguilar de 1947, p. 189.

Desprendidos de toda ligazón gremial, la siguiente aspiración de los pintores era de carácter social: ver reconocido su *status* de profesionales de un arte liberal en el ámbito jurídico–político. Esto lo consiguieron en las Cortes del Reino de Aragón de 1677–78, donde, proclamando la ingenuidad y liberalidad de la pintura, se reconoció a los pintores aragoneses el derecho a disfrutar de los honores y privilegios correspondientes a su posición social, entre ellos el de poder participar en Cortes del Reino formando parte del brazo de infanzones y caballeros, así como el ocupar cargos políticos[16]. La importancia de este hecho fue enorme, pues seguramente los pintores aragoneses fueron los primeros de la Corona de España que colectivamente vieron reconocida su liberalidad profesional y su *status* social y político.

Los doradores, tras el abandono de la mayoría de los pintores, quedaron solos en la cofradía de San Lucas, procediendo a la reorganización de ésta. Todos los treudos que la cofradía tenía a su nombre pasaban a manos de los doradores, así como los réditos y beneficios de los mismos, asumiendo las cargas y obligaciones sobre ellos impuestas[17]. También se quedaron con el altar y capilla de San Lucas, en la iglesia de San Francisco, que continuaría siendo el lugar de celebración de las festividades y actos religiosos de la cofradía.

El funcionamiento del gremio de doradores según las ordinaciones de 1675

Reducida la cofradía o gremio a sólo los maestros doradores, se hacía necesario elaborar unas nuevas ordenanzas que se adaptaran a la nueva situación, pues las antiguas ordinaciones de 1517, que habían regulado la actividad profesional de pintores y doradores, como era lógico, ya no servían. Esas nuevas ordinaciones fueron concedidas a los doradores por los Jurados de la ciudad de Zaragoza el 12 de noviembre de 1675[18].

A partir de las ordinaciones y de otros documentos que hemos logrado sacar a la luz, vamos a analizar el funcionamiento del gremio de dorado-

16 ANSON NAVARRO, A., *op. cit.*, 1985, apartado 2.2. y p. 282 respectivamente.

17 "Ordinaciones de la Cofradía de San Lucas de Doradores de 1675", p. 8 del impreso, en A.H.P.Z., Martín de Grau, 1686 (20.X), s. fol.

18 A.M.Z. Ms. 65. *Libro de actos comunes*, 1675, 12.XI, f. 155 v. El contenido impreso de las ordenanzas de 1675 cit. en nota anterior.

res, atendiendo a cuatro aspectos: la organización; el aprendizaje y el acceso a la maestría; la producción y su control, y los aspectos religiosos y benéficos.

La organización

El gremio de doradores de Zaragoza estaba formado por los maestros doradores, entre los cuales se elegían los cargos anualmente para gobernar la corporación y velar por los intereses profesionales, religiosos y familiares de sus miembros.

El *capítulo* o junta general, compuesto por todos los miembros del gremio, era el órgano fundamental de gobierno, en el que se trataban todos los asuntos importantes que afectaran a la vida corporativa y profesional y se elegía a los cargos que gobernarían el gremio durante el período de un año. Se reunía al menos una vez al año, el día 20 de octubre, al día siguiente de la festividad de San Lucas, coincidiendo con la fecha en que se recordaba a los difuntos de la cofradía. Las reuniones tenían lugar en el convento de San Francisco, en el aula capitular que poseía la cofradía de la Sangre de Cristo[19]. Si algún miembro no asistía a capítulo o a juntas era sancionado con 2 libras de cera blanca para el altar del Santo. En dicha sesión se procedía a la elección de los nuevos cargos que regirían el gremio e integrarían la junta durante el año siguiente, hasta nuevo capítulo ordinario. Para la elección de oficios (cargos), se procedía a votación secreta (con habas blancas y negras) de los candidatos (generalmente dos) propuestos anteriormente por el mayordomo mayor de entre los miembros del capítulo; los candidatos debían abandonar la sala durante la votación y, en caso de empate, se resolvía a suertes[20].

El único cargo no votado era el de mayordomo mayor, al que accedía automáticamente el mayordomo menor del año anterior. Para poder elegir mayordomos debían concurrir al menos las tres cuartas partes de los miembros del capítulo. Los elegidos juraban guardar las ordinaciones, y si alguno no lo hacía o rehusaba ocupar el cargo para el que había sido ele-

19 A.H.P.Z., Martín de Grau, 1682 (20. X), s. fol.

20 Este modo de proceder a la elección queda reflejado en varias renovaciones de cargos de la cofradía de San Lucas, notificadas por el notario Martín de Grau; véase A.H.P.Z., *Martín de Grau,* años 1678, 1679, 1682 entre otros (20. X), s. fol.

gido, se le penalizaba con una multa de 100 sueldos jaqueses. Si alguno de los capitulares durante la sesión faltaba al respeto a los mayordomos o a cualquier otro maestro, era sancionado con 6 libras de cera blanca para el Santo. Los capitulares debían mantener en secreto lo tratado en capítulo, so pena de ser excluidos de él e incluso destituidos del cargo que ocupasen, nombrándose un sustituto.

La junta era el órgano ejecutivo y estaba integrado por todos los oficios (cargos), es decir, por 8 miembros: los dos mayordomos, los dos consejeros, los dos veedores, el luminero y el secretario.

Había dos *mayordomos,* llamados mayor y segundo. El *mayordomo mayor* poseía la máxima autoridad dentro del gremio; gozaba de una serie de prerrogativas sobre los demás maestros y sus funciones eran:

- Cobrar los treudos y utilidades de la cofradía.
- Convocar las reuniones (capítulos, juntas, misas, entierros, etc.).
- Guardar una de las tres llaves del arca o cofre de los útiles de la cofradía (las otras dos llaves se hallaban en poder del mayordomo menor y del escribano).
- Rendir cuentas ante el capítulo al año de ocupar el cargo o, en todo caso, dos meses después.

Al ocupar el cargo, los dos mayordomos se obligaban a depositar sendas fianzas para asegurar las cantidades de dinero del gremio que entrasen en su poder durante el año de mandato. Asimismo, ninguno de ellos podía perdonar penas a maestros ni a mancebos que trabajasen fuera del taller de sus maestros, teniendo que dar cuenta de ello a la junta, bajo pena de 60 sueldos jaqueses y privación de los cargos. También debían asistir a las misas de los últimos domingos de mes, incurriendo el que faltase en multa de 1 libra de cera.

El *mayordomo segundo* se convertía en el sustituto del primero en caso de imposibilidad de éste de presidir las reuniones y actos de la cofradía. Poseía también llave del arca.

Los *consejeros* eran dos; su misión consistía en aconsejar a los mayordomos y demás cargos, así como evitar discordias y enfados entre los capitulares. El consejero primero era, generalmente, el mayordomo mayor del año anterior,.mientras que el segundo consejero se elegía mediante votación secreta.

Los dos *veedores* asumían la función de supervisar las obras por orden de los mayordomos o la junta y dar cuenta de lo que hubiesen reconocido en los obradores, es decir, si las obras se realizaban "conforme a arte". También tendrían que inspeccionar, una vez al mes o cuando les pareciere, los obradores de las viudas de maestro, para ver lo que en ellos se trabajaba.

El cometido del *luminero* consistía en alumbrar al Santo todos los domingos y festivos, corriendo por su cuenta encender la lámpara situada ante el altar de San Lucas; convocar a capítulo a todos los maestros de la cofradía, siempre que se lo mandasen los mayordomos, y avisarles para que asistiesen a las misas los domingos por la mañana, poniendo los candeleros y velas acostumbrados en el altar. También debía relacionar los miembros que, con bastante justificación, no pudiesen acudir a dichas funciones; de lo contrario, se le aplicarían al luminero las penas en que incurriesen los que faltaran. Cobraría las misas de maestros y viudas de maestros y, por su trabajo, la cofradía le remuneraría con 20 r. anuales.

El *escribano* tenía la misión de anotar en el libro correspondiente las incidencias de los capítulos, juntas, exámenes u otras determinaciones que tomase la cofradía o sus cargos. Debería hallarse presente, con el resto de los cargos, el día en que el mayordomo mayor rindiese cuentas al mayordomo segundo, tomando nota de lo que allí se tratara. Ese día le entregaría la cofradía al escribano 25 reales para el gasto general y para que invitase a un refresco a los cargos que se hallasen en dicha junta. Guardaba la tercera llave del arca del gremio.

Aparte de esos cargos u oficios, en los capítulos debían hallarse presentes dos personas ajenas al gremio: el notario, que levantaría acta del acto, con los nombramientos de nuevos cargos, y un andador de los jurados de la ciudad de Zaragoza.

En los capítulos, juntas y fiestas religiosas, cada cargo debía ocupar el puesto jerárquico que le correspondía, "para que de essa suerte se conserve la graduación de los Oficios".

Si algún miembro debía a la cofradía 30 reales o más, no podía ocupar cargo alguno hasta que no hubiese satisfecho la cantidad adeudada.

El aprendizaje y el acceso a la maestría

Entre los doradores, como en otras actividades artesanales, se dieron tres categorías profesionales: aprendiz, mancebo (oficial) y maestro.

El aprendiz pasaba a formarse en el taller de un maestro mediante un contrato, por el que éste se comprometía a enseñarle el oficio, generalmente, durante un período de cuatro años, así por ejemplo, el joven José Barascuay se contrataba el 15 de setiembre de 1685 con el pintor y dorador Jaime de Bordas para aprender el oficio[21]. Las ordinaciones no se refieren a la existencia de un examen al final del aprendizaje; sí, en cambio, a problemas surgidos entre maestro y aprendiz. Si un maestro tuviera un aprendiz concertado y abandonara éste el taller sin cumplir el tiempo de permanencia estipulado, no lo podría recibir ningún otro maestro, bajo pena de no ocupar ningún cargo en la cofradía; además, el primero podría exigir al nuevo maestro con quien se hubiese concertado el aprendiz el importe de la comida del primer año de aprendizaje, excepto que el paso fuera con el consentimiento del primero.

Los mancebos eran oficiales que se contrataban a sueldo con un maestro durante un tiempo determinado. También las ordinaciones contemplan la posibilidad de conflicto entre maestro y mancebo. Si un maestro tuviera un mancebo concertado por meses o para lo que durase una obra, éste no podía ser admitido en otros talleres en ese tiempo; de no cumplirse esto, el segundo pagaría los daños al primer maestro y el mancebo tendría que devolver los beneficios obtenidos a la cofradía, para engrosar su arca.

[21] ALMERIA, J.A. y otros, *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*, Zaragoza, 1983, p. 294.

Para acceder al *examen de maestría,* las normas estaban claramente establecidas por las ordinaciones. Si el que pretendía examinarse de maestro era hijo de maestro de la cofradía o había aprendido el oficio con maestro de ésta, pagaría la mitad de los derechos y tasas de examen (12 l., 10 s. para la cofradía; 16 s. de propina a cada uno de los ocho miembros del tribunal, y 8 s. al andador). Las mismas cantidades deberían abonar quienes estuviesen casados con viuda o hija de maestro. En cambio, quienes no reunieran las condiciones arriba descritas pagarían 25 l. jaquesas para la cofradía, 32 s. a cada examinador, 16 s. al andador y 4 s. al llamador. Además, en el momento de solicitar el examen, deberían depositar los interesados en manos del mayordomo mayor la mitad del importe de las tasas de examen.

El tribunal estaba integrado por los ocho miembros de la junta. Para la realización de la pieza demostrativa de la pericia del aspirante, se le concedería a éste un tiempo máximo de dos meses, contados a partir del día en que pidiese el examen, salvo por causa de enfermedad. El examinando no podía contratar obra alguna hasta no haber sido aprobado por el maestro, bajo pena de 60 sueldos jaqueses.

Las cantidades exigidas para el examen por la cofradía de doradores eran sin duda excesivas (de las más elevadas); por eso, por el Fuero de las Cortes de 1678, tuvieron que reducirlas a 10 libras para la cofradía y 2 libras 10 s. para los examinadores, situándose así en la primera categoría de las estipuladas para los gremios zaragozanos a efectos de exámenes de maestría.

Con el título de maestro ya se podía abrir obrador propio y contratar aprendices y mancebos.

La producción y su control

Dos aspectos que afectan al proceso productivo se tienen bien presentes en las ordinaciones: monopolio y control de calidad. La exclusividad en la producción la tienen los maestros. Por ello, los que trabajasen sin pertenecer al gremio serían penados con 60 sueldos de multa. Para controlar esa exclusividad, los veedores visitaban periódicamente los obradores de los

maestros del gremio y denunciaban los casos de intrusismo, que atentaban contra la cofradía y las autoridades municipales.

Tras la separación de los pintores y para evitar la competencia de éstos, una de las ordenanzas manda que sólo puedan dorar y platear los examinados y aprobados como doradores, porque "ay muchos, que con título de Pintores, hazen cartones, y los sacan a las Plaças, y puestos públicos, y en ellos se dora y platea, en perjuizio de los de la Cofradía".

Incluso en otra ordenanza se señala que, tras la separación entre pintores y doradores, queda para éstos la competencia dada por el Santo Tribunal de la Inquisición de recoger las pinturas de santos indecentemente pintadas, en la forma en que se había acostumbrado a hacer hasta entonces.

El protagonismo de los doradores en encargos artísticos que afectan a varios gremios supone un claro control de calidad y se hace patente en otra de las ordenanzas, cuando se apunta que ningún maestro dorador podrá trabajar una obra que hayan contratado por su cuenta un carpintero, un escultor o un oficial de otro arte, si no se hallase presente dicho maestro dorador en el momento de realizar el contrato de la obra que vaya a trabajar.

Ese control de calidad era cometido de los veedores en sus visitas regulares a los talleres. En este sentido, otra ordenanza obligaba a que el maestro que contratase el dorado de un retablo ya montado, antes de quitar los andamios, debía permitir a los veedores la inspección del trabajo realizado; si no lo hiciese así, además de pagar 60 sueldos de multa, el maestro tendría que sufragar el gasto de andamios o escaleras para poder proceder a esa revisión, y si contraviniese a esta orden pagaría otros 60 sueldos, cuyo importe se repartiría entre los jurados de la ciudad, la cofradía y los veedores.

Aspectos religiosos y benéficos

Los maestros doradores, tras la separación de los pintores, retuvieron la cofradía religiosa, puesta bajo la advocación de San Lucas. Tenía altar y capilla en la iglesia del convento de San Francisco. La fiesta del Santo la celebraban los doradores el 19 de octubre.

Todos los cofrades tenían la obligación de asistir a misa el último domingo de cada mes, en la capilla de la cofradía, así como a los entierros. El maestro que faltase a misa o a entierro o a otras funciones semejantes debería pagar cada vez 1 sueldo para gastos de la cofradía; y si faltase alguno de los mayordomos, debería abonar una libra de cera para el Santo. De alumbrar y colocar los candeleros en el altar de San Lucas todos los domingos y días de fiesta religiosa se encargaba el luminero, así como de controlar la asistencia de los cofrades a dichas celebraciones religiosas.

Los aspectos benéficos y de ayuda a miembros necesitados de la cofradía también se contemplan en las ordinaciones. Cada maestro que trabajase una obra cuyo importe fuese superior a 100 reales, al finalizar ésta, debería entregar al mayordomo mayor 1 sueldo para asistir a algún cofrade que padeciese extrema necesidad; los mayordomos y el escribano, posesores de las llaves del arca, concederían a éste hasta una cantidad de 30 reales de una vez, con obligación de dar cuenta de ello en el primer capítulo que se tuviere. Si fuera necesario entregar más dinero, debería ser el capítulo quien lo decidiese.

El gremio de doradores entre 1675 y 1750

Una vez separados los pintores de la corporación en la que habían estado unidos hasta 1666 y dotados los doradores de unas nuevas ordinaciones adecuadas a la nueva situación, una etapa de decidida actividad profesional comenzaría a partir de entonces hasta mediados de la centuria siguiente, con la excepción de los años de la Guerra de Sucesión y los inmediatamente posteriores, en los que los desastres causados por la contienda en tierras aragonesas traerían consigo una dilatada crisis económica que también afectaría a las actividades artísticas.

La nueva cofradía de doradores se formó en un principio con 12 cofrades, que en 1678 eran los siguientes: Felipe Ortiz de Baraiz, Juan de Latorre, Jaime de Bordas, Miguel Picherman, Juan Brun, Juan de Izque o Dizque, Sebastián Sánchez, Pedro Fernández, Martín de Mendieta, Francisco del Plano, Miguel Cirugera y Julián Garcés[22]. Algunos de ellos, aun siendo fundamentalmente doradores, también practicaron la pintura, como

[22] A.H.P.Z., *Martín de Grau*, 1678 (20. X), s. fol.

es el caso de Jaime de Bordas, Miguel Picherman o Francisco del Plano; éste último, desde comienzos del siglo XVIII se dedicó exclusivamente a la pintura, convirtiéndose en el más prolífico y destacado pintor decorativo, no sólo de Aragón, sino de todo el valle medio del Ebro durante el primer tercio del siglo XVIII.

Los cargos u oficios del gremio eran elegidos por el capítulo el día 20 de octubre de cada año para un período anual. De esos primeros años de la nueva andadura de la cofradía de San Lucas poseemos varias actas notariales de nombramientos de oficios[23]:

	1679–1680	1680–1681	1681–1682	1682–1683
Mayordomo mayor	Julián Garcés	Miguel Picherman	Juan de Izque	Jaime Bordas
Mayordomo segundo	Miguel Picherman	Juan de Izque	Jaime Bordas	Juan de Latorre
Consejeros	Felipe Ortiz	Juan de Latorre	Miguel Picherman	Juan de Izque
	Juan de Latorre	Juan Brun	Felipe Ortiz	Miguel Picherman
Veedores	Juan Brun	Sebastián Sánchez	Sebastián Sánchez	Felipe Ortiz
	Juan de Izque	Juan de Lisón	Pedro Fernández	Pedro Fernández
Luminero	Sebastián Sánchez	Pedro Fernández	Melchor Donclaros	Francisco del Plano
Secretario o escribano	Jaime de Bordas	Jaime de Bordas	Juan de Lisón	Sebastián Sánchez
Cofrades sin cargo	Francisco del Plano	Francisco del Plano	Juan de Latorre	Juan Brun
	Pedro Fernández	Miguel Cirugera	Francisco del Plano	Juan de Lisón
	Martín de Mendieta	Julián Garcés	Juan Brun	Melchor Donclaros
	Miguel Cirugera	Melchor Donclaros	Miguel Cirugera	Miguel Cirugera

No todas las licencias de maestro eran concedidas por el gremio de doradores, pues los jurados de la ciudad también podían otorgarlas. En 1675, de las 168 licencias que concedieron los munícipes, una corres-

23 A.H.P.Z., *Martín de Grau*, años 1679, 1680, 1681 y 1682 (20. X), s. fol.

pondió a un dorador y otra a un pintor, para realizar trabajos que eran de exclusiva competencia de los doradores. La licencia de maestro dorador fue dada el 26 de noviembre a Agustín Pérez a cambio de la prestación de servicio militar en la guerra; la segunda licencia fue concedida el 29 del mismo mes al pintor Agustín Quintana para poder realizar "cuadricos de cartón dorados y plateados"[24]. Resulta paradójico que sólo diecisiete días después de que los jurados hubiesen aprobado las ordinaciones del gremio de doradores, en las que se ordenaba que ningún pintor pudiera realizar cartones, sacarlos a las plazas y dorar y platear, salvo los examinados y aprobados de doradores por la cofradía, esos mismos jurados concedieran la licencia al pintor Agustín Quintana para efectuar, precisamente, lo que le quedaba prohibido por dicha ordenanza de los doradores. Ello ponía de manifiesto que la cofradía iba a encontrar impedimentos durante aquellos años conflictivos para ejercer un total control profesional.

No faltaron a finales del siglo XVII y comienzos del siguiente intervenciones de la cofradía y de su junta para exigir el cumplimiento de las ordenanzas y velar por la calidad de lo trabajado por sus cofrades. El 3 de noviembre de 1686, Juan Brun, como procurador de la cofradía de San Lucas de maestros doradores, requirió al dorador Jaime Corbera para que obedeciera y cumpliera las ordinaciones del gremio, protestando de costas y daños contra él, mediante la presentación de firma y del impreso de las ordinaciones ante notario[25]. Jaime Corbera manifestó en dicho acto que lo contenido en la firma "no le comprehendía a él estando en cassa de dorador, y que en dicha cassa ni fuera de ella no tenía obligación de obedecerla". No se cita en dicha acta notarial el motivo del contencioso suscitado entre Corbera y el gremio de doradores, pero es muy posible que se tratase de la contrata conseguida por Jaime Corbera el 14 de octubre de 1686 para hacer y estofar unas imágenes destinadas al oratorio del Santo Sepulcro de Zaragoza.

En 1701, el gremio de doradores intervendría nuevamente para controlar la calidad de una obra realizada por el dorador y pintor Francisco del Plano. Este había firmado contrato el 17 de setiembre de 1700 con el infanzón D. Felipe Castañares, representante de D.ª Josefa de Aguerri y Ribas,

[24] A.M.Z., Ms. 65, *Libro de actos comunes*, 1675, ff. 171 y 176 respectivamente. Estos datos nos han sido proporcionados por el Dr. Guillermo REDONDO VEINTEMILLAS, a quien queremos agradecer su deferencia.

[25] A.H.P.Z., *Martín de Grau*, 1686 (3. XI), s. fol.

marquesa viuda de La Torrecilla y Valdeolmos, para la ejecución del dorado del retablo y capilla de Santa Margarita, en la iglesia del convento de Santo Domingo de Zaragoza[26]. Al año siguiente, una vez finalizado el encargo, la marquesa acusó a Francisco del Plano de no haber cumplido lo capitulado y entregó a los jurados de la ciudad de Zaragoza un memorial, suplicando nombrasen visores de la obra para que declarasen si se había terminado conforme a lo pactado en la capitulación. Los jurados, de acuerdo con el gremio de doradores, nombraron visores de la obra a los maestros doradores Martín de Mendieta y Francisco Zaballos, quienes realizaron un informe al respecto, que sería tenido en cuenta por los jurados en la declaración hecha el 1 de octubre de 1701[27]. En dicho informe, los visores, tras reconocer tres veces la obra, ateniéndose a lo encomendado y de acuerdo con sus conciencias, declaraban que Francisco del Plano había faltado a lo contenido en la capitulación en varias cláusulas; había dejado partes del retablo sin dorar; en otras, había utilizado oro "de tan mala especie que más parece alquimia que oro"; superficies de oro habían quedado sin bruñir; algunas estatuas habían sido doradas sin estofar previamente, y se registraban asimismo otros defectos menores.

Para reparar esos fallos, D. Felipe Cañizares contrató mediante una nueva capitulación al dorador Francisco Zaballos el 17 de enero de 1702[28]. Serían veedores del nuevo encargo el dorador Sebastián Sánchez y el pintor Juan de Lisón, que debían de ocupar dichos cargos en la junta de la cofradía. Ellos pidieron en una adición que Francisco del Plano no pudiera hacer uso del dinero que le correspondía en el tercer plazo (último tercio de la cantidad total) del importe total de la obra capitulada por él[29]. En ello consistía la sanción económica a Francisco del Plano por no ajustarse a lo pactado. A partir de entonces, Plano abandonaría su actividad de dorador para dedicarse enteramente a la actividad pictórica, especialmente a la decoración mural, en la que destacó singularmente en el panorama de la pintura aragonesa de su tiempo, llevándole este quehacer hasta tierras de Navarra y La Rioja, además de Aragón.

26 A.H.P.Z., *Juan Francisco Sánchez del Castellar*, 1700, ff. 566 r. – 573 r.

27 A.H.P.Z., *Juan Francisco Sánchez del Castellar*, 1702, s. fol.

28 Ibíd.

29 Ibíd.

Un maestro dorador, Miguel de Viñas, sería elegido en 1695 consejero municipal en la llamada bolsa de consejeros de cinco[30], con lo que ese año los doradores se verían, de alguna manera, representados en el gobierno municipal de Zaragoza.

En torno a 1700, son numerosos los doradores activos en la ciudad aunque desconocemos si todos se hallaban encuadrados en la cofradía de San Lucas; están documentados, entre otros, Miguel Pecharman o Picherman, Francisco del Plano, Pedro Fernández, Blas Casado, Juan Brun, Juan Izque, Gabriel de San Juan, Félix Fernández, Pedro Garcés Viñas, Juan de Lisón, Felipe Ortiz, Agustín Pérez, Martín de Mendieta, Francisco Zaballos y Sebastián Sánchez.

Pero la Guerra de Sucesión supuso un gran quebranto para la vida zaragozana y sus actividades económicas, lo que redundó lógicamente en las actividades artísticas y, en concreto, en el trabajo de los doradores. La disminución de contratos, al menos en Zaragoza, se manifiesta en la reducción del número de doradores activos en la ciudad en los años siguientes al final de este conflicto bélico. En 1723, en el vecindario realizado por el intendente D. Juan Antonio Díaz de Arce, aparecen relacionados 6 doradores en activo, más otro no activo por anciano, y otro dorador que por entonces consta como pintor a jornal. Estos doradores son los siguientes[31]:

- JUAN CASA(D)O. Vivía en la calle de San Ildefonso, parroquia de San Pablo, en una casa propiedad de Francisco Juárez. Estaba casado y vivía con un hijo, una huérfana y su hermano Blas Casado, mozo, también maestro dorador, que trabajaba a sus órdenes.

- MARIA TUDELA, doradora viuda (de Sebastián Sánchez); vivía en casa propia, en la calle del Portillo, parroquia de San Pablo. Con ella habitaba un sobrino, maestro dorador (Francisco Sánchez), que era quien trabajaba en el taller, más una criada.

- JUAN ORTIZ vivía en casa propia en la calle del Coso, parroquia de San Gil. Estaba soltero; tenía criado y criada y mantenía a tres sobrinos.

30 REDONDO VEINTEMILLAS, G., *op. cit.*, 1982, p. 283.

31 A.D.Z., Ms. 628, *Vecindario de Zaragoza hecho por el Intendente Dn. Juan Antonio Díaz de Arze en 1723*, números 1005, 2010, 2618, 2674, 2672, 3206 y 3177.

- ANTONIO PLANO vivía en la calle del Carmen, parroquia de San Gil, en casa propiedad del convento del Carmen. Estaba casado, sin hijos, y tenía una criada a su servicio.

- FELIPE DEL PLANO vivía en casa de su padre, el pintor Francisco del Plano (en otro tiempo dorador), en la calle del Carmen; por entonces estaba soltero.

- GABRIEL DE SAN JUAN, dorador sin ejercer debido a su avanzada edad; vivía en compañía de su mujer en la calleja de Santa Catalina, parroquia de San Miguel de los Navarros, en casa de Clara Quintana, y se declaraban pobres de solemnidad.

- JUAN LUZAN, entonces jornalero pintor, aunque su profesión era la de dorador, vivía en la calleja de Rufas, parroquia de San Miguel, en una casa propiedad del capítulo eclesiástico de Santa Cruz, con su mujer, tres hijos y una hija.

Otros doradores activos que no aparecen relacionados, como Agustín Pérez, Pedro Garcés o Joseph Royo debían de hallarse fuera de Zaragoza, en otros lugares de Aragón, ejecutando alguna contrata, pues se hallan documentados por esos años.

En el Libro de Repartos de la Real Contribución del año 1726 aparecen relacionados como cotizantes: Francisco Sánchez, en la calle del Portillo, con 54 r.; Juan Casado, en la calle de San Ildefonso, con 18 r.; Antonio Plano, en la calle del Carmen, con 40 r., y Juan Luzán, en la calle de Rufas, con 20 r.[32]. En los Repartos de 1730 se registran 5 doradores: Juan Casado, con 20 r.; Antonio Plano, con 24 r.; Joseph Royo, en la calle de las Vírgenes, con 18 r.; Juan Luzán, con 20 r., y el jornalero dorador Pedro Lasierra, con 12 r.[33]. Francisco Sánchez ya no constaba, pues unos años antes se había hecho religioso dominico, lo que no le impidió seguir trabajando en la profesión.

[32] A.M.Z., *Libro de los Repartos de la Real Contribución, año 1726*, números 1595, 1848, 1997 y 2542 respectivamente.

[33] A.M.Z., íbíd, año 1730, números 1428, 1701, 1795, 1965 y 2506.

Los tiempos no eran, pues, muy boyantes para el gremio de doradores de Zaragoza, muy disminuido en miembros con respecto al último tercio del siglo anterior. Aun así, cierta solvencia y capacidad económica sí mantenía la cofradía de San Lucas, pues el 12 de enero de 1728, siendo mayordomo de la misma Juan Luzán, ésta prestaba al pintor Juan Zabalo y a su mujer, Francisca Ortiz de Baraiz, la cantidad de 40 libras jaquesas a un interés anual de 40 sueldos, treudo que cargaban los solicitantes del préstamo sobre unas casas de su propiedad sitas en la Subida de la Verónica, parroquia de San Miguel de los Navarros[34]. La cantidad iba destinada a D. Esteban Ortiz de Baraiz, hermano de los solicitantes, que se comprometía a correr con los gastos que originase el préstamo. Cuatro años después, el 11 de agosto de 1732, cancelaban dicho treudo. Para entonces, sabemos que la cofradía de San Lucas estaba integrada por Joseph del Plano, como mayordomo, y por los cofrades Juan Luzán, Blas Casado, Juan Casado y Antonio Plano[35].

En la década de 1740, la situación fue mejorando, al compás de los primeros síntomas de recuperación económica que se produjeron y que repercutieron en el aumento de los encargos artísticos para los doradores y el refortalecimiento del gremio, que verá crecer de nuevo el número de sus miembros.

Las nuevas ordenanzas de 1751

La solicitud de aprobación de unas nuevas ordenanzas para el gremio de doradores de Zaragoza en 1751 estuvo motivada por varias causas. Entre ellas, habría que destacar el intrusismo profesional por parte de individuos no pertenecientes al gremio y los grandes abusos que se venían cometiendo en el trabajo del dorado, no utilizando oro de buena calidad sino mixturas de otros metales, que resultaban gravosos para el público y desprestigiaban la profesión[36]. Puesto que con las antiguas ordenanzas estos abusos no se podían impedir, pues cuando se aprobaron, en 1675, no se cometían esos perjuicios, los doradores zaragozanos solicitaban del rey Fernando VI la adición de cuatro nuevas ordenanzas a las ya existentes.

[34] A.H.P.Z., *Felipe Villanueva*, 1728, ff. 58 r. – 59 r.

[35] A.H.P.Z., *Felipe Villanueva*, 1732, ff. 535 v. – 536 v.

[36] A.A.Z., *Libro del Real Acuerdo, año 1751*, ff. 67 v. – 68 r.

Esas nuevas ordenanzas se redactaron el 19 de abril de 1751 y fueron presentadas a la Real Audiencia de Aragón para su tramitación ante el Real Consejo de Castilla. El 6 de mayo de 1751, dicho Consejo solicitó la de Audiencia de Aragón un informe sobre esas nuevas ordenanzas que los doradores querían se aprobasen y ésta encargó al fiscal Francisco López Bechío el estudio pertinente, que estaba ultimado para el 5 de julio[37].

Veamos en qué consistían esas addendas que pretendían los doradores para defender mejor sus intereses profesionales. En primer lugar, pretendían se añadiera a la ordenanza que ninguno pudiera dorar de sisa de oro ni de otros metales sin estar examinado y aprobado por el gremio, bajo pena de 60 sueldos. Además, exigían que a los infractores se les pudiera confiscar y privar de sus "manificios e instrumentos del oficio". El fiscal consideraba en su informe que en esta adición restrictiva no podía incluirse a los pintores, "por ser a los que principalmente toca estofar, colorir, encarnar, dar colores al temple, y aún el dorar con mordientes lo que antes haya de dibujarse" y sólo debía prohibírseles el dorar a bruñido, que era lo privativo de los doradores[38]. Como podían resultar perjudicados los doradores, para evitarlo, el fiscal y la Audiencia proponían que al examen de dorador asistiesen, no sólo maestros del gremio que se nombrasen al efecto, sino también dos pintores pertenecientes a la Academia de Pintura, que funcionaba por entonces en Zaragoza con permiso del Consejo de Castilla.

En la nueva segunda ordenanza, los doradores pretendían que desapareciera el privilegio de examinar por la mitad de dinero a los que hubiesen aprendido con maestro del gremio. Parecía que con ello se deseaba aumentar los fondos económicos de la corporación y, tal vez, poner más impedimentos para el acceso a la maestría. El fiscal y la Real Audiencia proponían como alternativa que todos pagasen de allí en adelante 300 reales de v. (unas 17 libras jaquesas), en lugar de las 25 libras que establecían las anteriores ordenanzas para el gremio y los 4 r.v. para cada uno de los examinadores. Los hijos de los maestros del gremio satisfarían la mitad de esas cantidades. También deseaba la Audiencia que constase que todo examinando debería demostrar "haverse exercitado en dicho oficio lo menos por espacio de 4 años en casa de maestro conocido". Asimismo, los doradores que se hallasen en villas o lugares del partido de Zaragoza, según

[37] A.A.Z., *Libro de Informes de la Real Audiencia de Aragón*, 1751, f. 55 r. y v.
[38] Ibíd., f. 56 v.

la Audiencia, deberían estar sujetos al gremio de la ciudad y acudir a examinarse a él, pagando 60 r.v. por la cartilla y el examen y 4 r.v. a cada examinador, pudiendo ser visitados cada trienio por los veedores del gremio, cobrando éstos por la visita 30 r.v.

Como modificación a la tercera ordenanza, los doradores pretendían que los que estuviesen casados con viuda de maestro pagaran para entrar al gremio 300 r.v. y 4 r.v. a cada uno de los examinadores, a lo que la Real Audiencia no ponía reparos.

La cuarta ordenanza afectaba a cuestiones de organización y funcionamiento del gremio. A ello, el fiscal y la Real Audiencia sugirieron unas cuantas matizaciones:

1.º Que el gremio se reuniese, con licencia o asistencia del corregidor o un teniente, por Pascua de Navidad de cada año para elegir a los mayordomos y demás oficiales correspondientes.

2.º Que los veedores hiciesen las visitas a los obradores sin cobrar nada a los maestros, sólo 8 r.v., que recibirían del gremio por cada día de visita.

3.º Que el gremio tuviese sello para marcar las obras que se trajesen de fuera, que debían ser registradas por los veedores, pagándoles los 8 r. diarios quienes trajesen dichas obras.

El 23 de julio de 1751 enviaba la Real Audiencia de Aragón al Consejo de Castilla el informe que éste le había solicitado; la Audiencia no ponía reparos a la aprobación de las nuevas ordenanzas del gremio de doradores de Zaragoza, siempre que se tuvieran en cuenta las recomendaciones y limitaciones señaladas por el fiscal y asumidas por dicha Audiencia. El 7 de junio, el Ayuntamiento de Zaragoza también había mandado un informe al Consejo de Castilla.

Con la sanción de Fernando VI, dicho Consejo de Castilla aprobó las nuevas ordenanzas el 17 de diciembre de 1751[39]. Ni los doradores conseguían ver recogido en ellas todo lo que habían solicitado, ni tampoco se habían tenido en cuenta todas las recomendaciones del fiscal y Audiencia de Aragón. La ordenanza primera quedaba tal como la habían redactado los doradores, pero excluyendo de esta prohibición a los pintores, tal como sugería el fiscal en su informe. De los 60 sueldos de sanción por su incumplimiento, la tercera parte iría destinada a la Real Cámara. Sobre las tasas de examen, se mantenían las mismas cantidades, y los doradores no consiguieron que se eliminasen, como pretendían, los privilegios económicos en las tasas para los casados con viudas de maestro o para los que habían aprendido el oficio con maestro del gremio.

En definitiva, estas nuevas ordenanzas lograrían detener en parte el intrusismo profesional y llevar a cabo un mayor control de calidad, pero mantenían una vía libre y legalizada para la posible intervención de pintores en trabajos de colorear, encarnar, estofar e incluso dorar con mordiente, lo que no dejaba de ser un recorte importante en sus atribuciones corporativas, que volverían a recibir nuevos golpes unas décadas después.

El gremio de doradores entre 1751 y 1820: de la recuperación al ocaso

Aun con sus limitaciones, las nuevas ordenanzas propiciaban un mayor control profesional a los doradores que las anteriores, en un momento en que la actividad profesional del dorado daba muestras de una decidida recuperación a mediados de la centuria. Hacia 1750, el número de maestros doradores activos en Zaragoza volvía a situarse en torno a 12, con la incorporación en la década anterior de maestros jóvenes; la nómina era la siguiente: Francisco Sánchez, Felipe del Plano (dorador y pintor), Felipe Inza (dorador y pintor), José Goya, Pedro Luzán Martínez, José Satué, José Sanjuán, Carlos Calafell, Vicente Martínez, Bernardo Cidraque, Juan Luzán Martínez y Juan Martín Lorao.

Si bien el aumento de los encargos debió de favorecer la situación económica de muchos de nuestros artistas, el gremio de doradores –en

[39] Una copia inserta de estas nuevas ordenanzas de doradores de Zaragoza se halla en A.A.Z., *Libro del Real Acuerdo, año 1755*, ff. 268 r. – 284 v.

opinión de sus miembros– no poseía unas arcas con abundantes y saneados fondos, ni mucho menos. El 28 de marzo de 1759, en carta dirigida al Ayuntamiento de Zaragoza, los doradores manifestaban hallarse "con muchos empeños causados por las fiestas que se hizo a V.S. Ilma. en la proclamación del Sr. Rey D. Fernando (VI), de que todavía no ha podido desempeñarse"[40]. Es decir, trece años después de las fiestas celebradas en Zaragoza con motivo de la exaltación al trono de Fernando VI, todavía confesaban tener deudas los doradores.

Ese mismo año de 1759, en el mes de octubre, el gremio de doradores se vería en la obligación de realizar nuevamente un cuantioso desembolso para colaborar en la ornamentación de la ciudad con motivo de las fiestas de exaltación al trono y entrada del nuevo rey Carlos III en Zaragoza. Por ello, cuando el Ayuntamiento requirió al gremio para colaborar económicamente en las fiestas de inauguración de la Santa Capilla del Pilar, que tuvieron lugar en octubre de 1765, los dos mayordomos del gremio de doradores, Vicente Martínez y Joseph Satué, manifestaron de palabra que "siendo tan corto el número de sus yndibiduos y pobres, y no tener en caja caudal alguno, no pueden contribuir con cosa alguna para las fiestas de N.ª S.ª..."[41]. Dos indicativos suficientemente expresivos de las dificultades económicas por las que atravesaba la corporación de doradores.

En 1766 aparecían empadronados en Zaragoza 13 maestros doradores, distribuidos del siguiente modo en el caso urbano[42]:

Parroquia de San Pablo, 5:

- Vicente MARTINEZ, en calle Malempedrada, casa de D. Francisco Gracia.

- Francisco CASA(D)O, en calle Malempedrada, casa de D. Francisco Gracia.

40 Recogido por ABIZANDA BALLABRIGA, J.M.ª, *Aportaciones para la verídica biografía de D. Francisco de Goya,* en *Goya,* Rev. "Aragón" (Zaragoza, abril de 1928), p. 125.

41 A.M.Z., Caja 21, n.º 10 (septiembre de 1765), s.p.

42 A.M.Z., ms. sin sign. *Empadronamiento de casas de 1766.*

- Joseph SATUE, calle de Predicadores, casa del convento de Predicadores.

- Francisco SANCHEZ, calle de Predicadores, casa de las monjas de Sta. Fe.

- Nicasio LIZETA, calle de la Castellana, casa del Cabildo de La Seo.

Parroquia de San Miguel, 7:

- Miguel JULBE, callizo de las Urreas, casa del Pío legado de los 36 Pobres de La Seo.

- Joseph SANJUAN y Jerónimo ZIDRAQUE, plaza de San Miguel, casa del Capítulo de San Miguel.

- Carlos CALAFELL, calle del Coso, casa del Capítulo de San Miguel.

- Joseph GOYA, calle del Coso, casa de la cofradía de la Virgen de la Sierra, venerada en San Miguel.

- Joseph PLANO, en callizo de la Imprenta, casa de la capellanía fundada por el comandante D. Bartolomé Román, entonces en poder de la viuda de Raimundo Cortés.

- Bernardo ZIDRAQUE, calle de Santa Catalina, casa del convento de Santa Catalina.

Parroquia del Pilar, 1:

- Mateo HERRERA, palacio de San Juan de los Panetes, en una de las habitaciones.

Como puede apreciarse, la concentración de los talleres es total en los barrios de San Pablo y San Miguel, los dos más populosos de la ciudad de Zaragoza. Este número elevado de doradores es fiel reflejo de la existencia de abundante trabajo para los maestros del oficio de dorar.

Los libros de repartos de la Real Contribución de los años 1767 a 1769 no muestran variaciones, pero en el de 1770, correspondiente a lo trabajado el año anterior, aparecen relacionados sólo 8 doradores: Francisco Casao, Francisco Sanchez, Nicasio Lizeta, Mateo Herrera, Miguel Julbe, Bernardo Zidraque, Carlos Calafell y Joseph Goya; y en el de 1771 son 7, por la baja de Calafell[43]. Al año siguiente, ya no aparecerá José Goya, que dejará de trabajar tras el regreso de Italia de su hijo, el pintor Francisco de Goya.

Es a comienzos de la década de los años setenta cuando comienza la lenta pero continuada regresión del gremio de doradores. Los Cabreos de Industrias de Zaragoza de esos años reflejan muy bien ese síntoma, pues se reducen sustancialmente las cantidades que deben repartirse los maestros doradores agremiados en proporción a lo trabajado[44]:

1772.....5.600 reales de plata.
1773.....4.000 reales de plata.
1774.....4.083 reales de plata.
1775 a 1777.....3.875 reales de plata anuales.
1778 a 1792.....3.500 reales de plata anuales.

¿Cuáles son las causas que explican el comienzo de la crisis para el gremio de doradores y su acentuación inmediata, en medio de una época de crecimiento económico? Las principales hay que buscarlas en dos decretos reales de 1777 y 1782, que van a significar dos verdaderas heridas de muerte para la profesión del arte de dorar. Una real orden de Carlos III prohibía los retablos de madera, por considerarlos propagadores de muchos incendios en las iglesias, a la vez que proscribía su dorado, por considerarlo un despilfarro inexplicable para las mentes ilustradas y racionalistas que dirigían el país. Si bien esta real orden no se cumplió *a rajatabla,* supuso la supresión de una de las fuentes de ingresos más importantes para los pintores, el dorado de retablos.

Pocos años después, una real cédula de Carlos III de fecha 27 de abril de 1782 daba libertad a los escultores para –si lo juzgasen preciso– preparar, pintar y dorar en sus propios talleres las estatuas y piezas de su

[43] A.M.Z., *Libros de los Repartos de la Real Contribución, años 1767 a 1771.*

[44] A.M.Z., ms. 241 a 261, *Cabreos de Industrias de Zaragoza, años 1772 a 1792.*

arte[45]. Ello supuso una nueva e importante sustracción a los cometidos y actividades que los doradores habían poseído en exclusiva en las obras de escultura y carpintería, pues muchos escultores acabaron por convertir en norma general algo que debía de ser bastante frecuente antes del decreto, pues los miembros de sus talleres realizaban todo el proceso, hasta el acabado definitivo.

Algún dorador, como Miguel Sierra, en vista del vertiginoso declive de la profesión, reconvirtió su actividad, dirigiéndola a la fabricación de papeles y telas pintadas, que, siguiendo la moda francesa, se estaban generalizando en la decoración interior de las casas aristocráticas y burguesas. En 1778 presentó a la Real Sociedad Económica Aragonesa muestras de sus estampados, por lo que ésta decidió premiarle y protegerle para incrementar su producción. Tras permanecer unos años en Madrid como director de la clase de estampados que poseía la Económica Matritense, volvió a Zaragoza, donde, asociado a Luis Iriarte, instaló una fábrica de estampados[46], concediéndole el rey Carlos III en 1783 libertad de derechos de entrada de puertas de la ciudad de Zaragoza de todo el papel, lienzos, pelusas e ingredientes de tintura que necesitase para la producción de pintados y estampados[47].

El gremio de doradores de Zaragoza realizaba intentos ya desesperados por hacer cumplir sus ordenanzas, enfrentándose a los nuevos aires académicos y antigremiales que soplaban en la Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País y en su Escuela de Dibujo, abierta en 1784. Una real cédula de 1 de mayo de 1785 daba permiso a pintores, escultores y arquitectos para poder ejercitar su trabajo sin impedimento de gremios ni cofradías y sin que éstas pudieran cobrarles tasas. En febrero de 1786, el gremio de doradores procedió contra dos alumnos de la Escuela de Dibujo, Pedro León y Nicasio Latorre, ocupándoles unos modelos que estaban preparando y dorando para presentarlos en la Escuela como trabajo de curso[48]. La Escuela de Dibujo y la Sociedad Económica Aragonesa defendieron a sus discípulos frente a ese ataque del gremio, apoyándose precisamente en

[45] A.A.Z., *Libro del Real Acuerdo, año 1782*, ff. 606 r. – 611 r., ya recogido y transcrito por BOLOQUI LARRAYA, B., *op. cit.*, 1983, vol. I, p. 107, y vol. II, pp. 250–251.

[46] FORNIES CASALS, J.F., *op. cit.*, 1978, p. 315.

[47] A.A.Z., *Libro del Real Acuerdo, año 1785*, ff. 341 r. – 342 r.

[48] FORNIES CASALS, J.F., *op. cit.*, 1978, p. 85.

la libertad de creación emanada de la real cédula de 1785. Eran éstos los últimos *cartuchos* gastados por el gremio de doradores en defensa de su propia integridad corporativa y de sus derechos profesionales; la batalla estaba perdida, la lenta agonía del gremio había comenzado.

En 1790 se registraban como contribuyentes a la Real Hacienda 6 doradores: Miguel el Soldado, Joaquín Salvador, Nicasio Latorre, Joseph Martín, Joaquín Lizeta y Joseph Alegre, pero ya no todos ellos pertenecían al gremio[49]. En 1797 los doradores zaragozanos eran 8[50].

En cuanto a la contribución por el concepto de industrias, es decir, por lo trabajado, fue la siguiente en la etapa final[51]:

1793 a 1802 .....3.780 reales de plata anuales.
1803 .....4.980 reales de plata anuales.
1804 a 1809 .....4.580 reales de plata anuales.
1810 .....4.600 reales de plata anuales.
1811 .....3.800 reales de plata anuales.
1812 .....1.500 reales de plata anuales.
1813 (con pintores) .....300 reales de plata anuales.
1814 (con pintores) .....250 reales de plata anuales.
1815 .....2.500 reales de plata anuales.
1816 .....2.750 reales de plata anuales.
1817 .....2.800 reales de plata anuales.
1818 a 1820 .....2.700 reales de plata anuales.

Los años correspondientes al período bélico de la Guerra de Independencia fueron de gran precariedad para los doradores, en el contexto de una ciudad semidestruida en su caserío y descoyuntada en sus actividades económicas, lo que obligó a éstos a unirse a los pintores para poder cotizar a la Hacienda del Gobierno intruso cantidades tan exiguas como los 300 r. de plata de 1813, por lo trabajado el año anterior, o los 250 r. de 1814.

49 A.M.Z., *Libro de Repartos de la Real Contribución*, año 1791.

50 D.R., *Zaragoza a fines del siglo XVIII*, manuscrito transcrito en "Aragón", II (Zaragoza, 1901), p. 83.

51 Ms. 262 a 289, *Cabreos de Industrias de Zaragoza, años 1793–1820.*

Tras la Restauración de la monarquía absolutista en la figura del rey Fernando VII, y en el marco de la crisis económica que había quedado como secuela del conflicto, la actividad de los doradores se fue entonando, pero el gremio resultaba ya prácticamente inoperante, por lo que en 1821, con el cambio político del Trienio Liberal, la otrora fuerte corporación de doradores dejó de tener existencia jurídica y real. En el reparto de industrias de ese año aparecen ya ocho doradores relacionados nominalmente con sus respectivas cotizaciones, que ascendían a un total de 3.440 reales de plata a recaudar[52]. Esa individualización, relacionada con la libertad de trabajo que se abría paso, a pesar de los lastres del pasado, que todavía se resistían a desaparecer, era un signo de que comenzaban otros tiempos para las relaciones de producción.

52 A.M.Z., *Cabreo de Industrias de Zaragoza, año 1821.*

SEIS CUADROS DE TEMA MITOLOGICO PERTENECIENTES AL MUSEO ARQUEOLOGICO PROVINCIAL DE HUESCA

POR Ricardo RAMON JARNE y Lourdes ASCASO SARVISE
Del Museo Arqueológico Provincial

En el antiguo Colegio Mayor de Santiago existen una serie de cuadros pertenecientes al Museo Provincial que permanecen allí desde el traslado del museo al actual edificio de la Universidad Sertoriana.

Recientemente se han revisado y fotografiado estos lienzos, entre los cuales hemos hallado tres de tema mitológico, que forman parte de una serie de seis, donados por D. Valentín Carderera. Los otros tres adornan actualmente dos habitaciones diferentes del Ayuntamiento de Huesca.

Estos últimos y uno de los del Colegio de Santiago representan escenas de la vida de Hércules. Los otros dos tienen como tema ninfas y sátiros. Su principal interés estriba en ser éstos temas relativamente raros en la época dorada de la pintura española; en concreto, en Huesca, son los únicos que poseemos de dicho período.

Antes de profundizar en el análisis de estas obras, conviene señalar los datos técnicos de las mismas.

Del tema de Hércules son:

- *Hércules ahogando un león entre sus brazos*
  Materia: óleo sobre lienzo.
  Medidas: 0,88 x 0,57.
  Conservación: mediana.
  Procedencia: donación V. Carderera.
  Nº 56 del Catálogo del Museo Provincial de Huesca de 1882, a cargo de la Comisión de Monumentos Históricos y Artísticos.

- *Hércules luchando con el gigante Antheo*
  Materia: óleo sobre lienzo.
  Medidas: 0,88 x 0,57.

Conservación: buena.
Procedencia: donación V. Carderera.
Nº 57 del mismo catálogo.

- *Hércules luchando con un dragón*
  Materia: óleo sobre lienzo.
  Medidas: 0,88 x 0,57.
  Conservación: mediana.
  Procedencia: donación V. Carderera.
  Nº 58 del mismo catálogo.

- *Hércules luchando con un toro*
  Materia: óleo sobre lienzo.
  Medidas: 0,88 x 0,59.
  Conservación: mediana.
  Procedencia: donación V. Carderera.
  Nº 59 del mismo catálogo.

Del tema de ninfas y sátiros:

- *Tres sátiros y una ninfa*
  Materia: óleo sobre lienzo.
  Medidas: 0,90 x 0,51.
  Conservación: buena (muy sucio).
  Procedencia: donación V. Carderera.
  Nº 60 del mismo catálogo.

- *Dos ninfas y un sátiro*
  Materia: óleo sobre lienzo.
  Medidas: 0,90 x 0,56.
  Conservación: buena.
  Procedencia: donación V. Carderera.
  Nº 61 del mismo catálogo.

Los cuadros expuestos en el Ayuntamiento son los números 56, 58 y 59. Estos tres, que relatan sendos trabajos de Hércules, se encuentran entre los depositados por el Museo en el Ayuntamiento en Acta de Depósito de 1977.

Tanto éstos como los tres restantes pertenecían a la colección del gran erudito oscense Valentín Carderera[1], quien en 1873 donó veintitrés de sus cuadros a la Comisión de Monumentos para la creación del Museo Provincial de Huesca, incrementando poco después su donación hasta un total de setenta y dos[2]. Dicho Museo se instaló –como es sabido– en el edificio del antiguo Colegio Mayor de Santiago. Allí estuvieron, por tanto, y han permanecido durante mucho tiempo nuestros cuadros, que no fueron trasladados, sino que debieron de quedarse junto con muchos otros, ya que nunca han estado expuestos en el edificio de la Universidad Sertoriana; no aparecen en la *Guía* del Museo de Rosa DONOSO, DE 1968, que cita solamente los cuadros expuestos.

Ninfas y sátiros

Los dos cuadros titulados respectivamente *Tres sátiros y una ninfa* (Nº 60) y *Dos ninfas y un sátiro* (Nº 61) son fragmentos del cuadro original de Rubens *Ninfas y sátiros,* que se conserva en el Museo del Prado (Nº 1.666). Este original fue adquirido por Felipe IV en la almoneda de Rubens y –según el crítico ROOSES[3]– fue pintado entre 1637 y 1640. Se inventaría en el Alcázar de Madrid en 1666, en 1686 y en 1700. En 1746, después del incendio del Alzázar, se encuentra en el Retiro, y en 1772 y 1794, en casa de Rebeque[4]. En el Catálogo del Prado de 1942, se indica fue adquirido en la testamentaria de Rubens por 900 florines. Existe una copia de la colección Menke que se consideró como original del período italiano hasta fecha reciente. Esta es ajena al sentimiento que Rubens imprime a obras de esta naturaleza. Otra copia del Museo de Carlsruhe (Nº 29) se atribuye a Jordaens. Otra de escasa calidad figura en la venta de K. von Porten (25–9–1950) y, por último, se encuentran los dos fragmentos de la colección Carderera.

1 SALAS, X. de, *Inventario de las pinturas de la Colección de D. Valentín Carderera,* A.E.A., 1965, pp. 207–227.

2 ARCO, Ricardo del, *Dos grandes coleccionistas aragoneses de antaño (Lastanosa y Carderera),* Madrid, 1919.

3 ROOSES, T. III, Nº 649 y 1.903.

4 BOTTINEAU, Yves, *L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686,* "Bulletin Hispanique" (Burdeos, 1956), nº 4. *Felipe V y el Buen Retiro,* A.E.A. (1958), p. 307.

El tema de las ninfas y los sátiros parece que fue grato a Rubens, quien los pinta con bastante frecuencia.

Ninfas

Las ninfas eran divinidades femeninas, especialmente jóvenes y bellas, que habitaban en lugares próximos a fuentes, montes, árboles, cuevas y otros elementos de la naturaleza, pudiéndose establecer distintos grupos de ellas según estos espacios. Son, sin embargo, junto con los sátiros, las únicas divinidades generalmente mortales.

Las encontramos muchas veces acompañando a algunos dioses, especialmente a Diana[5], de quien forman el séquito habitual. También son frecuentes representaciones en que aparecen ninfas observadas o asaltadas por sátiros mientras duermen o se bañan, y otras en que ambos juegan y se divierten. De esta última actividad, la única obra española de la que se tiene referencia es la que se presenta en este estudio.

Sátiros

En cuanto a los sátiros, son personajes de figura semianimal, con patas, orejas y cuernos de macho cabrío. Representan, en cierto modo, la contraposición de las ninfas y, como ellas, suelen vivir en prados y bosques. Con frecuencia se asocian a Baco, formando parte de su cortejo. Representan la sensualidad bruta y, a menudo, la lujuria. Se les puede denominar indistintamente *silenos, sátiros, faunos* y *silvanos,* debido, al parecer, a la fama de Sileno entre los sátiros y a la transcripción latina de sátiros y silenos por faunos y silvanos respectivamente[6].

Además de formar parte del cortejo de Baco, la iconografía más frecuente los presenta espiando a las ninfas o asociados con ellas, como ya hemos comentado, pero es raro que aparezcan en una obra como personajes exclusivos.

---

5 LOPEZ TORRIJOS, Rosa, *La mitología en la pintura española del Siglo de Oro,* Editorial Cátedra, Madrid, 1985.

6 LOPEZ TORRIJOS, Rosa, *op. cit.*, p. 378.

Al igual que para las ninfas, las noticias que tenemos acerca de obras sobre faunos o sátiros son escasísimas. Existe un cuadro atribuido a Velázquez, otro de Claudio Coello y algunas noticias de difícil comprobación[7], además de la copia de Rubens de la que estamos tratando.

Es precisamente en esta escasez, ya no sólo del tema mitológico, sino del de ninfas y sátiros, en lo que radica la importancia de estos cuadros, a pesar de constituir copias y fragmentos de una obra mayor, sin que ello les reste importancia desde el punto de vista meramente artístico.

El original y las copias

Rubens los pintaba unas veces en paz y compañía y otras en lucha. El cuadro del Prado corresponde a la primera modalidad. En él, las ninfas y los sátiros, junto a una arboleda, hablan y juguetean en franca armonía y recogen frutas de los árboles, que se entregan unos a otros. El espacio se halla dividido en tres planos. En el primero aparecen fundamentalmente ninfas sentadas o arrodilladas; en el segundo, sátiros y una ninfa, de pie o subidos a los árboles; en el tercero, otra ninfa y otro sátiro y el fondo de paisaje. Aparte de estos personajes, observamos también un niño en un árbol y otro estrujando un racimo de uvas sobre la cabeza de un león, que le mira sorprendido. Contrasta el follaje verde y la sonrosada piel de las ninfas con la oscura de los sátiros (Lám. 3).

Nuestros dos fragmentos corresponden, uno al grupo de la izquierda, donde se encuentran dos ninfas sentadas y un sátiro, y el otro a un reagrupamiento de escenas del original realizado por el copista (Lám. 1,2).

El primero (Lám. 2) se corresponde perfectamente con el original en cuanto a composición, ya que este grupo forma una unidad. En él aparece una ninfa sentada de perfil con la cabeza vuelta al frente, las piernas encogidas y los brazos cruzados sobre ellas. Por detrás de ésta, se asoma otra ninfa, que apoya el codo derecho en un cántaro del que brota agua y la cabeza sobre la mano, cayéndole un mechón de rubio cabello por la frente. Tras ella, un sátiro, mirándola, parece ofrecerle una fruta que lleva en la

[7] LOPEZ TORRIJOS, Rosa, *La mitología...*, pp. 378, 379 y 436.



Lám. 1: *Tres sátiros y una ninfa* (nº 60)



Lám. 2: *Dos ninfas y un sátiro* (nº 61)



Lám. 3: *Ninfas y sátiros*. Museo del Prado (nº 1.666)

mano derecha. Las dos figuras femeninas están realizadas con gran perfección y delicadeza y desmerecen muy poco de las auténticas, por lo que consideramos este cuadro como una excelente copia.

El segundo cuadro (Lám. 1) está compuesto por dos de las escenas que aparecen en el de Rubens en segundo plano, una a la derecha y otra en el centro; ambas se han acercado más con respecto a las distancias originales, de manera que desaparece el grupo de ninfas de primer plano (considerado como uno de los más logrados desnudos del artista flamenco) y otra escena central del fondo. Aquí, observamos un sátiro de pie, enormemente grueso. Detrás de él, otro sátiro está colgado de las ramas de un árbol con la cabeza vuelta, y a su izquierda, una ninfa, subida a otro árbol, juquetea con un sátiro que, de pie junto al tronco, parece que quiera hacerla bajar.

La diferencia del color de la piel entre unos y otras, a la que hemos aludido antes para el original, la observamos también en las copias, si bien en éstas la piel de las ninfas presenta una coloración quizás más dorada que sonrosada. Esta diferencia se acentúa todavía más en el segundo cuadro, cuya oscuridad general puede deberse, en parte, al hecho de encontrarse las figuras en el segundo plano, donde la luz es menor, y, además, a la propia suciedad adquirida por el lienzo a lo largo de tantos años de abandono.

Aun cuando no lleguemos a conocer al autor de estas copias, creemos fundamental la conservación de las mismas, tanto por su calidad como porque parecen ser las únicas realizadas en España a partir del citado cuadro de Rubens, y una de ellas, la de *Dos ninfas y un sátiro,* la única relativa a estas divinidades femeninas tratadas como protagonistas.

En el cuadro del Prado, Rubens no se aparta en ningún momento de la iconografía general, puesto que –como ya hemos señalado– las características de nuestros personajes concuerdan perfectamente con las atribuidas generalmente a ninfas y sátiros y no aparece nada anormal en ellos. Las ninfas son jóvenes y bellas y los sátiros presentan aspecto animal. En cuanto a la actividad que desarrollan, es la propia de las representaciones de estos personajes cuando son tratados por separado, es decir, fuera de sus respectivos séquitos de Diana y Baco.

Las ninfas aparecen en el cuadro nº 61 desnudas, adornada la cabeza de una de ellas con flores y una diadema de perlas. En el nº 60, la ninfa se cubre ligeramente con una tela azul. Los sátiros se representan desnudos en ambos lienzos, con orejas y patas de animal, excepto uno, el que aparece en el nº 60 en primer plano, que presenta aspecto más humano, con piernas de hombre y sin cuernos. Este es diferente también de los demás por su obesidad y por ser el único calvo y con la barba distinta del resto. Por estas características, pensamos pudiera tratarse de Sileno.

Por lo demás, el fondo del cuadro nº 61 es muy parecido al del original. El cielo y los árboles tienen un tratamiento prácticamente idéntico, aunque se observan pequeñas diferencias en los de la izquierda. En el nº 60, puesto que la copia es una refundición de dos escenas del original separadas entre sí, el fondo del paisaje y el cielo difieren, por lo que se convierten en originales dentro de la copia, si bien resultan más similar a los que se observa en la escena de la derecha.

Hércules

La utilización de la figura mitológica de Hércules en España comporta características especiales, debido a su inclusión por la monarquía, ya desde la Edad Media, como seguro de abolengo y antigüedad dinástica.

Según la mitología griega, Hércules realizó uno de sus trabajos en España. Esto lo vincula a nuestro país ya desde el principio. Su figura aparece en la *Primera Crónica General de España* (1270) y en la *General Estoria* de Alfonso X el Sabio. También se documenta una utilización cristiana de Hércules como asimilación de Cristo en los capiteles de la catedral de Jaca[8].

Las representaciones de este personaje son continuas. En el siglo XVI los ejemplos mejor conservados pertenecen a obras escultóricas, sobre todo en fachadas de edificios de las ciudades más relacionadas con el mito hercúleo, como Sevilla, Tarazona y Barcelona[9]. Las historias que se repre-

[8] GUDIOL RICART, J. y GAYA NUÑO, J.A., *Arquitectura y escultura románica*, "Ars Hispaniae", vol. V, pp. 130–131.

[9] LOPEZ TORRIJOS, Rosa, *La mitología...*

sentan pertenecen al ciclo de la vida de Hércules, en el que se entremezclan los trabajos ordenados por Euristeo, a los cuales corresponde la iconografía de tres de nuestros cuadros, y diversas hazañas famosas, como la lucha con Antheo, que también forma parte de esta colección. La temática de estos cuatro cuadros en serie recoge la victoria de Hércules (la virtud) frente a los cuatro elementos: el dragón (el agua), el león (el fuego), el toro (la tierra) y Antheo (el aire).

Hércules y el león

El primer trabajo que Euristeo ordena a Hércules es traerle la piel del león de Nemea. Hércules se dirige a Nemea, situada a 20 kilómetros de Tirinto y al llegar a Cleonas se aloja en casa de un trabajador llamado Molorco, que se disponía a ofrecer un sacrificio a Zeus. Hércules le persuade para que espere treinta días y si él resulta vencedor, se ofrezca el sacrificio a Zeus; si, por el contrario, perece en el intento, le brinde éste al propio Hércules en calidad de héroe.

Encuentra al león y comienza a dispararle sus flechas, no sabiendo que era invulnerable. Al comprobar que las flechas rebotaban en la piel, lo persigue con una maza hasta acorralarlo en una cueva; después de cerrar una de las salidas, penetra en ella y saca al león estrangulándolo. Intenta desollarlo, pero no lo consigue, hasta realizar el primer desgarro con las propias uñas de la fiera. Hércules regresa a casa de Molorco cargando la piel del león, justo el día en el que se cumplía el plazo convenido[10].

En el cuadro, se observa en primer plano a Hércules, con barbas y cubierto ligeramente con una tela blanca, luchando con el león de Nemea. Rubens tuvo ocasión de contemplar directamente leones, ya que en un episodio de su vida se relata cómo fue llevado un león a su estudio para copiarlo del natural en sus más fieras expresiones. Sin embargo, la lucha está representada con un cierto amaneramiento en la postura del animal. En segundo término, aparece el matorral y un árbol que ocupa todo el lateral, recortando el cielo azul y las nubes del fondo (Lám. 4).

10 RUIZ DE ELVIRA, A., *Mitología Clásica*, Ed. Gredos, Madrid, 1975, pp. 213–219.

Hércules y el toro. Séptimo trabajo

El séptimo trabajo consistió en atrapar vivo a un toro, que, según Acusilao (2 F, 29), sería el que transportó a Europa llevándola ante Zeus. Según otros –Apolodoro no precisa quiénes, pero así se expresa en *Diodoro IV 13, 4* y en *Higinio fab. 30*–, se trataba del toro que Poseidón hizo brotar del mar cuando Minos prometió sacrificar todo lo que de él surgiese. El toro era tan bello que Minos no quiso sacrificarlo. Poseidón, irritado, se vengó, haciendo que Pasifae, esposa de Minos, se enamorase perdidamente del toro hasta su consumación. Como resultado nació el monstruo llamado Minotauro.

Euristeo mandó a Hércules capturar el toro amado por Pasifae, hija del Sol, autorizándole Minos a ello. Así lo hace y, tras mostrárselo a Euristeo, lo deja suelto y el toro recorre todo el Peloponeso, atraviesa el istmo y se establece en el Atica, causando numerosos estragos hasta que es muerto por Teseo[11].

En el cuadro, Hércules agarra por los cuernos al toro intentando rendirlo. Esta es la forma más frecuente de representar la escena en las diferentes historias del héroe. Sin embargo, Hércules no aparece vestido con la piel del león de Nemea, como iconográficamente debiera, sino con una tela roja, que deja ver su retorcida musculatura. El cielo domina el fondo, ocupando más de la mitad del espacio del cuadro (Lám. 5).

Hércules y el dragón del jardín de las Hespérides

El undécimo trabajo de Hércules consiste en conseguir las manzanas del jardín de las Hespérides. Estas se cuentan entre las hijas de la Noche o de Hespero, hermano de Atlas, o de éste con una hija de Hespero. Las manzanas, de oro, procedían de un regalo de boda hecho por la tierra a Zeus, al celebrarse el matrimonio con Hera. Las Hespérides solían coger las manzanas, por lo que Hera puso al dragón Ladón como guardián. El dragón era insomne y, contrariamente a la indicación de Apoloro sobre su inmortalidad, fallece por la acción de Hércules.

[11] RUIZ DE ELVIRA, A. *Mitología...*, pp. 224–225.



Lám. 4: *Hércules y el león* (nº 56)



Lám. 5: *Hércules y el toro* (nº 51)

Existen, sin embargo, dos versiones de este trabajo:

En una, Hércules convence a Atlas para que vaya a buscar las manzanas de oro mientras él sostiene el firmamento. Atlas consigue las manzanas y, liberado de su pesada carga, se niega a volver a su eterno trabajo. Hércules, siguiendo el consejo de Prometeo, engaña a Atlas pidiéndole que sostenga el firmamento el tiempo necesario para que él vaya a buscar una almohada que alivie su peso, momento en el cual recoge las manzanas y se aleja despidiéndose de Atlas. En la otra versión (Empides, *Hércules,* 394-399 y 400–407), es el propio Hércules el que, llegando hasta el mismo huerto de las Hespérides, roba las manzanas matando al dragón Ledón. Esta última es la que coincide con la del cuadro, en que se aprecia al fondo una naturaleza ordenada a modo de jardín.

La imagen del dragón no es la descrita por Apolodoro, como un monstruo de cien cabezas. Más bien se aproxima a las representaciones medievales y renacentistas de las historias de San Jorge y el dragón, repetidas en tapices y pinturas y utilizadas como referencias más cercanas que los escritos de los clásicos; se trata, además, de una simplificación más factible para su plasmación pictórica. La utilización del mito hercúleo por la Iglesia puede dar a estas composiciones interpretaciones diferentes, reutilizando personajes con cierta tradición.

En el cuadro, se observa en primer plano a Hércules, quien, con una maza, golpea la cabeza del dragón. Siendo la maza uno de los atributos característicos de todas las representaciones de Hércules y, en concreto, de las referidas al dragón y a la hidra de Lerma, es ésta la única vez que aparece en nuestra serie. El cuerpo del héroe se halla ligeramente cubierto con la piel del león, lo que iconográficamente es correcto. La disposición de Hércules y del dragón es muy parecida a la de otra obra de Juan Bautista Martínez del Mazo que se conserva en el Prado (nº 1711) (Lám. 7).

Hércules y Antheo

En su viaje por Africa, Hércules pasó de Egipto a Libia, donde le salió al encuentro Antheo, uno de los gigantes, hijos de Gea, que acostumbraba a desafiar a todos los viajeros que cruzaban por sus dominios, dándoles muerte durante o después de la lucha. Enfrentándose a él, Hér-

cules lo derribó pronto, pero, como quiera que cuando el cuerpo de éste tocaba el suelo, su madre la tierra le infundía nuevas fuerzas, se levantaba y la lucha empezaba de nuevo. Al advertir esto, Hércules levantó a su enemigo en el aire y consiguió ahogarlo.

El último de nuestros cuadros es la representación de esta hazaña justo en el momento en que el héroe aprieta por la cintura a su adversario, intentando elevarlo para que no roce la tierra. Antheo, a su vez, se defiende agarrando el cabello y el brazo de Hércules. Su cara denota, de un modo sumamente expresivo, dolor e impotencia, lo que confiere a la escena un gran realismo, mayor quizás que en el resto de los trabajos representados. El gigante lleva una tela blanca que le cubre mínimamente, y Hércules, la piel del león. Las carnaciones difieren, resulta mucho más clara la de Antheo. El paisaje del fondo es sensiblemente distinto al de los demás cuadros. Aquí aparecen dos palmeras con el fin de situar la escena en Africa, donde se desarrolla el hecho (Lám. 6).

Atribuciones

Puesto que ninguno de los seis cuadros posee firma, resulta muy difícil atribuirlos a un autor concreto. Lo único que sí puede asegurarse es que se trata de copias de Rubens o, en todo caso, para los Hércules, de su escuela.

Ya en sus manuscritos, D. Valentín Carderera, cuyos juicios merecen gran fiabilidad para investigadores actuales, apunta: "4 trabajos de Hércules (en cuadros altos y estrechos) de escuela de Rubens, a 200... 800" y "2 cuadros de ninfas, copias antiguas del Bacanal de Rubens (cuadrado) que existe en el Museo Real... 400"[12]. Naturalmente, la *Bacanal* a la que se refiere Carderera es el cuadro titulado *Ninfas y Sátiros* del Museo del Prado (nº 1.666).

A pesar de ser éstos los únicos datos de que disponemos como base de partida, debemos intentar averiguar las posibilidades de atribución de los lienzos y comenzar a andar por un camino que dará probablemente sus

[12] SALAS, X. de, *Inventario...*, p. 221.



Lám. 6: *Hércules y Antheo* (nº 57)



Lám. 7: *Hércules y el dragón* (nº 58)

frutos cuando se hayan efectuado los análisis técnicos convenientes por especialistas del Museo del Prado, a donde van a mandarse los cuadros en un futuro próximo.

Por el momento, sabemos que existe una serie de obras españolas referentes a Hércules, algunas de las cuales podemos descartar, bien porque no representan las mismas escenas que los nuestros, porque se encuentran en colecciones privadas o localizadas en lugares concretos, o bien por gozar de atribuciones concretas y fidedignas e incluso tratarse de obras firmadas, como las debidas a Zurbarán, Francisco Solís, Claudio Coello, Lucas Jordán,... Para no citar aquí todas estas obras, lo cual resultaría extenso e innecesario, remitimos al libro de Rosa LOPEZ TORRIJOS, *La mitología en el arte español del s. XVII.*

Hemos constatado, asimismo, que un pintor madrileño, Juan Bautista Martínez de Mazo, yerno de Velázquez por su matrimonio con Francisca, hija del gran pintor, no sólo realizó varias obras de tema mitológico, originales, sino además gran cantidad de copias de grandes pintores, que representan a los más famosos personajes de la mitología clásica. Entre ellas, se encuentran varias relativas a los trabajos de Hércules, según originales de Rubens. Por otra parte, es a Rubens a quien imita con mayor frecuencia, siendo el pintor español que más copias realiza del flamenco. Aparte de su producción de tema mitológico, ya en copias, ya en originales, Mazo es famoso por la calidad de sus paisajes, en los que aparecen frecuentemente pequeñas figurillas componiendo escenas. Recordemos la *Vista de Zaragoza* o la *Cacería del Tabladillo.*

Entre los Hércules realizados por Mazo podemos citar:

- *Hércules matando a la hidra de Lerma.* Museo del Prado, nº 1.710.
- *Hércules luchando con el dragón en el jardín de las Hespérides.* Museo del Prado, nº 1.711.
- *Hércules luchando con el león.* Inventario del Alcázar de Madrid de 1734.
- *Hércules luchando con la serpiente.* Inventario del Alcázar de Madrid de 1734.

– Serie de *Seis trabajos de Hércules*. Citados en los inventarios del Alcázar de 1668 y 1700, en el Cuarto del Príncipe, "...seis quadritos de a media vara de ancho y dos tercios de alto, en las entreventanas, de las fuerzas de Hércules"[13].

A esta serie podrían pertenecer los dos anteriores, que se citan en el inventario como rescatados del incendio de 1734. Todos ellos se consideran obra de Martínez del Mazo a partir de los originales de Rubens. Los dos primeros pueden excluirse de la relación con los nuestros por hallarse en el Museo del Prado, catalogados, y ser de mayores dimensiones. Estaban registrados igualmente en el Alcázar en 1868, 1700 y 1794.

Felipe IV encargó a varios artistas, y especialmente a Rubens, toda una serie para la Torre de la Parada del Palacio del Pardo, muchos de cuyos cuadros copió Mazo para el Alcázar. Tras el incendio de 1734, algunos de ellos pasaron al Buen Retiro. Al tratarse de copias de Rubens, lo que observamos es, naturalmente, la versión flamenca de los temas mitológicos, pero puede apreciarse, en general, la distinta sensibilidad del pintor flamenco y de Mazo.

Sabemos con seguridad que Mazo pintó la copia conservada en el Prado (nº 1.711) de la lucha con el dragón en el jardín de las Hespérides, que fue encargada originalmente por Felipe IV a Rubens en dos ocasiones, una para la Torre de la Parada y otra para el Alcázar, siendo a ésta última a la que pertenece la copia, según BOLLINEAU.

El cuadro nº 58 de nuestro catálogo es inferior en dimensiones al del Prado. En éste, además, se dedica mayor espacio a la representación del jardín. Sin embargo, tanto la figura de Hércules como la del dragón son muy similares. Esto nos lleva a pensar que Mazo realizara una segunda copia de este lienzo, de menores dimensiones y recortando el jardín, que se incluiría dentro de la citada serie de *Seis Trabajos de Hércules,* que se registra en 1700 en el Alcázar y de la que no se especifican los trabajos correspondientes. Por otra parte, sabemos que de esta serie se salvó un *Hércules luchando con el león.* Conocemos también el *Hércules luchando*

[13] BOTTINEAU, Yves, *Felipe V...*, p. 452, nº 917–922.

con el gigante Antheo, original de Rubens, que se halla en el Museo Adelaida de Australia, del cual es copia exacta el cuadro nº 57 de los aquí presentados.

Quedaría por identificar el *Hércules luchando con el toro.* Puesto que los trabajos representados en dicha serie no se especifican en ningún momento, no podemos asegurar que el del dragón y el del toro se incluyeran en la misma, pero esto no resultaría extraño, puesto que son cuatro de los más representativos, incluidos, si no todos ellos, al menos dos o tres, en todas las series de este tema realizadas por otros pintores (Lucas Jordán, Jiménez Donoso, Claudio Coello, Francisco Solís y Zurbarán).

A pesar de la escasa documentación que existe sobre el tema, nos inclinamos a pensar que nuestros cuatro cuadros de Hércules pertenecen a la citada serie de *Seis trabajos de Hércules,* pintada por Juan Bautista Martínez del Mazo para el Alcázar de Madrid (Cuarto del Príncipe), de los cuales se salvarían del incendio de 1734 al menos cinco; estos cuatro y el de *Hércules luchando con la serpiente,* que, junto con el del león, se inventaría en el Salón de Comedias del Alcázar, en fecha posterior al incendio. El tamaño de los mismos coincide aproximadamente y los episodios representados son los más habitualmente pintados de las historias de Hércules. Además, hay que hacer notar que los cuatro trabajos plasmados en estos cuadros tienen como elemento unificador el ser la lucha contra los cuatro elementos de la naturaleza. Esto podría justificar la elección o el motivo de Carderera para reunirlos, al igual que para donarlos juntos.

Por lo que se refiere a las ninfas y a los sátiros (núms. 60 y 61 respectivamente) de nuestro catálogo, ya ha quedado expresada su relación con el original de Rubens, constituyendo copias y fragmentos del mismo. Rosa LOPEZ TORRIJOS y otros autores consideran estas copias como realizadas por un pintor de la escuela de Madrid del siglo XVII[14]. Es prácticamente imposible, sin los análisis técnicos aludidos, conocer a este autor. No obstante, podemos apuntar que Claudio Coello y Agüero copiaron a Rubens en alguna ocasión. El primero en *Niños del Bacanario* (se cita en 1693 en poder del artista) y quizás en otras[15]. Benito Agüero tiene obras

[14] Comisión Provincial de Monumentos, *Catálogo del Museo Provincial de Huesca. Sección de pintura,* "Argensola", 39 (Huesca, 1959), pp. 209–228.

[15] CAMON AZNAR, J., *Summa Artis,* vol. XXV, p. 479.

mitológicas originales y se le atribuyen también algunas que otros autores consideran de Mazo, como *Venus y Adonis muerto, País con Diana y sus ninfas bañándose, País con ruinas de arquitectura* o la *Fábula de Endimion y Diana*. Pero es Juan Bautista Martínez del Mazo el principal copista de Rubens en el siglo XVII; de hecho, no se conoce el nombre de otros pintores que copiaran los temas de Hércules y de ninfas y sátiros del pintor flamenco.

Sólo quedaría constatar el hecho de que Valentín Carderera poseía en su colección un número indeterminado de obras de Mazo, de las cuales se conoce con seguridad la *Entrada en Pamplona del Infante Don Fernando* [16]. No tenemos noticia de cómo llegaron estos cuadros a manos de Carderera, pero parece probable el interés del coleccionista por completar una serie que coincide por su temática y tamaño, así como, posiblemente, por la mano de su autor. Esto puede deducirse por la inclusión de estos seis cuadros juntos con el mismo número 65 en uno de los inventarios de Carderera, propiedad del Museo del Prado[17].

[16] ARCO, R. del, *Dos grandes coleccionistas...*, p. 6; SALAS, X. de, *Inventario...*, p. 220.
[17] SALAS, X. de, *Inventario...*, p. 212.

NUEVOS DATOS SOBRE PINTORES CUATROCENTISTAS DE BARBASTRO (1430–1470)

POR Mª. Mar MAIRAL DOMINGUEZ
Licenciada en Geografía e Historia

El siglo XV representa para el Altoaragón un período de apogeo en cuanto a la actividad pictórica se refiere. A través de la documentación, tenemos noticias de gran número de pintores establecidos en las ciudades más importantes. Pero muchas veces sólo son sus nombres, junto con algún contrato de capitulación, lo que conocemos, y no sus obras, que han desaparecido, por lo que resulta imposible valorar su tarea pictórica. Otras veces sabemos de obras que, por falta de documentación que aluda a ellas, presentan dificultades a la hora de ser fechadas y atribuidas a un pintor determinado, debiendo movernos en el campo de la hipótesis.

La exposición de estas breves notas tiene como objeto dar a conocer parte de la actividad artística desplegada en Barbastro entre los años 1430-1470, a través de noticias documentales que aparecen en protocolos barbastrenses de estos años conservados en el Archivo Histórico Provincial de Huesca y Archivo Municipal de Barbastro. En ellos, se menciona a pintores que en un momento determinado estuvieron relacionados con esta ciudad, por lo que constituyen datos de interés para trazar su biografía. Sin embargo, todas las obras a las que se refieren estos documentos han desaparecido, siendo imposible, por lo tanto, un análisis estilístico de las mismas.

Juan Falconi

En la primera mitad del siglo XV, concretamente en 1439, tenemos noticia de la presencia en Barbastro de un pintor, probablemente de origen italiano, llamado Juan Falconi, que debió de realizar en esta fecha dos retablos, uno para Lascellas y otro para Azlor[1]. Con posterioridad a este año, no hay huellas de Juan Falconi en los protocolos barbastrenses

[1] MAIRAL, M., *El pintor Juan Falconi y su taller barbastrense en 1439,* " Argensola", XXI (Huesca, 1979–80).

consultados, debido, sin lugar a dudas, a su muerte, que debió de acaecer en Barbastro poco después, puesto que consta documentalmente en un protocolo del año 1451[2] que el pintor ordenó su último testamento el 13 de octubre de 1440. El documento en cuestión se refiere a una procuración hecha por Alfonso de Arévalo, menestral "en nombre suyo propio como amarmesor del ultimo testament de maestre Johan Falquoni, pintor segunt consta por carta publica de testament que presa e testifiquada fue en la ciudat de Barbastro a XIII dias del mes de octobre por ell discreto Benedet del Son habitant de la ciudat de Barbastro e notario publico de la dita ciudat en el (anno a Nativitate Domini Mº CCCC Quadragesimo)".

Por lo tanto, este pintor estuvo establecido en Barbastro, al menos los últimos años de su vida, siendo probablemente requerido para realizar algunos encargos, y debió de morir en esta ciudad.

Pascual Ortoneda

De este pintor, hermano del artista tarraconense Mateo Ortoneda, se conocen más datos. Aparece documentado por primera vez en Huesca en 1423, año en que contrae matrimonio con Urraca Torrent[3]. En la capitulación matrimonial aparece como "pintor Osce".

Frecuentemente se ha identificado a dicho Pascual Ortoneda con el maestro de Lanaja, debido a su gran parecido estilístico[4]. Sin embargo, no deja de ser una hipótesis y se carece de las pruebas documentales necesarias para atribuirle cualquiera de las obras del llamado maestro de Lanaja.

La última noticia de este pintor correspondía a 1443, año en que junto con Pere Johan, escultor también tarraconense, realiza un encargo para la Casa de la Ciudad de Zaragoza: Pere Johan esculpiría un retablo cuyas puertas pintaría Pascual Ortoneda[5].

---

2 Cf. doc. I.

3 BALAGUER, F., *Datos inéditos sobre artífices aragoneses*, "Argensola", IV (Huesca, 1951), p. 169.

4 GUDIOL, J., *Pintura medieval en Aragón*, Zaragoza, 1971, pp. 54–55.

5 Debo este dato a la amabilidad de María Carmen LACARRA, profesora de la Universidad de Zaragoza.

Mucho después, concretamente en 1459, aparece documentado en Barbastro. El 28 de enero confiesa tener en comanda de Pedro de Santángel, especiero, perteneciente a una de las familias conversas más importantes de Barbastro, seis quintales de aceite, obligando además un olivar[6], lo que indica que incluso poseía alguna heredad en Barbastro y que su estancia en la ciudad pudiera no haber sido todo lo efímera que cabía suponer. Sin embargo, en este documento se menciona como "habitant de present en la ciudat de Barbastro". Posteriormente, el 16 de mayo, de nuevo se obliga mediante un contrato de comanda a maestre Abraym Barrach, moro, habitante en Barbastro, en 15 sueldos[7]. Esta vez aparece junto con su mujer, María Riquer. Por lo tanto, ya había enviudado de su primera esposa, Urraca Torrent, con la que había contraído matrimonio en Huesca en 1423, y éste supondría, al menos, su segundo matrimonio. El 29 de junio aparece como testigo de una venta[8].

Un año después, en setiembre de 1460, aparece su nombre en un albarán por el que Johan Eximénez afirma haber recibido de dicho Pascual Ortoneda 60 florines de oro que tenía de él en comanda[9]. Todas estas noticias parecen referirse a negocios particulares del artista, sin que aparentemente estén relacionadas con su actividad como pintor. Pero lo más importante de la documentación barbastrense relativa a Pascual Ortoneda es la mención clara de un retablo, encargo del concejo de Bierge. El 21 de setiembre de este mismo año de 1460, dicho concejo de Bierge se obliga a Pascual Ortoneda, que se menciona como "pintor de la ciudat de Barbastro", en 41 sueldos y 8 dineros censales para terminar de pagar el retablo que les había hecho[10].

Por lo tanto, podemos afirmar que su labor como artista se prolonga durante varios años y, aunque no conozcamos su andadura desde 1443, un tiempo después, en los años 1459–1460, se hallaba en activo en la zona de Barbastro.

6 Cf. doc. II.

7 Cf. doc. III.

8 AHPH, 3147, 22.

9 Cf. doc. IV.

10 Cf. doc. V.

Pedro García de Benabarre

Es otro de los maestros cuatrocentistas que se encuentran en la zona de influencia de Barbastro. Este artista debió de partir pronto de Benabarre, su lugar de origen, y se trasladó a Zaragoza, donde encontramos la primera noticia documental, figurando como testigo del pintor Blasco de Grañén[11]. Allí parece ser que recibió la influencia del gran maestro catalán Jaime Huguet, que, según GUDIOL[12], irá debilitándose a lo largo de su vida, para evolucionar hacia formas más propias del siglo XVI.

Posteriormente se trasladó a Barcelona, donde el 4 de diciembre de 1455 firma un contrato con la viuda y el hijo del artista catalán Bernardo Martorell, entrando a formar parte de su taller como pintor principal. Esta asociación, que poseía vigencia desde el 1 de enero de 1456, debía durar cinco años. Durante este tiempo terminaría las pinturas que habían sido ya comenzadas en el taller y ejecutaría todos los encargos que se le hicieran, pero además le estaba permitido aceptar otros encargos particulares fuera de Barcelona[13].

Su estilo, imbuido lógicamente del arte catalán debido a esta larga permanencia en Barcelona, posee, sin embargo, particularidades que le alejan de las realizaciones de otros artistas catalanes de la época. Afirma POST[14] que, frente a las cortantes líneas y contornos del estilo catalán, Pedro García rodea a sus figuras con un mínimo efecto de *sfumato* y presenta también cierta inclinación a suavizar la luminosidad del color catalán. Todo ello se ha achacado a menudo a la atmósfera aragonesa de Benabarre, aunque no posee esa tendencia a la monumentalidad tan característica del arte aragonés contemporáneo.

Despues de su permanencia en Barcelona, parece ser que se trasladó, no sabemos por cuánto tiempo, a Benabarre, su lugar de origen. Es curioso comprobar cómo antes de cumplirse los cinco años estipulados en el contrato con la viuda de Martorell, concretamente el 10 de setiembre de

11 LACARRA, M. C., *Aragón,* en *La pintura gótica en la Corona de Aragón,* Zaragoza, 1980, p. 128.

12 GUDIOL J., op. cit., pp. 54–55.

13 POST CHANDLER, R., *A history of Spanish Painting,* VIII, New York, 1970, p. 265.

14 Ibídem, p. 266.

1460[15], ya aparece como testigo de una sentencia arbitral en Benabarre. Todo ello hace sospechar que no se cumplieron estrictamente las condiciones de dicho contrato o que no se llevó a efecto en su totalidad.

Las siguientes noticias son algo posteriores. El 2 de abril de 1463 aparece como fiador en una comanda por la que se obligan Jaime de la Era y Belenguer Pallas, habitantes de Castanesa, a Montserrat de Aviñoz, en 1.370 sueldos. El citado Pedro García obliga unas casas que posee en dicha villa de Benabarre[16]. Después, al entrar como fiador, se haría cargo de la comanda pagando los 1.370 sueldos, pues Jaime de la Era y Belenguer Pallas aparecen obligados en dicha cantidad a Pedro García[17].

El 3 de julio del mismo año firma un albarán en el que dice haber recibido de Juan de Bellera y Pedro de Aguesca, mayordomos de la cofradía de San Bernardo de Barbastro, lo que le debían "senyaladament con hun contracto de capitoles e condiciones feyto por don Domingo d'Aviego notario"[18]. La inexistencia en los archivos de este protocolo, así como la parquedad de datos del albarán, hacen imposible el averiguar de qué tipo de contrato se trata y si está relacionado con su actividad artística. Parece probable que fuera precisamente un retablo bajo la advocación de San Bernardino el objeto de este contrato, teniendo en cuenta además que las cofradías fueron clientes asiduas de estos pintores, contratando obras dedicadas al santo de su invocación.

El 19 de febrero de 1468 firma una capitulación con Ferrando Ram y Pedro de Abella, mayordomos de la cofradía de San Victorián, sobre un retablo que ha de realizar bajo la advocación de este Santo, según noticia documental que me comunica amablemente don José VALLES[19]. El modelo a seguir por el pintor debe ser el retablo de San Bernardino, sito en la iglesia de San Francisco. Por lo tanto, casi se puede afirmar con seguridad que dicho retablo debió de ser obra de Pedro García y a él se refiere el albarán anterior. En cuanto a este contrato con la cofradía de San Victorián,

15 AMB, LIX, 5.
16 Cf. doc. VI.
17 Cf. doc. VII.
18 Cf. doc. VIII.
19 Cf. doc. IX.

no debió de cumplirse inmediatamente, no llegándose quizás a un acuerdo en cuanto a las condiciones. Tanto es así que al año siguiente se vuelve a firmar la capitulación[20].

Esta cofradía estaba asentada en la iglesia de San Salvador, parroquia de los conversos y compuesta, al parecer, únicamente por personas de este grupo social, muy poderosas económicamente. Así lo demuestra la relación de mayordomos y cofrades. Precisamente para un miembro de una de las familias conversas más importantes de Barbastro, los Santángel, debió de realizar con anterioridad algún otro encargo, pues para la confección del retablo se menciona como modelo en esta segunda capitulación "lo que avia fet per an Gabriel de Sant Angel aquel per aquell e si drexes se pot que se cresqua".

El documento de capitulación también nos informa acerca de la disposición de los temas en el retablo: seis historias de la vida de San Victorián, y en el centro, la imagen de dicho Santo. Por él recibió Pedro García 670 sueldos, representando como fiador a Vicente de Hecho, tornero, que aparece con frecuencia en la documentación barbastrense. Otro dato interesante es que Pedro García, que figura como habitante en Benabarre, debe permanecer en Barbastro para la realización del retablo y los cofrades le "donen posada al pintor franqua".

Así pues, parece ser que este pintor estuvo desde su vuelta de Barcelona muy relacionado con Barbastro, realizando numerosos encargos para esta ciudad, donde posteriormente se asentaría de manera definitiva. Sin embargo, no podemos precisar todavía en qué año, debido a que las noticias documentales que conocemos son mucho más tardías. Pero allí tuvo su taller al menos entre 1481 y 1496, según documentación hallada por don José CABEZUDO ASTRAIN. Por citar alguno de los encargos que realizó durante su estancia en Barbastro en estos años, señalaremos que el 8 de setiembre de 1483 se compromete a pintar una pieza (tabla) para el retablo mayor de San Francisco, otra con la de San Juan de Buenaventura y, finalmente, otra con la Visitación de la Virgen a Santa Isabel[21].

---

[20] Cf. doc. X.

[21] CABEZUDO ASTRAIN, J., *Noticias sobre retablos barbastrenses*, "Argensola", XIV (Huesca, 1963).

Por lo tanto, al menos desde 1460 y hasta 1469 debió de residir en Benabarre, ejerciendo su influencia en toda la zona y muy relacionado con la ciudad barbastrense. Después, se trasladó a esta ciudad y parece ser que al final de su vida volvió a Benabarre. Será entonces cuando, según GUDIOL, su estilo muestra una degeneración técnica. Tanto es así que alguna de sus últimas obras se confundirá con las de su discípulo, el catalán Pedro Despalargues[22].

Martín Navarro

Es el último de los pintores que aparece durante estos años en la documentación barbastrense que manejamos, figurando como vecino de Zaragoza. Mencionado por Carmen LACARRA[23] como muralista y pintor de retablos, una capitulación hecha en Barbastro en 1465 nos confirma su doble faceta artística.

Pero la primera noticia documental de este pintor es de 1459, año en que aparece testificando en favor de otros artistas en Zaragoza; concretamente en la capitulación entre Juan Roldán y los pintores Salvador Rog y Juan Rius, vecinos también de Zaragoza, para la realización de un retablo en la capilla de dicho Juan Roldán en la iglesia de San Pablo[24].

No hay más noticias conocidas de este pintor hasta 1465, fecha en que lo encontramos relacionado con la ciudad de Barbastro. El 10 de setiembre, por la capitulación hecha con mosén Manuel de Lunel, se compromete a pintar una capilla de dicho caballero que se halla en el claustro de la seo barbastrense y a realizar un retablo bajo la advocación de San Pablo[25]. Dicho Manuel de Lunel pertenecía también a una familia de conversos muy poderosa que aparece continuamente en la documentación barbastrense.

22 POST CHANDLER, R., *Unpublished early Spanish paintings in american and english collections*, "The art Bulletin", XXXIV, pp. 282-83.

23 LACARRA, M.C., *op. cit.*, p. 22.

24 SERRANO y SANZ, *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV*, "Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos", XXXII (Madrid, 1915), pp. 159–160.

25 Cf. doc. XI.

Como de costumbre, en la capitulación se precisan los temas que deben ser representados: en la tabla central, el señor San Pablo, cuatro tablas en los costados con escenas de la vida del Santo; en la parte superior, un crucifijo, y en el pie del retablo, cinco casas con las representaciones de la Virgen, San Juan, la Piedad en el centro, y a la izquierda dos profetas. También se menciona el modelo que debe seguir el pintor en cuanto a las dimensiones: se trata del retablo de San Bernardino que se encuentra en la iglesia de San Francisco de Barbastro. Recordemos que dos años antes, en 1463, Pedro García de Benabarre había firmado un albarán con miembros de la cofradía de este Santo, aunque en realidad no podemos afirmar que el modelo se refiera a un retablo realizado por el pintor de Benabarre.

El retablo será elaborado en Zaragoza y el transporte corre a cargo de mosén Manuel. El hecho de que fuera encargado a un pintor avecindado en Zaragoza, realizado y traído desde allí, puede ser debido a múltiples motivos: la fama y calidad de las obras de Martín Navarro, hecho poco probable, pues son pocas las noticias conservadas, a no ser que se haya perdido toda la documentación relativa a este pintor. Por otra parte, tampoco conocemos ninguna obra que se le pueda atribuir, de forma que no podemos valorar su tarea pictórica. Pero quizás sea debido a la inexistencia por estos años en Barbastro de talleres pictóricos. Recordemos que Pedro García parece tener su taller en Benabarre o, al menos, figura como habitante en dicho lugar y, salvo Pascual Ortoneda, que debió de hallarse en Barbastro temporalmente unos años antes, y Juan Falconi, que había muerto ya hacia 1440, no tenemos, de momento, ninguna otra mención documental de pintores barbastrenses de estos años entre 1430–1470. Hay que añadir a esto la doble faceta de Martín Navarro, como muralista y pintor de retablos, que tal vez no se produjera en la mayoría de los artistas.

El precio a pagar es de 850 sueldos, de los cuales Martín Navarro afirma haber recibido ya 200. Según la costumbre imperante en la época, el pago se llevaría a cabo en varias tandas. Posteriormente, el 8 de enero de 1466, firma en Zaragoza un albarán por 500 sueldos[26]. Parece ser que en esta fecha ya se había acabado de pintar la capilla que, según las condiciones del contrato, debía estarlo ya en noviembre de 1465. Para pintar

[26] SERRANO y SANZ, art. cit., XXXIII (Madrid, 1915). p. 423.

dicha capilla habían acudido a Barbastro los mozos o colaboradores de su taller. El también debía acudir a terminar de pintarla, en caso de necesitar alguna corrección, y a colocar el retablo.

El pintor presenta como fiador a Ferrando Portugués, otro artista, concretamente bordador, que habita en estos momentos en Barbastro y que el 13 de agosto de este año de 1465, mediante carta pública y ante el baile de Montesa, afirmaba haber realizado un paño para la iglesia de dicho lugar[27].

La última noticia de este pintor, publicada ya por SERRANO Y SANZ[28], es del 12 de enero de 1468, fecha en que nombra procurador suyo en Zaragoza a Sancho Andía, también pintor.

Son, pues, relativamente escasas las noticias referentes a pintores y talleres artísticos en Barbastro entre 1430 y 1470. Sin embargo, hemos podido constatar dos hechos importantes: en primer lugar, salvo algunos encargos de los concejos de los pueblos vecinos (Lascellas, Azlor, Bierge,...), la mayoría provienen de particulares pertenecientes a poderosas familias conversas (Santángel, Lunel,...) y de cofradías, compuestas también por ricos burgueses con apellidos conversos en su mayoría, pues Barbastro, en el siglo XV, es un gran centro comercial, donde el poder económico está detentado casi en su totalidad por importantes familias judeo–conversas, cuyos miembros aparecen también ocupando puestos municipales relevantes. Por otra parte, aumenta el número de encargos a medida que avanzan los años, preludio importante de lo que ocurrirá en el último cuarto de siglo, cuando esta rica burguesía no deje de encargar retablos para sus capillas y se asienten en Barbastro talleres importantes.

27 AHPH, 3153, 4.

28 SERRANO y SANZ, art. cit., XXXV (Madrid, 1916), p. 476.

Documento I

1451, 21 octubre, Barbastro

Alfonso de Arévalo, habitante en Barbastro, como ejecutor del testamento de Juan Falconi, pintor, nombra procuradores a Juan Jiménez, Francés Bernat y Bernat de Pueyo.

AHPH, 3113, 59

Eadem die Barbastri. Et aqui mestre Alfonso d'Arievallo menestral habitant en la ciudat de Barbastro non revoquado quales quiere procuradores suyos ante de agora feytos agora nuevament constituexe procuradores suyos en nombre suyo propio como amarmesor del ultimo testament de maestre Johan Falquoni pintor segunt consta por carta publica de testament que presa e testifiquada fue en la ciudat de Barbastro a XIII dias del mes de octobre por ell discreto Benedet del Son habitant en la ciudat de Barbastro a XIII días del mes de octobre por ell discreto Benedet del Son habitant en la ciudat de Barbastro e notario publico de la dita ciudat en el (anno a Nativitate Domini M° CCCC Quadragesimo) dito nombre crea constituexe e ordena ciertos speciales e generales procuradores suyos a los honorables Johan Eximenez pellicero e ostalero de la ciudat de Barbastro e a Frances Bernat texidor e a Bernat de Pueyo lavrador e cadahunos delos por presos ansin que non sia millyor la condition del present que de cualquier dellos absents antes qualquier cosa que por ellos sera començados por ell otro o por cualquiere dellos puedan seyer mediado finido e terminado yes a saber que por ell en el dito nombre marmesorio puedan fazer todos aquellos actos que yo faria o franquaria en el dicho nombre como si personalment fuese e de comprometer e compartir cualesquiere pleytos questios etc et de si creados et cadahunos pleytos largament etc con poder de jurar e substituir a pleytos e haver pacificament segunt qualquier cosa.

Testes don Johan Portoles canonge e viquario e don Pero Jayme de Aguesca canonge.

Documento II

1459, 28 enero, Barbastro

Pascual Ortoneda, pintor, habitante en Barbastro, afirma ser en comanda de Pedro de Santángel, especiero, habitante en la misma ciudad, 6 quintales de aceite.

AHPH, 3147, 24 vuelto.

Eadem die yo mestre Pascual Ortoneda pintor habitant de present en la ciudat de Barbastro de mi cierta sciencia etc confieso tener en comanda etc de vos el honorable Pedro de Santangel speciero habitant en la dita ciudat son a saber seys quintales de olio bellyo limpio e mercadero mesura de la dita ciudat los quales confieso etc et obligo mi persona e bienes en especial hun olivar mio sito en la Guezta de Monçon que affronta con olivar de Jayme Catorre et con olivar de Johan Franch et con corral cosero etc fiat large etc cum obligacionibus renunciacionibus clausulis etc. Et encara juro a Dios de no pleytiar ni firmar de dreyto etc et restituir la dita comanda a Pascua florida primera venient etc.

Testes maestre Loys de Sant Angel celurgiano e Vicent d'Abellya, Barbastri.

Documento III

1459, 15 mayo, Barbastro

Pascual de Ortoneda, pintor, y María Riquer, cónyuges, habitantes en Barbastro, afirman tener en comanda de maestre Abraym Barrach, moro, 15 sueldos.

AHPH, 3147, 129

Eadem die Pascual d'Ortoneda pintor et Maria Riquer conyuges habitantes de la ciudat de Barbastro entramos ensemble etc confesamos tener en comanda etc de vos mestre Abraym Barrach moro habitant en la dita ciudat son a saber quince solidos dineros jaqueses etc los quales confesamos etc. Et obligamos personas e bienes etc fiat large,

cum obligacionibus renunciacionibus etc. Et yo dito mestre Pascual juro a Dios etc de restituyr la dita comanda en median jullyo primero venient etc. Testes Bernat de Cenedo et Mofferiz de Lazcandar moro Barbastri.

Documento IV

1460, 20 septiembre, Barbastro

Albarán otorgado por Johan Eximénez en favor de Pascual Ortoneda, pintor.

AMB, LIX, 7

Eadem die lo honorable de Johan Eximenez de su cierta sciencia etc confesa haver avidos e en contantes recibidos del honorable mestre Pasqual Hortoneda pintor son a saber todos aquellos LX florines d'oro en los quales hera obligado lo dito mestre Pascual Hortoneda con carta de comanda al dito en Johan Eximenez la qual carta fue presa e testifficada por el discreto don Domingo d'Alberuela notario de la ciudat de Barbastro e en testimonio de verdat mando fazer sont appoqua largament hordenada etc.

Testes Jacobus de Villyacampa e Albertus de Santo Angelo habitatores civitate Barbastri.

Documento V

1460, 21 septiembre, Bierge

El concejo de Bierge se obliga a Pascual de Ortoneda, mediante carta de censal.

AMB, LIX, 21

Eadem die en el dito luguar de Birgen lo honorable mestre Pasqual Hortoneda pintor de la ciutat de Barbastro atendient e considerant que la universitat de Birgen le facia promicia por tiempo de XII anyos por hun retavlo que les facia e hara lo concello de

Birgen se sea obliguado por el dito mestre Pasqual en XXXXI solidos VIII dineros censales por precio de L solidos jaqueses que ara el dito mestre Pasqual face en tres manos de la dita promicia a lo dito luguar de Birgen la qual li plaze sea pleguada la dita promicia per la vila e de aquella paguen lo finyto del censal e lo que restara que sea pora quitacion de los ditos L solidos e jura el dito mestre Pasqual que no a feyta alienacion en ninguno de la dita promicia e que no tresportaria el retavlo que a fecho por al dito luguar de Virgen ni ninguno fiat large.

Testes Jacobus Liçana habitant en Arbanes e Petrus Palacio menor de dias vezino de Barbastro.

Documento VI

1463, 2 abril, Barbastro

Jaime de la Era y Belenguer Pallas, habitantes en Castanesa, se obligan mediante carta de comanda a Montserrat de Aviñoz en 1.370 sueldos.

AHPH, 3151, 88

Eadem die nos Jayme de la Era et Belenguer Pallyas habitants en el lugar de Castanesa del contat de Ribagorça entramos ensemble et cada uno de nos por si etc confesamos tener en comanda etc de vos Monsarrat d'avinyoz asi como jurado del lugar de Monesma son a saber mil et trezientos et setanta solidos jaqueses etc los quales confesamos etc et obligamos personas et bienes etc en special obligo yo dito Jayme la Era unas casas mias sitas en el dito lugar que affrontan con casas de Anthoni Capdevillya et con carrera publica. Item obligo yo dito Belenguer unas casas mias sitas en el dito lugar que affrontan con casas de Pere de Favas et con carrera publica. Et por mayor seguridat damos vos fiança et principal restuydor de la present comanda etc yes a saber a mestre Pere Garcia pintor habitant en la villya de Benavarre qui present yes la qual fiançaria yo dito mestre Pere Garcia volenterosament fago et otorgo segunt dito yes dius obligacion de mi persona et bienes etc en special obligo unas casas mias sitas en la dita villya que affrontan con casas de Anthoni Benanuy et con casa de la baylia fiat large cum obligacionibus renunciacionibus submissionibus clausulis etc. Et encara juroro a Dios etc de no pleytear ni firmar de dreyto etc.

Testes Johan de Mendoça et Jorgi Doz Barbastri.

Die XVIII mensis aprilis Barbastri anno ut super de voluntat del sobre dito Monsarrat d'Avinyoz jurado sobre dito fue scancellado lo present contracto de linea a linea large etc que no faga fe en iudicio et fuera iudicio etc. Testes Pedro Casafranca et Martin de Sin Barbastri.

Documento VII

1463, 2 abril, Barbastro

Jaime de la Era y Belenguer Pallas, habitantes en Castanesa, se obligan mediante carta de comanda a maestre Pere García, pintor, habitante de Benabarre, en 1.370 sueldos.

AHPH, 3155, 88 vuelto

Eadem die nos Jayme de la Era et Belenguer Pallyas habitants en el lugar de Castanesa entramos ensemble et cada uno de nos por si etc confesamos tener en comanda etc de vos el honorable mestre Pere Garcia pintor habitant en el lugar de Benavarre son a saber mil trezientos et setanta solidos jaqueses etc los quales confesamos etc et obligamos personas e bienes etc en special las casas nuestras en la sobre dita comanda por nos obligadas fiat large etc juraverunt etc. Testes ut supra.

Die II mensis februarii anno MCCCCLXIIII de voluntat de don mestre Pere Garcia pintor fue scancellado lo present contracto de linea a linea etc. Testes Ramon de Liberie e Rodrigo de Castillaçuelo Barbastri.

Documento VIII

1463, 3 julio, Barbastro

Albarán otorgado por Pedro García, pintor habitante en Benabarre, en favor de la cofradía de San Bernardino de la ciudad de Barbastro.

AHPH, 3151, 179 vuelto

Eadem die yo mestre Pere Garcia pintor habitant en la villya de Benavarre de mi cierta sciencia etc atorgo haver havido et recebido de vos Johan de Bellera et Pedro d'Aguesca vezinos de la ciudat de Barbastro asi como a mayordombres de la confraria de Sant Bernardino de la dita ciudat son a saber todos et qualesquiere dineros ni florines que vos asi como a mayordombres ni la dita confraria me fuese tenido de dar con cartas ni

menos de cartas etc senyaladament con hun contracto de capitoles e condiciones feyto por don Domingo d'Aviego notario. De todo vos absuelvo quito et defenezco et inposando perpetuo cilencio et callyamiento et fiat large etc.

Testes Paulo Sant Angel e Gizbert de Sant Angel Barbastri.

DOCUMENTO IX

1468, 19 febrero, Barbastro

Capitulación entre Pedro García, pintor, y la cofradía de San Victorián sobre un retablo bajo la advocación de dicho Santo.

AHPH, 3156, 78

En nom de deu e de la Verge Maria e de Sant Vichtorian. Capitolls fets e formats d'una part den Ferando Ram e Pedro d'Abela majordomes de la confraria de Sant Vichtorian en la esgleya de Sant Salvador de la ciutat de Barbastre e de la altra part don Pere Garcia pintor de la vila de Benavarre sobre un retavle que lo dit Pere Garcia a de fer en l'antar de Sant Victorian en la forma segent:

Primo que lo dit Pere Garcia a de fer un retavle de fusta e de pintura en la forma segent que sia en la manera del de Sant Bernardi de frare menos e que a de aver de ample X pals de coldo e XV de alt e ay aver sis tubas dos de cada part e dos en mig e com es ja dit en la manera del de Sant Bernardi e aso a de donar de fusta e de pintura e daurat de ho fi a ben acabat a conexensa de bons mestres.

Item fonch convengut que los sobre dits majordomens de Sant Victorian que per fer lo dit retavle donen al dit Pere Garcia sinch cens solidos moneda corent a estos pagats en dos pagas la primera ara de present que seran CL solidos e la segona com sera fet de fusta CC solidos e las altres CL solidos com sia acabat.

Item mas san a donar la fusta e clavo per al posar del retavle.

Item fonch vonvengut que a de ser fet lo dit retavle per a la festa de Sant Vichtorian primer vinent.

E dona per fermansa lo dit Pere Garcia an Visent lo torner.

Item sia tengut lo dit Pere quel faga lo retavle en la ciutat ho a dos hotres lugas serqua de la ciudat emperho si tals hobras li salial en la ciudat que la fasa aqui en ciutat de Barbastro.

Item fonch concordat que no hobtant que es dita la amplaria que tant ample com sera lo ample que el lo fasa tant com copia.

Item fonch convengut que las fermansas no son tengudas sino a la cantitat que lo dit Pere Garcia aura pres sino que si res era del dit Pere aura fet si aura fet per deu liras que sian tornados a las fermansas ho si las fermansas seran tornados que tornen e que prengan l'obra que sera feta los majordomes per lo preu rasonable.

Die XVIIII mensis fabroari anno MCCCCLXVIII en la ciudat de Barbastro plegado e justado capitol general de los mayordombres e confrayres de Sant Betrian de la dita ciudat dentro en la yglesia de Sant Bertholomeu etc por mandamiento de Pedro d'Abellya mayordombre de la dita confraria segunt fizo relacion asi a mi notario como a los testimonios infrascriptos el haver cridado el present capitol etc endo fueron los seguientes: nos Pedro d'Abellya Ferrando Ram mayordombres Johan Ram Leonart de Sant Angel Johan de Sant Angel Miguel d'Aguescha Alfonso Gomez Pedro Eximenex Guillem de Florença Guillem de Sant Angel Johan Doz e de si todo el dito capitol etc de una part et mestre Pere Garcia pintor habitant en la villa de Benavarre de la otra part de voluntat de los sobre ditas partes fueron dados e livrados a mi notario infrascripto los presents capitols prometiendo etc obligando etc fiat large etc juroron a Dios etc.

Testes don Loys Ferriz clerigo e Johan Benet notario Barbastri.

Documento X

1469, 7 agosto, Barbastro

Capitulación entre la cofradía de San Victorián de Barbastro y Pedro García, pintor de Benabarre, sobre un retablo para la capilla de dicho Santo.

AHPH, 3157, 102

En nom de deu e de la gloriosa Verge Maria e del glorios Sant Victorian. Capitols fets y formats entre los honorabbles confrares del glorios Sant Victorian de la siutat de Barbastro e don Pere Garcia pintor de la vila de Benavarre es a saber sobre un retavle que lo dit Pere Garcia a de fer per a la capella de Sant Vichtorian en la forma segent:

Primerament fonch convengut que lo dit Pere Garcia a de fer per als dits confrares un retavle com el dit per a la capela de Sant Victorian lo qual retavle a de ser lo que avia fet per an Gabriel de Sant Angel aquell per aquell e si crexer se pot que se cresqua en lo qual retavle a de aver VI estorias de Sant Vichtorian e en la pesa den mig la ymage de Sant Vichtorian e todo aso ab bonas colos fins a la hon sia hobs de fin azur e carmini e fin hor e tot ben acabat e tot aso a XI com de bon mestre se pertany.

Item que per fer lo dit retavle per totas cosas donen al dit Pere Garcia pintor es a saber siscens setanta solidos moneda corent en la ciutat de Barbastro del quals li donen ara de seyal y paga tres cens solidos e lo cent setanta com l'obra sera mig feta e los dos cens solidos per a com sia acabat lo dit retavle.

Item que dona per fermansa al dines que pendra li dit Pere es a saber an Vinset de Exo torner abitant en Barbastre e si cas era que deu hordenat que lo dit Pere no acabava lo retavle que aquellas horas que sia estimada lo que y aura fet e que a lo prengan en paga e si lo dit en Vinset aura a tornar que aya a tornar e si a cobrar a cobrar.

Item que a de e ser fet lo dit retavle per al nadal primer vinent e al a pintar en fons e an lo seu a dur los confrares com sia acabat.

Item que los dits confrares san a donar la fusta e clavo e lo fuster per al motre del retavle e fer la mencio al fuster e al pintor lo jorn ques metra e que donen posada al pintor franqua.

Die VII mensis agusti anyo MCCCCLXVIIII de voluntat de Leonart de Sant Angel Gisbert de Sant Angel mayordombres de Sant Viturian Johan Eximenez mayor Johan Ram Pedro Eximenez Martin de Sin Johan Diez Ferrando Ram Johan d'Abellya Ferrando Sant Angel Paulo Sant Angel Johan Doz Loys de Cervellon Pedro d'Abellya Francisco Doz Guillem Sanz Johan de Sant Angel Guillem de Florença et Galceran de Sin notario de la una part e mestre Pere Garcia pintor habitant en la villa de Benavarre de la otra part dioron si quiere ofrecioron a mi notario infrascripto los presents capitols etc prometiendo etc juroron a Dios etc de tener et complir todo lo sobredito etc.

Testes Johan de Crexençan notario e Manuel Lunel scudero fillo de don Pedro Lunel.

DOCUMENTO XI

1465, 10 setiembre, Barbastro

Capitulacion entre mosén Manuel de Lunel y Martín Navarro, pintor, sobre la obra de una capilla en la seo de Barbastro y un retablo bajo la advocación de San Pablo.

AHPH, 3153, 80

En nombre de Jhesus. Capitols fechos e concordados entre mosen Manuell de Lunell de una part e mestre Martin Navaro pintor vezino de la ciudat de Caragoça de la otra part en et sobre la hobra de una capiellya del dito mosen Manuel en la claustra de la Seu de la ciudat de Barbastro segunt la forma e concordia de los capitols ius scriptos.

Primerament es concordado entre las ditas partes que el dito mestre Martin aya de pintar todo el curpo de la capillya e el portal de aquellya dentro e de fura segunt la mustra que ha dado millyorada e no empiorada con las colores que sian necesario.

Item que el dito mestre Martin aya de daurar la clau de la dita capillya de oro fino con las armas e senyales que el dito mosen Manuel quera.

Item que el dito mestre Martin Navaro sea tenido fazer el retavlo de la dita capillya ius la invocacion de senyor Sant Paulo con quatro istorias en los costados et alto hun crucifixo e baxo en el piet del dito retavlo aura cinquo casas en la de medio la Piedat e en las dos casas primeras Santa María e Sant Johan a los costados de la Piedat e en las otras II casas dos prophetas e el dito retavlo ha de aver tanto de amplo como el retavlo de Sant Bernardino de fra menores de la dita ciudat e de alto honze palmos e con la cabeça ha de aver quatorze palmos de alto pero en esto no se ha de contar hun cayron que sa de meter ius el dito retavlo los quales XI palmos e XIIII palmos que el dito retavlo ha de aver de alto son senyalados en una paret de casa del dito mosen Manuell en el qual retavlo ha de aver una bellya tuba sobre el Sant Paulo e la maçonaria del dito retavlo aya de seyer bien feyta e daurado todo d'oro fino e de azur fino en los lugares que sian necesario e las otras colores que sian las que deven seyer e que el dito retavlo se aya de meter en perfección segunt conviene.

Item es concordado que el dito mestre Martin aya aver acabado de pintar la dita capillya d'aqui a por todo novibre primero venient et el retavlo e todas las cosas que el dito mestre Martin aura de fazer aya aver acabado d'aqui a feria de Barbastro primera venint que se contara anyo de LXVI.

Item la sobre dito hobra e todas las cosas que necesario hi aura asi de fustas como de manos e tintas e otras cosas aya de pagar el dito mestre Martin exceptado que el dito mosen Manuell a su despesa aya de fazer trayner el retavlo de Caragoça, e mesmo el dito mosen Manuel aya a dar fusta para setiar el retavlo de hun fustero e el cayron que sea ius el retavlo pero que el pintor l'aya de pintar.

Item es concordado entre las ditas partes que el dito mosen Manuell aya de dar e realment e de feyto de al dito mestre Martin por razon de la sobre dita hobra e retavlo a saber es hochocintos cinquanta solidos digo DCCCL solidos pagaderos cint solidos luego de present e CC solidos todora que el dito mestre Martin aura dado seguredat en Caragoça e CCC solidos quando aura acabado de pintar la capillya e feyto de fusta el retavlo e engesado e los CCL solidos restants a compliment de los sobre ditos DCCCL solidos todora e quando el aura de todo acabado la hobra e meso en perfection.

Item es concordado que el dito mestre Martin aya de venir aqui a Barbastro acabar de pintar la dita capillya por tal que si los moços que y tendra auran fecho alguna falta en la hobra el l'adobe asi mesmo aya de venir el dito mestre Martin al setiar del retavlo.

Item es concordado entre las ditas partes que el dito mestre Martin seya tenido dar por seguredat de todas las cosas contenidas en los presents capitols por fiança e principal a saber es a mestre Ferando Portuges brodador abitant de present en la cita ciudat de Barbastro.

Item dioron poder las ditas partes al notario testificant los presents capitols que de aquellyos e de qual se quiera de aquellyos pueda saquar hun contracto e muytos tantos quantos las partes queran.

Die X mensis setembris anno MCCCCLXV Barbastri de voluntat de las sobre ditas partes fueron dados e livrados a mi notario infrascripto los presents capitols pactos et condicions sobre ditos prometiendo etc obligando etc no res menos entramos las ditas partes juroron a Dios etc de tener e servar todo lo sobre dito etc.

Testes Salbador Verdeguer e Manuel Eximenez Barbastri.

Eadem die yo dito mestre Martin Navarro confeso haver havido et recebido de vos el honorable mosen Manuel de Lunel son a saber dozientos solidos los quales son de aquellos huycientos e cinquanta solidos de suso nombrados en los ditos capitols que vos me havedes de dar por razón de la dita obra. Et porque de los ditos CC solidos so contento atorgo vos apocha large etc. Testes ut supra.

EL PINTOR QUATROCENTISTA JOHAN GILBES

POR María José PALLARES FERRER
Licenciada en Geografía e Historia

Damos a conocer una capitulación, que creemos inédita, para la obra de un retablo de fines del siglo XV con destino a la iglesia de San Francisco de Barbastro.

Ya es sabido que esta iglesia es de remota fundación, pues ya se cita en un documento de 1291. Pedro IV le concedió en 1367 su real protección. Este convento era uno de los mejores que poseía la orden de los frailes menores de San Francisco en toda la provincia, y en él residían ordinariamente unos 30 religiosos.

El contratante es el maestre Pedro de Borja, quien, según señala el documento, era custodio de los frailes menores y lector de la ciudad de Barbastro. En cuanto al que manda hacer el retablo, se trata de Juan Gil de Paniello, menor de edad, quien pertenecía a una familia barbastrense que aparece mucho en los protocolos notariales de la época. El artífice al que se le encarga la obra es el maestro Johan Gilbes, pintor del que no hemos encontrado dato alguno en las obras que hemos consultado.

El retablo sería de la advocación de San Jerónimo y se destinaría a la capilla, que acababa de renovarse. Es en el centro del retablo donde había de estar la imagen de San Jerónimo, revestido de ropa cardenalicia y quitando al león la espina de la mano. A un lado aparecería el león cargado de leña entre los camellos, y en la parte superior, San Jerónimo, golpeándose con una piedra el pecho y sosteniendo en una mano el crucifijo. En la otra parte, estaría San Jerónimo arrodillado y flagelado por los ángeles; arriba, tendría que estar pintado en el sepulcro.

En el banco debía haber cinco compartimentos; en el central, la Verónica; y a los lados, Nuestra Señora y San Juan Evangelista. A continua-

ción, Santa Catalina, con el martirio de las ruedas y el ángel que las rompe; y en el otro lado, San Mateo, al que realizaría según un dibujo que le sería mostrado.

Se especifica también el número de pilares y las tubas, que serían doradas y bruñidas de oro fino. Desde el banco habría de subir una faja de moldura y una basa, la cual sería de "azur fino y sobrepuestas vnas faxas de vulto, de oro fino, e brunydas segunt esta en el altar mayor, en el bamco, de sant Francisco". El oro debía ser de ducado, los colores finos y "el retablo sea bien encanyamado y endrapado y enquixa–/ do y de buen aparejo".

El retablo debería estar terminado para la Pascua de Resurrección (26 de marzo de 1497) y sería reconocido por uno o dos maestros pintores, elegidos por el honorable Gil de Paniello, menor. El maestro se obligaba a dar fianza, una vez que se pagase la primera tanda, a Juan de Lecina, de Barbastro.

No conozco ninguna otra mención de este artífice. En el censo barbastrense de 1495 figura un Iohan Gilbes que podría ser el mismo. Si esto es cierto, resultaría demostrada su vecindad en Barbastro, aunque posiblemente no sea altoaragonés, teniendo en cuenta su apellido.

Una parte de la escritura que se utiliza en esta capitulación está muy influida por la letra castellana. Me estoy refiriendo a una serie de adiciones que presenta y cuyo trazado contrasta con el resto de la letra usada por el redactor de estos capítulos. Naturalmente, no sabemos quién es el redactor de estos capítulos. Naturalmente, no sabemos quién es el autor que ha añadido las líneas a que me estoy refiriendo; sin embargo, estas adiciones resultan muy interesantes desde el punto de vista paleográfico.

Este retablo de San Jerónimo debió de desaparecer en fecha relativamente temprana, sin que hayamos encontrado datos sobre él en los autores de las obras referentes a Barbastro que hemos consultado[1].

[1] LOPEZ NOVOA, *Historia de Barbastro*, 291 pp.; HUESCA , Ramón de, *Teatro histórico de las iglesias de Aragón*, Tomo IX, 313 pp.; SANZ DE BARANDA, P., *España Sagrada*, Tratado LXXXVI.

Es posible que el pintor contase ya en esta época con una edad avanzada, pues en la capitulación se dice que "caso quel Iuhan Girbes muriese, lo que Dios no mande" antes de ser acabado el retablo, Iohan Gil de Paniello había de ajustar el precio de lo que estuviese hecho "segunt sera visto y juçgado por los sobreveedores".

DOCUMENTO

1496, 11 septiembre, Barbastro

Capitulación con maestre Johan Gilbes, pintor, para hacer un retablo dedicado a S. Jerónimo en la iglesia de S. Francisco.

AHPH, 3196, 88

Anno domini M CCCC LXXXX VIº vltima mensis Agusti, fue ordenada la / presente capitulacion por el reuerendo maestre Pedro de Borja custodio / de los frayres menores de la custodia de Caragoça y lector de la ciudat de Barbastro a cerca de hun retablo de sant Jeronimo el / qual aze azer el honorable Johan Gil de Paniello menor de dias / a maestre Johan Gilbes pintor

Primo que el retablo tenga toda la ancharia y vuelta de la capilla / que agora nuebament se es fecha y pintada y que sea de fusta / muy buena y bien seca

2º que en el presente retablo aya de star en medio sant Jeronimo / muy pomposament como cardenal como quita la spina al leon de la mano / y de la vna parte que este como viene el leon cargado de lenya en- / tre los gamellos y encima que este sant Jeronimo como aze / la pennya con una piedra colpeandose los pechos y el crucifixo / delante; de la otra parte que este sant Jeronimo como lo / flagellan los angeles y el rodillado muy debotament./Encima que este pintado en el sepulcro

3º que en el banco aya V o / tres[2] staciones en medio que este la Veronica / de Ihesu Xristo muy debotament; en la otra parte nuestra sennyora / muy piadosament, de la otra

2 tres, *tachado.*

parte Sant Juan evangelista muy dolorosament. Asi mismo santa Chaterina que este puesta en las rue– / das y el angel como las crebanta. Desta otra parte sant Mateu / segunt le sera dado

4º que en el banco aya V o seis tubos argers / argers / traspanyados muy delicada– / mente con sus pillares et rebestidos y esto bien encollado y encanya– / mado y enginxado y sigado y dorado de oro fino y mas diademas / y fresaduras envotidas y picadas como se pertenesce, de oro fino

5º que suban quatro pillares trasflorios de arista y dos mortimientos / de oro fino con el debaxo de azul fino

6º que aya tres tubas alto en las tres ystorias que sea cada tuba / traspanyada con sobre capellos de de medio cada qual de aquellas dora– / das y brunidas de oro fino mas otras dos tubas para / las otras dos ystorias que quedan sean consonantes con las del ban– / co asi mesmo de oro fino brunido.

7º que dende encima del banco luego junto suba una faxa de / mollura la qual tenga dos vocels altos y una uassa la qual / vassa a de ser de azur fino y sobrepuestas vnas faxas de vul– / to de oro fino brunydas segunt esta en el altar mayor en el / bamco de sant Francisco y que esta faxa tenga todo el re– / tablo alrededor que de entramas partes junto con el vanco

8º que todo el oro que se posara en el presente retablo sea fino / y brunyudo, digo el oro fino que sea de ducado asi messmo / que el azur sea muy fino y quales quiere collores en / el presente retablo entraren sean todos finos y que todo / el retablo sea bien encanyamado y endrapado y enquixa– / do y de buen aparejo.

9º que todas las ymagenes que en el presente retablo fueren pinta– / das sean de buen arte proporcionadas y los rostros vien en– / carnados y las vestiduras bien honuradas y que todas las diademas y fressaduras sean de oro de ducado brunydo / y enbutido y picado y el presente retablo ha de ser fecho y aca– / vado y asentado para Pascua de Resurecion primera vinyent / que sera a XXVI de Março del annyo Mº CCCC LXXXX VII, digo del / annyo mil quatrocientos nouenta y siete.

Xº que fecho el presente retablo ante que sea posado que sea visto y reco– / noscido por vno o dos maestros pintores y estos que sean / a ellecion del honorable Iohan Gil de

Panyello menor, los / quales ayan de juzgar si la pintura es bien fecha y si el oro es / de ducado y el azur si es fino y todos los otros collores si son / capitulacion asi en la mazoneria como en la pintura.

XIº que el maestro Iohan[3] Girbes aya de posar en el sobre / dicho retablo todo lo necesario asi de fusta como de pintura etcetera / y asi se obliga el honorable Iohan Gil de Panyella menor de dias / de dar la presente cantidat son a saber CCLX sueldos paga- / deros en tres tandas, la primera luego la 2ª cuando sera / todo el retablo debuxado. La 3ª cuando sera acabado y po- / sado con esta condicion que si a mi lector ensemble con hun / pintor esleydo por el maestro parecera que debe aver mas que se le de / y sisino que se tenga por contento.

XIIº se obliga maestre Iohan Girbes pintor de dar fiança / buena aceptada por Iohan de Panyella menor de dias por qualquiere cantidat que el tomare por razon del retabllo / y si los pintores que an de examinar dizen el retablo ser / bueno y bien acabado las oras dando el dicho maestre Iohan / Girbes el retablo asentado las fiançàs sean fuera de ob- / ligacion y el cumplido de pagos y si fuere visto por los vee- / dores el retablo no ser el que debe segunt es capitulado / que en este casso el dicho Iohan Gil de Panylla aya de cobrar / toda la cantidat que abra vistraydo por razon del retablo / y en esto que siempre sten las fiancas o fianca / y el pintor se tome su / retablo y las fiançàs por el. Da por fianza maestre Iuhan / Girbes pintor del presente retablo a Iuhan de Lecina de lla ciudat / de Barbastro obligandose por todo segunt es dicho de suso. / Item mas es concordado entre el onorable Iuhan Gil de Paniella / menor de dias y maestre Iuhan Girbes pintor que si fuese / caso quel Iuhan Girbes muriese lo que Dios no mande ante de / ser acabado el sobredicho retablo quel dicho Iuhan Gil aya / de courar todo lo que sera fecho en el retablo por su precio / segunt sera visto y juçgado por los sobre veedores y si / sera mas lo que tubiere recebido el pintor que aquello aya de / cobrar el dicho Iuhan Gil y si mas valiere lo que sera fecho / que no lo que tuuiere el pintor que aquello aya de dar Iuhan Gil / a sus herederos.

Die XI Septembris anno / Mº CCCCº XXXXVI Barbastri / Eadem die fueron firmados los presentes capitoles por el honorable Iohan / Gil de Panyello menor de dias ciudadano de Barbastro de la vna part e por Iohan / Girbes pintor habitant en la dicha ciudat de la part otra en los presentes / capitoles nombrados los quales cada huno dellos por si prometieron e se obliga- / ron de tener y conplir las cosas que cada huno dellos se tuuydo tener y con- / plir iuxta tenor de los dichos capitoles dius obligacion de sus personas y bie- / nes etcetera con renunciacion e submission etcetera large e etcetera e por mayor seguridat / del dicho Iohan Gil el dicho Iohan Girbes pintor dio por fianca e tenedor / y conplydor de

[3] Gilbes, *tachado*.

todas las cosas que el dicho Iohan Girbes es tuuydo tener y / conplir iuxta tener de los dichos capitoles a Iohan de Lecina labrador habitant / en Barbastro qui present era el qual tal fiança se constituyo dius obligacion de su per– / sona y bienes etcetera con renunciacion e submision etcetera / Testes Iohan de Nebot labrador e Iohan de Myranda studiant habitantes en Barbastro

COMENTARIO DE LAS FUENTES PARA UNA MEJOR APROXIMACION A LA FIGURA Y OBRA DE VALENTIN CARDERERA Y SOLANO. SU OBRA ESCRITA

POR José Mª. AZPIROZ PASCUAL
Instituto de Bachillerato "Ramón y Cajal" de Huesca

Comentario de las fuentes

Se pretende reflejar en las siguientes páginas la ingente labor que Valentín Carderera Solano desarrolló en el campo de la historiografía del arte; para ello, nada mejor que referirse a los testimonios de los biógrafos y críticos coetáneos y posteriores que se sirvieron de los conocimientos profundos de Carderera y de sus investigaciones para perfeccionar y completar períodos de nuestra historia.

No nos ocuparemos en el presente trabajo del análisis de su propia faceta pictórica, por haberla ya abordado en anterior ocasión[1]; tampoco comentaremos las diversas interpretaciones que la crítica del arte mantiene acerca de sus retratos, cuadros de historia, alegorías,..., porque se insertan en la publicación reseñada.

Biógrafos

1. MADRAZO, Pedro de, *Necrología a Valentín Carderera,* "Boletín de la Real Academia de la Historia", nº 1 y 2 del Tomo II (Madrid, enero de 1882 –febrero de 1883).

Pedro de MADRAZO fue sin duda su mejor biógrafo; nos ha proporcionado un perfil exacto y profundo de la personalidad de Carderera.

Sin posicionarse en ninguna de las tendencias o corrientes del Romanticismo, tomó de éste su amor por la Edad Media; su acendrado catolicismo le llevó a preferir el arte medieval. Fue, junto a Ceán Bermúdez, Lla-

[1] AZPIROZ PASCUAL, José Mª., *Valentín Carderera, pintor,* Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación Provincial de Huesca), Huesca, 1981, 56 pp.

guno y Amírola, profundo investigador y conocedor del pasado artístico y cultural hispánicos.

Ideológicamente, se posicionó junto a Lamartine y Chateaubriand en la defensa de la catolicidad frente a los partidarios de lo que él denominaba el idealismo objetivo (Hegel, Schelling,...).

Consideraba superior el arte cristiano, sin despreciar el clásico o las tendencias paganizantes del Renacimiento. Esta superioridad residía principalmente en la expresión del sentimiento religioso,

> "en la correspondencia maravillosa entre la forma artística y la divina esencia de la religión cristiana".

Su longevidad (1796–1880) le permitió desarrollar una gran y variada actividad artística. Extraordinario contertulio, coincidió en Madrid con personajes de gran altura: Lista, Eugenio de Ochoa, Larra, Espronceda, Ventura de la Vega, Serafín Calderón, Bermúdez de Castro, Gil y Zárate,... De estas reuniones, que podían prolongarse hasta la madrugada, surgió la idea de plasmar en una revista las diversas facetas del quehacer artístico; nació así "EL ARTISTA", "verdadero despertador del genio español moderno", en cuyas columnas se dio a conocer Carderera como historiador del arte de la Edad Media y del Renacimiento.

Como historiógrafo del arte, le atribuía Pedro de MADRAZO ventajas sobre los meramente anticuario–coleccionistas, destacando el poder de retentiva visual y su cualidad de extraordinario dibujante. Efectivamente, atesoraba rápidamente entre sus notas todos los datos de forma, color, materiales, magnitudes,...

> "Bastábale una leve silueta, una ligera mancha, una simple nota, para recordar luego con sus más esenciales pormenores el objeto reproducido".

Fueron muchos los monumentos salvados gracias al lápiz de Carderera.

Los viajes artísticos:

- A Italia (1822–31), protegido por el duque de Villahermosa.

- Como académico de mérito de la Escuela de Bellas Artes de San Fernando (1 de julio de 1832), y formando parte de dos comisiones (1836 y 1850) para evaluar y salvar obras de valor después de las desamortizaciones de bienes eclesiásticos, viajó por Aragón, Cataluña y Castilla.

- Por encargo de la Comisión del Real Patrimonio, realizó una visita de inspección y un proyecto de restauración de los Reales Alcázares de Sevilla. Recorrió también las provincias de Jaén, Sevilla, Córdoba y Granada inventariando los monumentos expoliados y los que eran objeto de restauración.

La misma comisión solicitó más tarde sus servicios para catalogar la Real Armería. Fruto de estos viajes fue su extensa obra escrita (que comentaremos más adelante).

Como vocal de la Comisión Central de Monumentos, creada en 1845, elaboró un crecido número de eruditos informes para restaurar edificios en ruinas, entre otros San Juan de la Peña y Sta. Cruz de la Serós, en Huesca (la restauración de los claustros de San Pedro de Huesca corrió a cargo de su cuenta particular).

A raíz de las primeras medidas desamortizadoras, el Gobierno de la Nación le encargó en 1836 la formación de un gran Museo Nacional en el ex–convento de La Trinidad de Madrid y otros provinciales. Este museo retuvo la parte mejor y más considerable de los conventos y monasterios desamortizados en Castilla la Vieja. La selección de cuadros para exponer (1841) y su restauración fueron operaciones dirigidas por el propio Valentín Carderera.

En 1841 pidió el ingreso en la Real Academia de la Historia, aunque tomaría posesión en 1844, ya que tuvo que permanecer largas temporadas en París para editar su obra monumental *Iconografía española.*

2. En el volumen que incluye los títulos Jaca, Huesca, ..., aparece una biografía de Carderera elaborada por Gabriel LLABRES, Secretario de la Comisión de Monumentos histórico–artísticos de Huesca. El volumen está dirigido por Cosme BLASCO Y VAL (Imprenta de T. Blasco, 1905).

Añade a lo tratado por Madrazo datos concretos de donaciones efectuadas especialmente en su ciudad natal, Huesca, además de introducir:

- Un incompleto catálogo de su obra pictórica.
- Breves comentarios de sus escritos.
- Nuevos cargos que desempeñó: Consiliario de la Academia de Bellas Artes de Salamanca; Individuo honorario de la Comisión científica y artística de Guadalajara; formó parte de la directiva del Liceo Artístico y Literario y ostentó la representación de España en el Congreso Artístico de Amberes.

Le atribuía LLABRES un arsenal de 130 carpetas, en el que se incluían más de 30.000 retratos, 70.000 grabados y 2.000 dibujos de antiguos maestros y propios, además de miles de libros (7.000). Donó a la Academia de Bellas Artes de San Fernando y a la Biblioteca Nacional casi todas estas carpetas; cuatro de ellas se conservan en el Museo de Huesca.

A esta ciudad hizo sucesivas entregas de su legado; antes de 1858, a la Biblioteca del Cabildo de la Catedral, una *Historia de Huesca* (segunda edición) de Diego de Aínsa, autógrafa. Sus sobrinos–herederos, Vicente y Mariano Carderera, enviaron a la Biblioteca Provincial de Huesca dos remesas de libros:

- Un diseño de la Biblioteca FILHOL, de Tolosa;
- una *Geometía de los Sastres,* de Andújar;
- doce manuscritos, en tres tomos: *Memorias literarias de Aragón;* un *Teatro Histórico,* del Padre Ramón de Huesca (en 6 vol.); los sepulcros de Poblet, de Fray Vicente Prada (de este autor utilizaría muchos datos para su iconografía).

En el palacio de los duques de Villahermosa, se conservaron durante muchos años unos álbunes que reproducían vistas de monumentos de Aragón, entre otros San Juan de la Peña y el monasterio de Sigena.

Al Museo de Zaragoza donó importantes cuadros, entre otros:

- Un retrato de Antonio Martínez, hijo del autor de los *Discursos Practicables,* Jusepe Martínez.

- Un retrato de San Martín (tabla del s. XV).

3. Otros autores que biografiaron a Valentín Carderera sin aportar datos nuevos fueron:

   - BLASCO Y VAL, Cosme, *Galería de los hijos más notables de esta ciudad desde su fundación hasta nuestros días, por el doctor don Cosme Blasco, cronista de Huesca,* Tomo II., Imprenta de Jacobo M. Pérez, Huesca, 1870, pp. 24–35.

   - LATASSA Y ORTIN, Félix de, *Biblioteca antigua y nueva de escritores aragoneses de Latassa, aumentadas y refundidas en forma de diccionario bibliográfico –biográfico por don Miguel Gómez Uriel* (III vol.), C. Ariño, Zaragoza, 1884–86, vol. I, pp. 284–285.

   - VIÑAZA, conde de la, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España de D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, Tomo I, Edad Media. Notas sobre más de 400 artistas no citados por Ceán Bermúdez ni por Llaguno,* Tipografía de los Huérfanos, Madrid, 1889.

   - ARCO, Ricardo del, *Figuras Aragonesas,* Tomo I, Tipografía Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1923, pp. 183–196.

Carderera y el Museo de Huesca

De todos es conocida la relevante participación de Carderera en la fundación del Museo Arqueológico y Provincial de Huesca. En breves líneas vamos a centrar este protagonismo.

El 29 de octubre de 1873 cedía 23 tablas de los siglos XV y XVI (cuatro procedentes del monasterio de Sigena, otras tantas de San Pablo de Zaragoza, una Sta. Lucía del célebre pintor Carducci,...). Además de dirigir los trabajos de creación del Museo, restauró 36 cuadros de los pertenecientes a la Comisión Provincial de Monumentos y que iban a integrar el naciente museo. El 20 de octubre de 1875, donó 21 lienzos más, de Crespi, Spranger, Solís, Guido Reni, ... Sus albaceas testamentarios legaron un retrato de Ana Malzi de Palafox, del pintor Francisco Bayeu, y el retrato de Valentín Carderera hecho por Federico de Madrazo.

En total, todas las fuentes consultadas estiman en 72 los cuadros donados (correspondientes a la Edad Media, Renacimiento y Barroco, principalmente). Se conservan también cuatro de sus 130 carteras con dibujos y acuarelas, de las que la mayoría son copias de esculturas y monumentos de artistas italianos realizadas durante su estancia en Italia. El registro de las láminas, grabados, dibujos,... se llevó a cabo en el Museo, el 19 de diciembre de 1918, por donación de la Comisión Provincial de Monumentos.

De incalculable valor son las cuatro litografías de Goya, estampadas por Gaulon en Burdeos en 1825, en tirada de 300 ejemplares, que fueron donadas por Valentín Carderera.

Para un más completo análisis de los trabajos preparatorios y de las donaciones de Carderera, se han consultado las siguientes fuentes bibliográficas:

1. BLASCO Y VAL, Cosme, *op. cit.*, cap. II. *Resumen histórico–descriptivo de los principales monumentos artísticos de Huesca por el doctor D. Serafín Casas y Abad.* Imprenta de José Iglesias, Huesca, 1883.

En las páginas 138–139, se refiere al Colegio Imperial de Santiago como sede del recién creado Museo de Pinturas, describiendo los cuadros que se ubicaron en dos salas del piso principal.

En el mismo volumen de Cosme BLASCO:

- *IV. Catálogo de los objetos que contiene el Museo Provincial de Huesca, a cargo de la Comisión de Monumentos históricos y artísticos. Segunda edición.*

- ARCO, Ricardo del, *Reseña de las tareas de la Comisión Provincial de Monumentos históricos y artísticos de Huesca: 1844–1922* (seguida de un apéndice sobre el Museo Arqueológico Provincial), Edit. Vicente Campo, Huesca, 1923.

En el apéndice, enumera prácticamente cuadro por cuadro de los que fueron propiedad de Carderera. Recoge una carta fechada en Madrid el 20 de diciembre de 1875 al Director de "El Diario de Huesca" en agradecimiento por los elogios que recibió Carderera.

- "Diario de Huesca". En los números siguientes a los de la fecha de fundación del Museo. Son importantes los artículos de los días 14 y 16 de diciembre de 1875, en los que aparece una amplia relación de los cuadros cedidos.

- DONOSO, María Rosa, *Guía del Museo Provincial de Huesca,* Dirección General de Bellas Artes, Madrid, 1968.

Carderera, estudioso y divulgador de la obra pictórica de Goya

Según opinión mayoritaria, fue uno de los primeros críticos modernos que tuvo Goya. Reunió, por mediación de Mariano Goya, copias del primer estado de la serie de *Los Caprichos, La Tauromaquia, Los Proverbios, Los desastres de la Guerra, ...;* las donó casi todas; sus familiares todavía conservan algunas.

Divulgó su obra en artículos, comentando con buen tino la técnica goyesca, en:

- "Gazzette des Beaux Arts", VIII, Biblioteca Nacional, 1860. El artículo en cuestión versa sobre la vida y los dibujos de Goya.

- "Gazzette des Beaux Arts", XV, Biblioteca Nacional, 1863, pp. 237-249. El artículo se titula *Francisco de Goya* y se halla dividido en diversos apartados, subtitulados:

    - *Temas religiosos*
    - *Los Caprichos*
    - *La Tauromaquia*
    - *Los desastres de la Guerra*
    - *Los Proverbios*
    - *Obras destacadas*
    - *Litografías*

- *Biografía de Don Francisco Goya, pintor,* "El Artista", I, Real Academia de la Historia (Madrid), pp. 253–255.

Interesa destacar los comentarios técnicos, que después de Carderera tanto se han utilizado:

> "...Goya pintaba las partes iluminadas con mucha masa de color, sin atormentarlo; reflexionaba y calculaba el efecto antes de ejecutarlo, y persuadido del toque que debía dar, lo hacía con tal desenvoltura y atrevimiento que daba un resultado admirable, aunque a los pocos entendidos parezcan muchas de sus principales obras hechas con precipitación y negligencia. Sus últimos toques de luz los ejecutaba regularmente de noche con luz artificial, curándose, a veces, muy poco de la mayor o menor corrección en el dibujo..."

> "...Goya poseía perfectamente la práctica de su arte, tanto en la pintura al óleo como en la al temple y fresco. Su gran manejo de la pintura al óleo es muy conocido; jamás descendía a minuciosidades acerca de sus telas, paleta ni pinceles; a éstos alguna vez sustituía la punta flexible del cuchillo de su paleta, y ésta era tan sencilla que regularmente no usaba más que de vermellón, ocre, blanco y negro.

Es sorprendente la facilidad con que hacía los retratos, por lo regular los pintaba en una sola sesión, y éstos eran los más parecidos... Aún parece que respiran muchos de ellos, tal es la exactitud y verdad en sus formas y colorido, y tal la naturalidad de sus actitudes peculiares que se les adivina su índole y carácter...".

Todos los investigadores de Goya se han servido de las colecciones de Carderera y de sus exactas apreciaciones. Así:

- ARCO, Ricardo del, *¿Por qué Goya pintó como pintó?,* Publicaciones de la Junta organizadora del centenario de Goya, Tipografía del Hospicio, Zaragoza, 1926. En la página 23, leemos:

"Otro aragonés egregio, el arqueólogo andariego D. Valentín Carderera, recogió gran parte de la obra de Goya, y a su cuidado y su entusiasmo por la producción goyesca debemos mucha parte del conocimiento de aquélla, sobre todo de las series grabadas de los dibujos y las litografías..."

- VIÑAZA, conde de la, *Goya, su tiempo, su vida, sus obras,* Tipografía de Manuel G. Hernández, Madrid, 1887. Enumera la obra grabada de Goya rescatada por Carderera y que se encuentra en la Biblioteca Nacional y en la Academia de San Fernando.

- CAVEDA, José, *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España,* I, Madrid, 1867, pp. 208–221. Si la Real Academia de San Fernando editó 500 ejemplares de los *Desastres de la Guerra* con atinados comentarios de Carderera, no menos interesantes fueron sus apreciaciones sobre la serie de *los Caprichos*. A este respecto es interesante consultar:

- PACAREO LASAUCA, Orencio, *Goya educador y pedagogo,* (conferencia leída en la Asociación del Magisterio de Zaragoza, 1928), Publicaciones de la Junta organizadora del centenario de Goya, Tipografía La Academia, Zaragoza, 1928. PACAREO analizó los *Caprichos* deteniéndose en el manuscrito de López de Ayala, que considera muy mordaz en los títulos, así como defectuoso, y en el de Carderera, valorado como auténtico y más moderado.

- JIMENEZ CATALAN, M., *Goya como pintor, grabador y litógrafo de asuntos taurinos* (conferencia pronunciada en el Centro Mercantil, Industrial y Agrícola de Zaragoza, 30–10–1926, con un apéndice de efemérides taurinas zaragozanas de la época de Goya), Tipografía del Hospicio, Zaragoza, 1927. Reseña los aguafuertes que Carderera donó a la Biblioteca Nacional, de los que bastantes eran pruebas del primer estado. Este mismo autor, en *Goya y el Teatro de Zaragoza en su tiempo,* al referirse a varios retratos de actores y comediantes, acude a Carderera para descifrar la personalidad de los retratados.

Su obra escrita

Toda su obra está relacionada con el arte; parte se publicó en vida del autor y en años posteriores, otra permanece inédita en la Real Academia de la Historia y la de Bellas Artes de San Fernando.

Podemos estructurar nuestra exposición según la siguiente clasificación:

- *Artículos en la revista "El Artista".*
- *Conferencias pronunciadas como académico.*
- *Ensayos e historias diversas de diferente temática artística.*

Artículos sobre Arte

Han quedado recogidos en tres tomos de la revista "El Artista" y se conservan en la Academia de la Historia. En ellos, abordó preferentemente aspectos de la arquitectura, escultura y pintura de la Edad Media y del Renacimiento, aunque de vez en cuanto comentó exposiciones coetáneas o laudó a algún pintor que estimaba.

Reseña de los temas:

Tomo I (31–I–54): Arquitectura, ss. X–XII (pp. 2–5). Escultura desde la época de la Restauración de la monarquía hasta fines del s. XII (pp. 27–29). Arquitectura en los ss. XIII–XIV (pp. 37–39). Escultura y Pintura en los ss. XIII–XIV (pp. 74–75). Bosquejo del arte en el s. XV. Arquitec-

tura (pp. 133–135). Escultura en el s. XV (continuación) (pp. 206–208). Bartolomé Pinelli (pp. ¿?). Pintor y grabador romano (pp. ¿?). Necrología, por Carderera (pp. ¿?). Pintura del s. XV (pp. 241–243). Arquitectura del s. XVI (pp. 277–279).

Tomo II: (31–1–55): Arquitectura del s. XVI (pp. 25-27). Arquitectura del s. XVI (continuación) (pp. 61-64). Arquitectura del s. XVI: Felipe II y el Escorial (pp. 121-124). Conservación de monumentos (pp. 217-218). Don José de Madrazo (necrología) (pp. 306–310).

Tomo III: *Galería de Ingenios Contemporáneos,* D. Ramón Carnicer (pp. 145–157).

Conferencias pronunciadas como académico

1. *Ensayo histórico sobre los retratos de hombres célebres desde el s. XIII hasta el XVIII; el origen de sus colecciones en Europa, particularmente en Italia y en España, y examen crítico sobre su autenticidad y la de las numerosas colecciones grabadas desde fines del s. XV hasta nuestros días.*

Leído en la Real Academia de la Historia, el 19 de abril de 1841 (p. 54). Inédito.

Está dividido en varios apartados por épocas:

- El retrato anterior al s. XV.
- El retrato en los ss. XVI y XVII.
- El retrato en el s. XVIII.
- Los retratos grabados.

Comenta la autenticidad o falsedad de los retratos de cada época, así como las colecciones más importantes que han existido en Europa, especialmente en Italia y España. El impulso dado al retrato a partir del Renacimiento permitió formar colecciones fastuosas; la mejor de ellas, por el volumen de retratos así como por su autenticidad, fue la del historiador italiano Paulo Jovio, que reunió en su granja, junto al lago Como, los bustos de grandes capitanes (algunos españoles), papas, teólogos, jurisconsultos, humanistas,... coetáneos y antiguos (tomados éstos de los originales).

Cosme I de Médicis ordenó copiar la colección de Jovio, al igual que hicieron otros príncipes y magnates europeos; en España, se conservan algunos retratos de esta colección, lo que hace suponer a Carderera que debió de existir completa en algún palacio de prócer español.

En España, hasta la Guerra de la Independencia, existieron muchas y buenas colecciones de retratos, pero las guerras civiles del XIX español contribuyeron a que desaparecieran o se fragmentaran, a pesar de lo cual series de retratos de obispos, arzobispos, magnates,... se conservaron en muchas provincias de España hasta fechas bien recientes a Carderera.

Con lo visto en Italia (1822-31) y en los muchos y continuados viajes por España, Carderera se hallaba en condiciones de historiar el retrato:

- Hasta el s. XV. No se trata propiamente de retratos. Las imágdnes bizantinas se pintaban por transmisión, apenas daban idea de la figura humana. En Europa, los retratos de Carlomagno parecen verdaderas caricaturas y "apenas representan la figura de un ente racional". Ni el retrato que existe en Cardeña del Cid ni varios de Fernando III se pueden considerar auténticos; sí lo parece el que veneran las monjas de San Clemente de Sevilla, en el que Fernando III se encuentra sentado en un trono, acompañado de San Leandro y San Isidoro; los detalles coinciden con la época del s. XIII.

Los retratos anteriores al Renacimiento se caracterizan, en general, por un dibujo seco, lánguido y monótono; resultan de suma aridez y crudeza en el colorido; el inmovilismo es manifiesto, los personajes aparecen de perfil unas veces, perfectamente de frente, otras; las proporciones, pequeñas, "a lo más de la mitad del tamaño natural" (no eran de cuerpo entero).

Se ejecutaban en tablas aparejadas con yeso blanco. Las españolas, a diferencia de las de otros países, llevaban una capa de lino o estopa, muy uniforme, que se rellenaba de yeso mate, para evitar que por acción del calor se encorvasen las tablas y saltase la pintura.

- ss. XVI y XVII. Los pintores, a partir del Renacimiento, trasladaron todos sus afectos y sus pasiones al lienzo. El retrato, al igual que los restantes géneros pictóricos, experimentó una gran evolución. No

sólo interesaba el personaje retratado, también lo accesorio que le rodeaba y que servía para enorgullecerlo. Se le representa de figura completa, a partir del segundo tercio del XVI; de tamaño natural e incluso mayor. Desaparece del lienzo el nombre y la leyenda, aunque en Flandes y Alemania esta tradición se prolongó más.

Enumera Carderera colecciones importantes españolas que se formaron en estos siglos, de las que destacamos algunas:

- Serie de arzobispos, a partir de 1520, que existe en la Sala Capitular de invierno de Toledo.

- Serie de obispos y arzobispos de la ciudad de Zaragoza, a partir del s. XVI; se conservó en la iglesia de Sta. Lucía.

- Colección del duque de Villahermosa (su protector), que incluye la serie de sus progenitores desde el rey aragonés Juan II.

- Serie de retratos de los Justicias de Aragón, que se hallaba en la Cámara del Consejo de Aragón.

• S. XVIII. Se volvió a la media figura; sólo en algún retrato aislado se siguió adoptando el tamaño de cuerpo entero. A lo largo del siglo fue perdiendo interés el formar colecciones. De los salones,

> "los retratos pasaron a las antesalas; algunos, los enviaban a sus casas de campo, y hacia el fin de siglo ya no se encontraba en la casa de ningún caballero esta genealogía de retratos".

• Los retratos grabados. A partir del s. XVI, se documenta una tendencia hacia el realismo. Fueron los países nórdicos los que alcanzaron mayor perfección en esta técnica, especialmente Alemania, con Durero.

2. *Informe sobre los retratos de Cristóbal Colón, su traje y escudo de armas*. Leído a la Real Academia de la Historia por su autor, D. Valentín Carderera. Tomo VIII de las "Memorias de la Real Academia de la Historia", 29 pp. Inédito.

Para elaborar este informe, Carderera acudió

- al testimonio de los escritores españoles de la época de Colón,
- al estudio de los retratos y grabados que se han venido conservando a lo largo de los siglos.

Historiadores coetáneos a Colón y sus propios antepasados dejaron sus rasgos fisonómicos:

- Gonzalo Fernández de Oviedo, en *Historia General de las Indias,* libro 2º, cap. II.
- En la *Historia* de Fernando Colón, cap. III.
- Antonio Herrera, en *Historia General de las Indias Occidentales,* década 1ª, libro 6º, cap. XV.

Algunos de los retratos del s. XVI responden a los rasgos apuntados en las fuentes mencionadas:

El de los marqueses de Malpica; copia del retrato de la serie de varones ilustres de la Galería de Florencia, que a su vez se inspiró, durante el último tercio del XVI o principios del XVII, en el retrato de Colón de la colección de Paulo Jovio.

El de Colón de la Galería florentina, idéntico a la estampa grabada por A. Capriolo en el libro de los *Cento Capitani Ilustri,* se inscribe según Carderera, dentro de los retratos más auténticos de Colón, por el parecido del semblante a las fuentes escritas y por los aditamentos del almirante, que coinciden con los de la época de los Reyes Católicos.

El retrato que se conserva en la Sala de Indias de la Biblioteca Nacional de Madrid, pintado sobre tabla, es el más antiguo de los que vio en España Carderera. ¿Pudo servir este retrato de modelo para el del Museo de Jovio o, por el contrario, estuvo inspirado en el retrato que Jovio poseía de Colón?

Los retratos del s. XVII resultan menos auténticos; el que poseía el duque de Veragua data de fines del s. XVII y, si bien se refleja en él algún rasgo, la demasiada juventud, los bigotes, lechuguilla y otras incoherencias en el rostro y traje restan enorme valía a este lienzo. El duque de Veragua, consciente de la desvirtuación del retrato de su abuelo, se interesó por el original, que fue trasladado a La Habana desde la isla de Stº. Domingo. Según el propio duque, este retrato estaba pintado sobre tabla y su tamaño era de poco más de media vara, medidas que coinciden con las de los retratos del s. XV.

Los retratos de Colón que poseen los duques de Berwich y Alba presentan inexactitudes respecto al físico y porte de Colón. El del Archivo de Indias de Sevilla (XVII), al igual que el existente en la Biblioteca Colombina (fundada por Fernando Colón) resultan demasiado idealistas.

En Europa, a excepción de los mencionados de Paulo Jovio y de la Colección Florentina, todos adolecen de los mismos defectos. El primero, hasta las manos, representa unos 53 años de edad; el segundo es un busto. Ambos presentan rostro ovalado y nariz aguileña.

Ni el retrato de Colón descrito por el académico francés Jomard en un folleto de principios del XVII, ni el de la Colección Versalles, así como el del Real Museo Borbónico de Nápoles (pintado por Parmigianino) o el retrato de Beatrice Cenci (del que se efectuaron multitud de copias en toda Europa) reflejan con fidelidad la época en que vivió el Almirante.

Un texto de Pedro Girón de 1537, que introduce en este informe Carderera, en el que se describe la moda del s. XV (la cual se puede verificar en España en algunos sepulcros de personajes civiles), manifiesta claramente las diferencias.

Para el escudo de armas de Colón, nos remite a la descripción que realiza Gonzalo Fernández de Oviedo; muy pocos retratos lo reflejan fielmente.

3. *Historia del grabado de monedas y medallas*. Contestación de D. Valentín Carderera a un discurso anterior leído por Eduardo Fernández Pescador en la Academia de Nobles Artes de San Fernando, Imprenta de M. Tello. Madrid, 1869, 56 pp.

Consta de dos partes; el discurso propiamente dicho, en el que se historia el grabado de medallas en Italia durante los siglos XV y XVI, y un apéndice donde reseña a personajes ilustres españoles grabados en Italia en esos mismos siglos.

Las medallas conservan verdaderos retratos poco conocidos. La evolución de la numismática corre pareja a la escultura; por eso fue en el Renacimiento cuando más se desarrolló esta faceta del arte.

Entre los importantes, destaca a Víctor Pisano o Pisanello (como comúnmente se le llamaba), quien en sus monedas estampaba la leyenda "Opus Pisani Pictoris". Realizó cuatro medallones de Alfonso de Aragón, conquistador de Nápoles; grabó también a Martín V y a Iñigo Dávalos; los rostros presentan rasgos individualizados. Entre los discípulos de Pisano, menciona a Mateo Pasti, Julio de la Torre y Juan María Pomedello; el más destacado fue Esperandio.

Otro grabador de monedas importante en el XV fue Francisco Francia, que diseñó joyas y medallones para la familia Bentivoglio.

Las características de las medallas en el primer Renacimiento serían:

- Rigidez de formas.
- Sencillez y severidad compositivas.
- Cierto inmovilismo.
- Realismo de la imitación.
- Ingenuidad.
- Fondos lisos.
- La composición no se acomoda al círculo o diámetro en que se inscribe.

Los grandes maestros en los que se inspiran son Brunelleschi, Ghiberti y Donatello.

En el s. XVI, aunque la evolución fue gradual, se lograron efectos sorprendentes:

- Disminuyó el tamaño de las figuras, apareciendo espacios vacíos (en el reverso de medalla del Gran Capitán, en cinco centímetros se compuso la victoria de Cerignola).

- Las leyendas fueron innovadoras, inspiradas por los poetas.

- Algunos reversos reflejaban temas anecdóticos, revelando incluso intimidades de los personajes estampados.

Por las medallas conocemos las armaduras, modas y otros aditamentos del s. XVI.

- Reflejan las ideas que sobre la elegancia y belleza predominaban en el s. XVI.

- Los bustos se prolongan mucho para poder representar todo el arnés del guerrero, la cadena, la cruz del hábito caballeresco,...

- El relieve se reduce notablemente, tanto en los bustos como en los reversos.

- Los grandes pintores, como Rafael y Miguel Angel, enviaban dibujos y composiciones para los reversos.

Destacaron Capobianco de Vicenza, Gerónimo de Prato (que elaboró la joya que la ciudad de Milán regaló a Carlos V cuando entró en ella), Benvenuto Cellini (grabó medallas para Clemente VII, Paulo III y el duque Alejandro de Médicis), Pompeyo Leoni, Jacobo Trezo (que dedicó un gran medallón a su amigo Juan de Herrera en 1578).

En el apéndice, en diez páginas, enumera varones ilustres españoles que por sus cualidades cívicas, de valor y ciencia, fueron objeto de acuñaciones importantes. De cada moneda hizo un comentario del anverso, reverso y de la leyenda impresa. Destacan las medallas del Gran Capitán (el retrato es falso), del Cardenal Cisneros (de 13 cm. de diámetro), de Iñigo López de Mendoza, de Francisco Fernández de Liévana (por Pompeyo Leoni), de Juan de Austria (en memoria de la batalla naval de Lepanto), de Andrea Doria,...

Inéditos permanecen varios trabajos que los biógrafos de Carderera titulan:

- *Ensayo sobre los monumentos, sepulcros y panteones reales de España.*

- *Apuntes sobre el lujo y la indumentaria de la Corte durante la dinastía austriaca.*

Por el momento no se puede aventurar si se trataba de conferencias que preparaba para las academias o trabajos de investigación para publicar; no constan en las memorias de las instituciones consultadas.

Ensayos e historias diversas de diferente temática artística

1. *Iconografía española* (con texto biográfico y descriptivo, en español y francés), tomo I, Madrid, 1855; tomo II, Madrid, 1864. Imprenta de R. Campuzano.

Se trata de la obra monumental de Carderera. El mismo dirigió en Francia durante largas temporadas los trabajos de traducción al francés. La integran una colección de retratos, estatuas, mausoleos y otros monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores,..., desde el siglo XI hasta el XVII, copiados de los originales por el propio Carderera. La dedicó a don José Antonio Aragón, duque de Villahermosa.

El intento continuado de falsificar retratos le llevó a realizar esta obra, puesto que la colección de los *Españoles Ilustres,*

> "dada a luz con cierto lujo y muy laudable celo en nuestra calcografía nacional al terminar el pasado siglo, satisface poco a los inteligentes por lo alterado de muchos de sus tipos, además de ser apócrifos o ideales una buena parte de ellos".
>
> "... Parecía imposible, pero muy cierto por desgracia, que ya en el segundo tercio del XVIII se hubiese perdido la huella de muchos retratos de personajes importantes, pues tuvo Sedano que servirse para la mayor parte de los Célebres Poetas Castellanos, de grabados puestos en las primeras ediciones de sus obras. En España las guerras de Felipe V y las que se sucedieron hasta nuestros días fueron la causa de tales pérdidas".

El valor de la obra radica en la fidelidad de los trajes de cada época, así como en la originalidad de los dibujos y acuarelas que introduce.

2. *Historia de la pintura de la Corona de Aragón, por su individuo de número D. Valentín Carderera.* Sirvió de prólogo a los *Discursos practicables* de Jusepe Martínez. Publicada por la Real Academia de S. Fernando en 1866 (Imprenta M. Tello).

Resulta interesante, pues supone para la época una buena sistematización de la pintura aragonesa desde la Edad Media; señala correctamente las escuelas y maestros de las mismas. Constató las influencias notables que la pintura catalana y valenciana ejercieron en Aragón.

3. *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos, coleccionados por D. Valentín Carderera y Solano,* Imprenta de M. Tello, Madrid, 1877 (el autor se reserva la propiedad de este catálogo).

Llegó a reunir cerca de 400 retratos al óleo y un gran número de miniaturas "a costa de largos dispendios". La colección contaba con nombres como Sánchez Coello, del Mazo, Carreño, Bartolomé González, M.

Maino, Tiépolo, Mengs, Goya,... Muchos de los retratos eran originales; el resto, copias de los auténticos. Para elaborar el catálogo, se sirvió –como patrón o guía– del Catálogo de los Cuadros del Museo del Prado, obra de su buen amigo Pedro de Madrazo,

> "acabado modelo por la exactitud de las descripciones y galanura de estilo, no menos que por la erudición que demuestra; mas ni poseo las brillantes dotes del autor, ni me hallo en edad de hacer esfuerzos para suplirlas. Cumplidos más de 80 años, flaquea el entendimiento, se rebela la memoria y falta la paciencia para comprobar datos, términos y palabras ya olvidadas (...)
>
> El catálogo o índice, si se quiere de retratos, no debe considerarse sino como un memorandum para mi uso y recreo particular. Si lo he dado a la estampa, no ha sido con otro objeto que el de complacer a mis amigos, accediendo a sus repetidas indicaciones, seguro de que todos lo juzgaran con benevolencia".

Todos los retratos van comentados, incluyendo algunos de los pintados por él: Teresa Orsini (dos), doña Francisca Beaufort y dos de María Cristina que ejecutó siendo pintor de Cámara.

4. CARDERERA, Valentín, *Manuel Salvador Carmona,* Ed. Castalia, Valencia, 1950.

En el prólogo, A. RODRIGUEZ MOÑINO, realizó una breve biografía de Valentín Carderera, la cual peca de simplista en algunos puntos; así, señala que por su excesivo puritanismo se dedicó a cubrir muchos desnudos. Si se analizan sus carpetas de dibujos, se observa que el arte clásico fue objeto de detenidos estudios por su parte; ahora bien, no constituía éste su ocupación preferente.

Carderera llegó a reunir una *Colección de noticias, documentos y estudios para la historia del grabado en España.* Ya se ha indicado que conoció perfectamente la obra grabada de Goya; en sus estudios sobre el retrato histórico recurría con frecuencia a los retratos grabados como fuente para comprobar la autenticidad de aquéllos. No es de extrañar que investigase la figura y obra de Carmona, uno de los mejores grabadores espa-

ñoles del XVIII y principios del XIX, quien llegó a ser director de grabado de la Academia de San Fernando y grabador de Carlos III. Su obra se conservó en buena parte en aquella institución, lo cual hizo relativamente fácil que Carderera la estudiase.

EL PINTOR LUIS SALINAS

POR M.ª Isabel ALAMAÑAC CORED
Licenciada en Geografía e Historia

Tras minucioso y atento estudio de los protocolos notariales de Barbastro, no nos cabe la menor duda de que parte importante de las edificaciones eclesiales y obras de mazonería, junto con la pintura de retablos de esta diócesis, tienen lugar durante finales del siglo XVI y comienzos del XVII.

Es posible que creciese el fervor por el arte religioso al amparo del entusiasmo suscitado en la feligresía a raíz del logro de su independencia episcopal en 1575.

Así, hemos podido comprobar que se construyen durante estos años: la iglesia de Naval, de El Grado, de Burceat, Cregenzán, Usón, Olvena, Banastón, convento de la Trinidad (Barbastro), etc. Como es natural, tras la edificación arquitectónica, fue aspiración lógica de las sencillas gentes de la comarca adornar y decorar sus iglesias de manera oportuna y según los criterios artísticos reinantes en ese momento. Para ello, fijan su atención en lo que ellos tienen como más próximo y conocido, la seo de Barbastro, ciudad obligada para sus transacciones comerciales.

Este hecho aquí remarcado resalta muy especialmente en la capitulación otorgada por el prior y jurados de Castillazuelo, en la que, como veremos más adelante, se hace una doble referencia a obras pictóricas y escultóricas de la catedral citada.

Animados por la demanda de artífices diestros en edificación, mazonería y pintura, surgen y acuden hacia el Somontano hombres hábiles y laboriosos en dichas técnicas, quienes a menudo trabajan en equipo o se respaldan mutuamente, dadas las garantías exigidas por los concejos al encargar sus trabajos.

Reduciendo el campo de estudio a los pintores, hemos localizado a Luis Salinas, pintor, creemos, desconocido hasta ahora, que no aparece en

ningún diccionario de autores, ni como pintor, ni como dorador. Industrioso y probablemente estimado en su arte, recibe y ejecuta cuatro encargos en breve tiempo, entre 1601 y 1604.

No hemos encontrado dato alguno anterior a esta fecha, ni tampoco en los años siguientes. ¿Dónde había nacido?, ¿dónde fue a trabajar después?, ¿murió acaso? Me inclino a pensar que se trasladó a otra zona donde sus servicios fueron solicitados, pero se trata de una simple hipótesis; habrá que esperar el hallazgo de algún dato esclarecedor.

En octubre de 1601 recibe el encargo de D. Carlos Muñoz, segundo obispo de la restauración, de dorar, encarnar y estofar la mazonería y escultura del altar mayor de Barbastro, tanto el pie de alabastro como la parte de madera. El precio de este encargo se fijó en 950 libras jaquesas, y el tiempo acordado para la terminación, en 10 meses.

El 4 de junio de 1601 concierta y estipula la pintura del retablo de la sacristía de la misma seo por 100 libras, pagaderas el día 24 de agosto, fecha en que debe entregar la policromía de la obra.

Suscribe nuevo contrato con el canónigo Juan Muñoz, procurador del obispo Muñoz, el 17 de abril de 1603, sobre la pintura del cornisamento y rejado del coro barbastrense, por el precio de 125 escudos.

En 1602 acuerda con los de Castillazuelo la obra de su retablo. Centraremos nuestro interés en este compromiso por varias circunstancias:

a) Es el único en que no sólo policroma y dora la mazonería existente, sino que pinta al óleo varias escenas.

b) Su semejanza a obras de la catedral es doble; por un lado, al retablo de la sacristía, obra antes mencionada, actualmente desaparecida, pero de la que conocemos su calidad por fotografías conservadas en el "Archivo Mas". Por otro lado, al retablo de la capilla Antolla, citado por Ricardo del Arco al describir la catedral de Barbastro, hoy inexistente y desconocidas su temática y calidad[1].

[1] ARCO Y GARAY, R., *Catálogo Monumental de España*. Huesca. Madrid, C.S.I.C., 1942.

c) Porque nos lleva a la suposición de que este retablo de Antolla fuese también pintado al óleo por Salinas o, al menos, colaborase en algún sentido, puesto que se da por seguro que lo conoce en profundidad.

d) Es el único testimonio que tenemos de la obra al óleo de Salinas.

e) Por la destrucción e inexistencia de todas las obras mencionadas, incluyendo ésta, a excepción de la policromía del retablo mayor de Barbastro.

f) Porque nos permite esbozar ligeramente este retablo. Antes de pasar a analizar cómo debió de ser esta obra, intentaremos conocer el lugar donde estuvo situada.

Se trata de Castillazuelo, un municipio que en la actualidad se extiende por 15,23 kilómetros cuadrados. Se encuentra tan sólo a seis kilómetros de Barbastro y está separado por el río Vero en dos barrios, uno de los cuales se sitúa en la pendiente de una colina en la margen izquierda del río. El terreno es de buena calidad, contribuyendo el riego al aumento de sus producciones. Existen plantíos de viñedos, que constituyen su principal riqueza, además de la recolección de trigo, cebada, almendras, olivas y hortalizas. En el censo de 1980 contaba con 324 habitantes[2], habiendo sufrido una despoblación durante los últimos veinte años que le ha llevado a disminuir a menos de la mitad su población.

En el transcurso del año 1602, los jurados, concejo y primicieros del lugar de Castillazuelo, como antes hemos señalado otorgan una capitulación ante el notario Aguasca, con Luis Salinas, vecino de Barbastro.

Se acuerda en ella lo siguiente:

La talla se coloreará y esgrafiará con perfección, imitando en todo al retablo de la sacristía de la seo barbastrense. Las reliquias fotográficas de esta obra detallan la cuidada ejecución del relieve central, dedicado a la escenificación del Nacimiento de la Virgen. Fue realizado por los mismos autores que el trabajo en mazonería del retablo mayor de la misma seo, siguiendo la traza dibujada por uno de ellos: Pedro Martínez.

2 Informe Económico de las Cámaras de Comercio e Industria, 1980.

Salinas, como ya hemos apuntado, fue el encargado de dar la policromía, trabajo ya acabado en el momento de contratar con los de Castillazuelo.

Se le encargó también pintar al óleo, primero, las figuras de San Pedro y San Pablo; después, la Historia de la Anunciación, Nacimiento de Cristo y varios santos y santas a determinar por el concejo; y posteriormente, la Adoración de los Reyes, la Asunción de María y la Resurrección. En el ático, la Ascensión de Cristo y la Venida del Espíritu Santo, flanqueando las esculturas de la Crucifixión con San Juan y la Virgen a los pies.

La temática escenográfica es la misma, simplificada, que la que preside el retablo mayor de Barbastro, exceptuando la dedicación, que en Castillazuelo corresponde al Salvador. Durante estos años abundan los retablos que contienen estos temas; los encaminados a ensalzar y realzar la figura de la Virgen, espíritu que responde a los objetivos de Trento, en clara oposición a las ideas protestantes. Así, se presenta a María como Madre del Salvador.

Esta iconografía, dirigida esencialmente a la instrucción de los fieles, se repite copiosamente. Así, como ligera muestra, podemos apuntar los de Burgos, Sangüesa y Longares. Mencionamos este último porque, además de estar situado en la región aragonesa, presenta en común con el acordado en la capitulación de Castillazuelo el existir en su estructura una acertada mezcla de pintura y escultura.

Salinas se trasladará –afirma la capitulación– a vivir a Castillazuelo mientras dure la realización de su trabajo, pudiendolo realizar en su posada. El precio, 350 libras jaquesas, nos hace presuponer que sería obra no despreciable, pues por el dorado del retablo de la sacristía de Barbastro cobró 100 libras, y 950 por el del retablo mayor de la misma seo, obra de magnitud y complejidad.

Ahora bien, ante las dos facetas con que se presenta este artífice (a saber, las labores de decorar y de pintar al óleo), cabe preguntarse si esto constituía algo habitual en ellos o si, en este caso, se trata de una excepción. Recogiendo datos de esta misma diócesis observamos cómo Pedro Armendía, coautor con Pedro Martínez y Juan Miguel Orliens del retablo mayor de la capital comarcal, contrata en principio con Rafael

Pertus[3] y Antonio Galcerán[4] la policromía del dicho retablo, aunque luego, por incumplimiento del acuerdo en las fechas de comienzo de obra, no serán ellos quienes la lleven a cabo. No obstante, dado que tanto uno como el otro son conocidos como pintores, no como doradores, concluimos que era usual el que se dedicaran a ambos trabajos.

Actuó en comanda con este pintor para otorgar garantías a los de Castillazuelo Juan Juvero, escultor, autor de parte de la sillería de Barbastro, que había dejado inacabada Comón[5].

DOCUMENTO

1602, Barbastro

Capitulación sobre el retablo de Castillazuelo.

AHPH, 3688 – pág. 237.

"Capitulación, pactos y concordia hecha y pactada y concordada sobre la pintura del retablo de Castillazuelo entre los jurados, concello y primicieros del dicho lugar de Castillazuelo de la una parte y Luis de Salinas, pintor, vecino de la ciudad de Barbastro, de la otra parte, con las condiciones infrascriptas siguientes.

Primeramente es pactado y concordado que todos los campos de la talla que hay en todo el retablo y la mesma talla se haga dorado de oro bruñido, dando primero todos los aparejos de cola yeso mate y bool que el arte del buen dorar pide.

---

[3] Hijo del pintor Pedro Pertús, nació en Zaragoza en 1564 y murió en 1648. Autor de las puertas del retablo de la iglesia de Longares en 1630, *La Magdalena Penitente*, óleo sobre lienzo en la iglesia de la Magdalena, Zaragoza.

[4] Pintor nacido en Zaragoza hacia 1560 y que muere en la misma ciudad en 1618. Pintó las puertas –actualmente desaparecidas– del Retablo Mayor del Pilar por encargo del obispo de Barbastro, Miguel Cercito. Autor del retablo de la iglesia de San Juan en Tudela, obra también hoy destruida.

[5] COMON, Jorge, *Capitulación de la sillería inacabada por este autor*, en *Recuerdos y bellezas de España*. T. de Aragón, J. M.ª Quadrado. Edición facsímil de Pórtico. Zaragoza, 1974.

Item es pactado y concordado que toda la talla que en el dicho retablo hay sobre el dorado sea colorida de varios colores y esgrafiados con toda perfección, imitando en todo la del retablo de la sacristía de Barbastro, así en lo colorido como en el lucimiento del bruñido, el cual haya de ser bueno.

Otrosí está pactado, tratado y acordado que en las puertas de la sacristía y de la parte del Evangelio se pinten al óleo dos figuras de San Pedro y San Pablo, colocando la de San Pedro con las insignicas, vestidos y ropajes y colores que comúnmente se suelen pintar.

Item fue pacto y trato que en el cuerpo del retablo a donde está la figura del Salvador en el tablero de la mano drecha haya de pintar así mesmo al óleo la Historia de la Anunciación con el ornato de personajes y proporción que el campo de dicho tablero diere lugar y en semejante hystoria se acostumbra pintar y poner y en el tablero de la izquierda la historia del nacimiento de Christo Nuestro Señor, guardando toda buena composición y orden en la colocación de los personajes y figuras que se deben poner, conforme al uso del pintar en tales obras e historias, y en los tableros prolongados intercolumneos pueda y deba el pintor haciendo de pintura alguna distinción que mejor pareciere pintar dos figuras de los santos o santas que se le dirán a devoción del dicho pueblo.

Item en el cuerpo tercero que está encima sobre el del Salvador, a la mano drecha en el primer tablero pinte la historia de La Adoración de los Reyes, en el de medio la Asumpción de la Madre de Christo sin el Apostolado empero con un trono de cherubines a los pies y los ángeles que el tablero acogiere de cada lado, y en el tablero tercero la resurrección, y en los prolongados intercolumnios así mesmo los santos o santas que se señalaran, todo lo cual haya de hacer, así las historias como las figuras de pintura al óleo, guardando el mesmo decoro y respeto que arriba.

Item en el último cuerpo que es el alto del remate, contando desde el pedestal de abajo fue pactado, tratado y concordado que el dicho Luis de Salinas haya de proseguir así mesmo la pintura de dicho retablo y en el tablero del lado drecho pinte la historia de la Ascensión de Christo Nuestro Señor a los cielos con el ornato del Apostolado, acomodándolo con el cabimiento del dicho tablero y más adelante haya de encarnar la figura de Christo puesto en la Cruz, al pulimento, de muy buena encarnación, y lo mesmo haga de las figuras de San Joan y María y en el otro tablero, pinte la venida del Espíritu Santo.

Item por cuanto a la presente se halla pintada y dorada la caja del Salvador y no con la perfección que se requiere ni aun con la que se confía la demás obra, fue pactado, tratado y concordado entre las dichas, que el dicho Luis de Salinas haya de dorar y colorir la dicha caxa si quiere repararla de manera que parezca toda una mesma obra y uniforme de oro y color con la demás de dicho retablo.

Item fue pactado, convenido y concordado entre las dichas partes que todo lo que es pintura de pincel en el dicho retablo haya de ser tan buena como las figuras mayores de los tres tableros grandes del retablo y capilla de don Antolla de la Seo de Barbastro y en cuanto toca al dorar y colorir y esgrafiar toda la obra del dicho retablo haya de ser de la forma y manera que lo está el retablo de la sacristía de la dicha Seo que el dicho Luis de Salinas, por orden del ilustrísimo señor don Carlos Muñoz, obispo de Barbastro, en la capilla de dicha sacristía.

Item está tratado y concertado entre dichas partes que el dicho Luis de Salinas haya de dar de color azul al óleo al guardapolvo con unos perfiles de oro bruñido en los bocelillos y molduras del y los pinjantes sean dorados y bruñidos y los remates y difinición de dicho guardapolvo hayan de ser y sean dorados, bruñidos con unas piedras esmaltadas y a la pared que sale más de cada lado de dicho retablo, por cubrir algo la deformidad que aora muestra, haya de dar de un color cual mejor pareciere y si el dicho guardapolvo, sin peligro ni daño alguno, se pudiere baxar a pintar a costa de la primicia, se haya de subir y baxar y el pintor lo haya de pintar.

Item que el dicho Luis de Salinas, pintor, haya de hacer, poner y quitar los andamios que serán necesarios para pintar el dicho retablo y haya de cerrar los agujeros que abriere, así en las paredes como en el suelo, todo a su costa y a la mesma reparar cualquiere daños que hiciere en el discurso de la dicha obra en lo que al presente está hecho en el dicho retablo y sagrario y los dichos jurados y consejo del dicho lugar de Castillazuelo le hayan de dar para llevar y volver la ropa del dicho pintor y su familia y aparejos, cuatro carros a lo cual se obliga por la presente capitulación, siempre que para ir a trabajar en la dicha obra los pidiere.

Item fue pactado, tratado y concordado entre las dichas partes que el dicho Luis de Salinas sea tenido y obligado de dar acabada la dicha obra de la forma que está designada y especificada por la presente capitulación, dentro del tiempo de diez y ocho meses, contaderos del primer día de enero del año próximo venidero, mil seiscientos y tres y fenecerá el último día del mes de junio del año mil seiscientos y cuatro, en pena de cien escudos jaqueses exigideros de los bienes del dicho Luis de Salinas.

Item es por cuanto es de mucho conveniente y mayor dilación el sacar la obra a pintar fuera del dicho lugar, está pactado, tratado y concordado entre las dichas partes que el dicho Luis de Salinas haya de hacer toda la obra y pintura del dicho retablo dentro del dicho lugar de Castillazuelo, con presencia y asistencia y que aquella no pueda ser sacada fuera del lugar de ninguna manera y todos los tableros o parte del retablo que pudiere sacar a pintar fuera de la dicha iglesia a la posada del dicho pintor como sea sin daño alguno ni peligro del dicho retablo que lo pueda y deba de hacer.

Item es pactado y concordado y por la presente capitulación los dichos jurados, concello y primicieros se obligan a pagar al dicho Luis de Salinas, pintor, el precio de la dicha obra y pintura trescientas y cincuenta libras con el arrendamiento de los frutos primiciales que se cogen en los términos del dicho lugar de Castillazuelo por el valor y precio y años que se especificará en el dicho arrendamiento.

Item es pactado, tratado y concordado entre las dichas partes, que el dicho Luis de Salinas, pintor, haya de dar fianzas llanas y abonadas una o muchas obligadas en carta de comanda en favor de los jurados y primiciero del dicho lugar en la cantidad de las trescientas y cincuenta libras jaquesas con contracarta de no valerse dellas sino tan solamente en la cantidad que el dicho Salinas hubiere recibido sin acabar la dicha obra o muriéndose o absentándose y tomando en cuenta lo que hubiere trabajado en dicha obra alargando esto como conviene a la salvedad de las partes en la dicha contracarta.

Item que la dicha pintura y obra sobredicha haya de ser vista y reconocida por los oficiales, nombrando cada una de las dichas partes el suyo a expensa comunes de entrambas, a cuya declaración prometen estar y lo que fuere condenado el dicho Luis de Salinas, reparadas y haga de nuevo según que entre las dichas partes está pactado, tratado y concordado".

EL PINTOR–DORADOR DIEGO BERNAD

POR Laura ALINS RAMI
Licenciada en Geografía e Historia

Las primeras noticias sobre el artista oscense Diego Bernad nos las proporciona D. Ricardo del ARCO en la revista "Arte español"; son las que siguen:

> "Este pintor y D. Nicolás Matías de Oña, infanzón, señor del lugar de Buñales, ambos vecinos de Huesca, conciertan a 7 de octubre de 1.641, ante el notario Lorenzo Rasal, una capitulación para la obra de pintura, dorado y estofado del Retablo mayor de la iglesia de Alerre. El precio estipulado fue de 330 escudos, dando el dicho señor el oro y los colores, disponiendo que el artista, durante el tiempo que durase la obra, no pudiera abandonarla o interrumpirla, ni trabajar en otra, salvo que ésta consistiera en un dorado "de poco dinero", bajo pena de 200 reales cada vez. Uno de los testigos del acto fue el escultor oscense Martín Benedit"[1]

Los hermanos NAVAL también se refieren a este pintor en su *Inventario Artístico de Huesca y su provincia,* cuando, al tratar del retablo mayor del presbiterio de la iglesia de Alerre, escriben:

> ... "Madera policromada, estructura para tema único pintado en lienzo, de mediados del siglo XVII. La pintura, dorado y estofado probablemente son del pintor Diego Bernad, que hizo el contrato en 1.641."[2]

Es probable que los NAVAL tomasen la información anterior, referente a Bernad, del propio R. del ARCO.

---

1 ARCO, Ricardo del, *Arte español,* 1914, pp. 12–13.

2 NAVAL MAS, Antonio y Joaquín, *Inventario Artístico de Huesca y su provincia,* t.I, Ministerio de Cultura, Dirección Gral. de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas, Madrid, 1980, p. 283.

Actualmente no se halla la capitulación que nombra R. del ARCO en el protocolo notarial del archivo oscense que él manejó[3]; este documento debió de "arrancarse" entre 1914, en que lo vio del ARCO, y 1960, en que Federico BALAGUER notó su falta al consultar el protocolo en cuestión y escribió una nota al margen del documento siguiente al que nos ocupa anunciando el extravío.

No es demasiado lo que podemos aportar de nuevo acerca de Diego Bernad, tan sólo dos documentos (sobre los retablos de las iglesias de Alerre y Sabayés) en los que se le nombra como dorador y estofador; queda así planteada la duda sobre la calidad de pintor del artista, ya que, por el momento, no contamos con ninguna obra pictórica documentada.

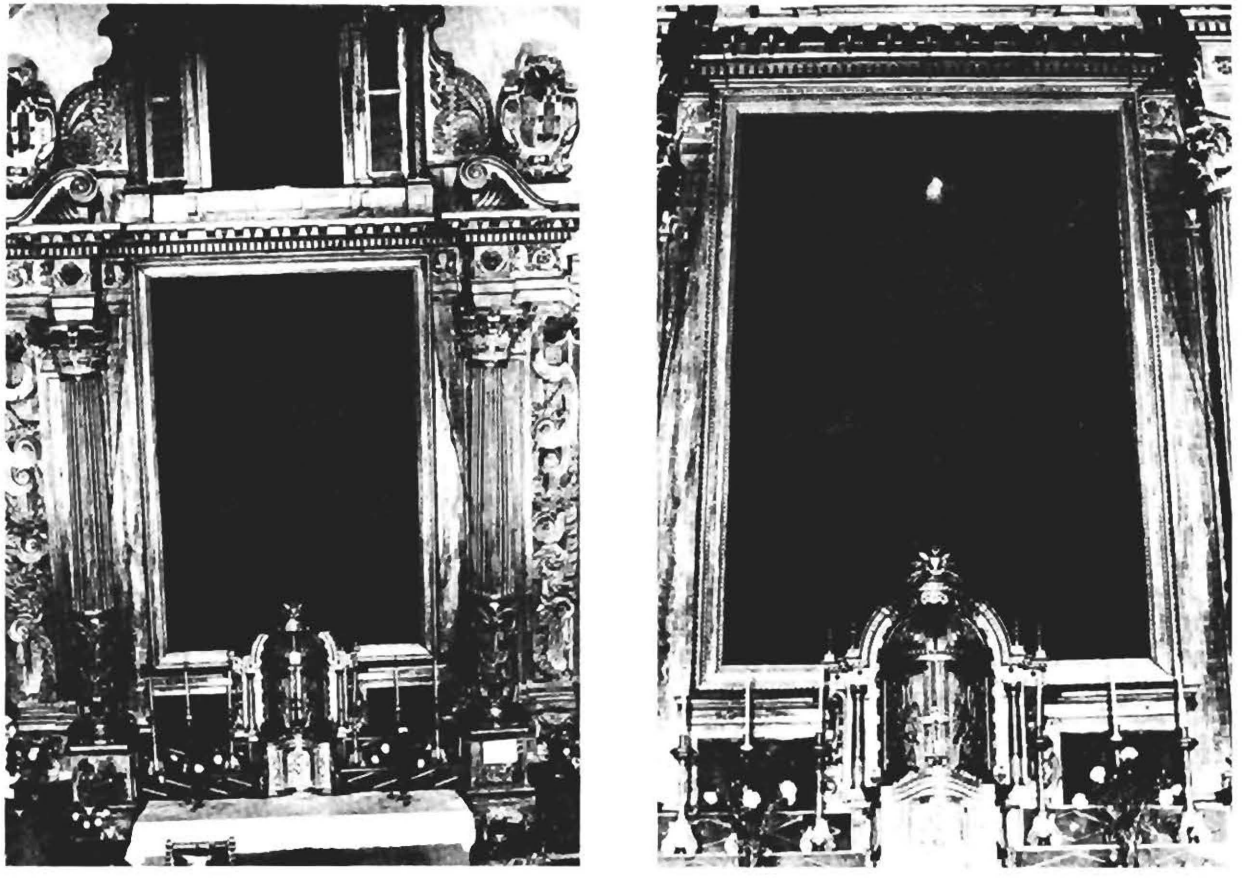
El retablo mayor de Alerre

Ya hemos comentado que la capitulación se halla hoy perdida, pero, como complemento a la misma, presentamos un albarán de pago (documento I), según el cual Diego Bernad manifiesta haber recibido de Nicolás M. de Oña, señor de Buñales, 6.200 sueldos jaqueses por dorar y estofar el retablo mayor de la iglesia de Alerre, tal y como se había pactado el año anterior en la concordia.

Tanto las noticias de Ricardo del ARCO como las aportadas por este albarán hacen alusión al retablo mayor y no al lienzo central del mismo, por lo que, como ya hemos anunciado antes, no poseemos la certeza de que dicha pintura sea obra de Bernad.

Este lienzo central, que, a pesar de su escasa divulgación, no deja de ser interesante, es muy grande; representa al Apóstol Santiago a caballo y en actitud de combate, el cual viste armadura y sostiene en la mano derecha una lanza, se halla investido de poderío y domina el cuadro. A pesar del movimiento y agilidad que encierra la escena, el cuerpo del soldado se mantiene erguido, y su rostro, impasible, al descubierto y de perfil, no expresa emoción alguna. El caballo, musculoso y bien proporcionado, se levanta sobre sus patas traseras dibujando una de las diagonales de la tela (la lanza

[3] Se trata del protocolo número 1.377 del Archivo Histórico Provincial de Huesca; en él faltan los folios 674 y 675 correspondientes a la capitulación de Oña con Bernad, estudiada por D. Ricardo del ARCO.



Retablo mayor de la iglesia de Alerre



Lienzo central del retablo mayor de la iglesia de Alerre

traza la segunda) y contribuyendo a la sensación de caos que domina la parte derecha de la escena, en la que aparecen soldados moros y animales en confusión y en la que observamos algunos llamativos y logrados escorzos (pie del soldado, caballo). El cielo, muy trabajado, es barroco, tenebroso, cerrado y amenazador; pero, hacia el centro, se abre y aclara, produciéndose un exagerado rompimiento, en el que se dibuja un angelote en escorzo que extiende sus brazos hacia la cabeza del Santo. El juego de luces y sombras está bastante trabajado. Los colores originales se hallan muy perdidos y difusos, predominan los grises y los rojos de las telas. En líneas generales, se trata de un buen lienzo.

Debajo de este lienzo, en la predela, fueron pintadas dos telas total - mente perdidas, y en el ático, otro pequeño lienzo con estructura adintelada de frontón partido que representa el Calvario. En los laterales del ático se tallaron dos grandes volutas, y en los extremos, un escudo de armas, quizá el de los Oña, que pagaron las obras de dorado y estofado del retablo.

El lienzo central se halla enmarcado por dos columnas estriadas, con adornos de inspiración plateresca en la parte baja y capiteles de hojas de acanto que sostienen fragmentos de entablamento; son fáciles de apreciar en él el arquitrabre, friso y cornisa con dentículos. A los lados y todo a lo largo de las columnas, corren cintas y grutescos entrelazados.

El retablo mayor de Sabayés

La capitulación referente al retablo mayor de Sabayés (documento II) fue pactada en 1642 entre el vicario de esta iglesia, Juan de Clavería, y Diego Bernad. De nuevo, el documento se refiere exclusivamente a los trabajos de dorado y estofado, sin mencionar la pintura. Si leemos con detenimiento la concordia, observamos el detalle con que son descritas las labores a efectuar por el artista en este retablo, hoy desaparecido, y ello, tanto en cuanto se refiere a la caja y marco del mismo (arcos, florones, artesones, respaldo, estípites, columnas, cornisas,...), como a las imágenes (Cristo, San Pedro, San Pablo, San Andrés, San Juan,...).

Sirva este breve artículo para plantear el problema sobre el oficio de pintor del artífice aragonés; de momento, la documentación investigada nos obliga a mostrarnos cautelosos a la hora de atribuirle obra pictórica alguna.

Confiemos en que nuevos datos resuelvan la duda y contribuyan al conocimiento de Diego Bernad y su obra.

DOCUMENTO I

1642, 17 marzo, Huesca

Apoca del pago por dorar el retablo de Alerre

A.H.P.H., 1546, 127

Eodem die Osca, que yo Diego Bernad, pintor residente en la ciudad de Huesca, de grado et otorgo aver recivido de Nicolas Mathias de Oña, infanzon Señor del lugar de Buñales, domiciliado en la misma ciudad de Huesca, son a saber seys mil y doscientos sueldos jaqueses que me debe pagar por dorar el Retablo mayor de la iglesia parrochial del lugar de Alerre conforme y enfuerza del instrumento público de concordia otorgado entre los dos que fue hecho en la dicha ciudad de Huesca a siete dias del mes de octubre del año proximo pasado mil seiscientos quarenta y uno, recibido y testificado por Lorenzo de Rassal, notario publico del numero de la ciudad de Huesca, el presente, estipulante y recibiente, y por la verdad renunciando et otorgo el presente publico albaran et super quibus, large fiat est.

Testes, Mosen Pedro Palau, presbitero, y Victorian Lamarca, labrador, residentes Osce.

No hay que salvar en este acto.

DOCUMENTO II

1642, 31 marzo, Huesca

Capitulación y concordia acerca del dorado y estofado del retablo mayor de la iglesia de Sabayés.

A.H.P.H., 1424, 364 a 368

Capitulacion y Concordia hecha, pactada y acordada entre Mossen Juan Claveria presbitero Vicario de la Iglesia Parrochial del lugar de Sabayes de la una, y Diego Bernad, pintor habitante Osce de la otra parte, las cuales dichas partes de grado etc. concordes etc.

acerca las cosas infrascritas dieron y libraron en poder de mi, notario, una Cedula de Capitulacion y Concordia acerca el dorar y estofar el Retablo maior de la Iglesia parrochial del dicho lugar de Sabayes, la qual es del tenor siguiente:

Primeramente es pactado entre las dichas partes que el dicho Diego Bernad, pintor, se obliga a dorar y estofar el dicho retablo maior de la Iglesia de Sabayes en la forma siguiente; que los sotabancos hayan de ser de plata cortada y que el pedestal principal haya de llebar la cornisa y sotavassa toda de oro limpio, y las historias y los quatro doctores que estan / fol. 364^{v} / en los mazicos de la colunias hayan de ser doradas y estofadas conforme arte y los rostros encarnados, y dos pilastras que dividen dichas historias hayan de ser las piedras diferenciadas en colores, y unas almuadillas que ay en el pedestral hayan de ser doradas y los ondos de un color o grabado.

Ittem que la Caja principal vaya el arco todo dorado, dos florones que hay en los lados de la Caja sean colorados y la emposta dorada, y de la imposta abajo que vaya grabado, y los artesones de entro la Caja vayan los altos dorados y los hondos grabados y las piedras de colores diferenciados, y en el respaldo un brocado, y que el San Andres sea dorado y estofado, rostro y manos encarnado; /fol. 365 / en dos estipites que estan en los lados de la caja, que las piedras que en ellos van sean de colores diferenciados, y las cabezas doradas y las ojas que lleba un santo la cabeza coloradas.

Ittem que las quatro colunas del primer cuerpo vaya lo entorchado de oro limpio y los tercios dorados y estofados, y los capiteles por lo mismo, y las vassas doradas quitado, las escozias de un color, y las quatro pilastras de dichas colunias vayan los altos dorados y las piedras de colores diferentes, y las quatro historias que estan a cada lado de entre colunia y colunia vayan doradas, conforme en las otras esta dicho y las pilas pilastrillas que dividen vayan las piedras conforme en las otras esta dicho, y dos cornisillas que dividen las /fol. 365^{v} / historias vayan doradas y los frisos dorados y estofados.

Ittem que la cornisa principal vaya toda dorada y las cartelas coloridas, las ojas y el frisso colorido y el alquitrabe de oro limpio y los dos frontispicios de ençima la cornisa vayan de la misma suerte que la cornisa, y unos florones que hay en medio de cada frontispicio que vayan coloridos, y una tarja con talla que hay en el pedestral del segundo cuerpo que vaya colorido y la cornisilla vaya dorada.

Ittem que en la Caja del Christo que los dos estipites vayan dorados y las dos colunas sea lo entorchado oro limpio, y los capiteles y vassas conforme en las de avaxo esta dicho, y la cornisa dorada, y la corona de un color negro /fol. 366/ y el frisso colorido, y el alquitrabe y el frontispicio del remate vaya conforme la cornisa, y dos

piramidas vayan doradas, y el Christo de dicha caja vaya encarnado, y San Juan y Maria dorado y estofado, y rostro y manos encarnado, y el respaldo de la caja dicha de un color pardo con unas nubes.

Ittem que las dos cajas de los lados del Christo vayan los arquillos y cornisas todo dorado, y los estipites que vayan dorados y coloridos, y los respaldos con un brocado, y San Pedro y San Pablo dorados y estofados, rostro y manos encarnado, y los dós frontispicios de las cajas pequeñas sean de oro limpio, y las dos cartelas sean doradas y las ojas coloridas.

Ittem que dicho Diego Vernad haya de encarnar y poner en perfection un Christo /fol. 366^{v}/ crucificado de un palno de largo, y dorar dos imagenes pequeñas del Rosario con sus colores, conforme el arte.

Ittem es pactado entre las dichas partes que el dicho mossen Juan Claveria, Vicario, por razon y en pago de la dicha obra se obliga a dar y pagar al dicho Diego Vernad la suma y cantidad de cuatro mil y seyscientos dos dineros jaqueses pagaderos para el día que se acabare la dicha obra.

Ittem es pactado que el dicho Diego Vernad haya de dar fianzas de lo que se le diere adelantado en pago de la dicha obra.

Ittem es pactado que el dicho Diego Vernad haya de desarmar y vulver a armar el dicho retablo y dexarlo con seguridad, todo a su quenta.

Ittem es pactado que el dicho retablo haya de ser reconocido por uno o dos /fol. 367/ maestros del arte peritos para que se vea si esta conforme a la Capitulacion, y que los haya de nombrar el Vicario que es, o por tiempo sera del dicho lugar de Sabayes, y quando no estuviere conforme la presente Capitulacion lo haya de cumplir todo a su quenta el dicho Diego Vernad.

Capitulacion –Die Trigessimo primo et ultimo, mensis marzis, anno millessimo sexcentessimo quadragessimo secundo, Osce. Ante la presencia de mi, Vincencio de Santapau olim de Porquera, notario, y de los testigos infrascritos, comparezieron personalmente constituydos, mosen Juan Claveria, presbitero Vicario de la Iglesia Parrochial del lugar de Sabayes, de la una, y Diego Vernad, pintor, havitante oscae, de la otra parte, las quales dichas partes de grado etc. concordes etc. acerca las cosas contenidas en la supraescripta cedula de Capitulacion /fol. 367^{v}/ dieron y la libraron en poder de mi notario, la suprascripta cedula de Capitulacion, la cual las dichas partes tubieron por leyda y entendida

etc. et prometieron y juraron a Dios etc. de tener y cumplir todas y cada unas cossas en dicha cedula de Capitulazion contenidas, segun que a cada una de dichas partes toca etc., a lo qual tener y cumplir obligaron sus personas y todos sus bienes mobles y sittios etc., los quales etc, con clausulas de execution, precario, constituto etc. inventario, emparamiento y sequestro etc., renunciaron etc. sometieronse etc. et por mayor seguridad de la dicha Capitulacion, el dicho Diego Bernad dio por fianza a Joseph Garro, vezino osce, el qual que presente estaba tal fianza se constituyo reciba Capitulacion etc., et prometis etc. su obligacion etc. cum omni etc. clausulas etc. exquibus etc. large etc.

Testes, Martin Espluga y Geronimo Crespin, Osce habitantes. No hay que salvar en dicho instrumento.

EL PINTOR AGUSTIN XALON, EL VIEJO
DOCUMENTOS (1596–1628)

POR José VALLES ALLUE
Licenciado en Derecho

Ya hace tiempo que Ricardo del ARCO llamó la atención sobre una dinastía de pintores altoaragoneses, los Xalón, que trabajaron mucho en Jaca, Huesca y Zaragoza a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Oriundos, sin duda, de la comarca de Calatayud, aparecen el siglo XVI en Jaca, donde ejercieron cargos concejiles, gozando del privilegio de infanzonía y disponiendo enterratorio propio en una de sus iglesias. Sobre su actividad en el concejo de Jaca se han realizado trabajos de, que ignoramos si se han publicado.

Nos ocupamos ahora de uno de ellos, Agustín Xalón, el Viejo, que aparece ya a principios del siglo XVI. Hay que advertir que existieron, por lo menos, tres Agustín Xalón nacidos en Jaca, de los que el último alcanzó el siglo XVIII. A través de los documentos que presentamos ahora y de otros cuya publicación estamos preparando, se comprueba la actividad de este artista, no solamente como pintor, sino también como diseñador, ensamblador, fustero y dorador.

En otra ocasión, nos ocuparemos de las obras de este artista, la mayor parte perdidas. Por último, debo manifestar mi gratitud a las señoritas María José Hijós y María del Mar Mairal, que han transcrito los documentos que siguen, recogidos por mí en el Archivo Histórico Provincial de Huesca, en la sección de protocolos.

DOCUMENTO I

1596, 2 abril, Jaca

Agustín Xalón, pintor, vecino de Jaca, otorga haber recibido de Martín Bandrés, baile y ciudadano de Jaca, 5.200 sueldos, parte del pago que ha de efectuársele por dorar y pintar el retablo del Pilar de Jaca.

A.H.P.P., 9.398, 89.

Die secunda mensis aprilis anno millesimo quingentesimo nonagesimo sexto Jaccae yo Agustin Xalon pintor vezino de la ciudad de Jacca de grado etc. ottorgo haber, rescivido del señor Martin Bandres vayle y ciudadano de la ciudad de Jacca cinco mil y dozientos sueldos dineros jaqueses en parte de pago de lo que me ha de dar por dorar y pintar el retablo de nuestra Señora del Pilar de la presente ciudad de Jacca y por la verdad renunciante etc ottorgo el presente publico albaran y appoca para siempre firme y valedero etc fiat large ut insimilibus etc.

Testigos. Nadal de Orante y Francisco Laborda Jaccae habitantes.

DOCUMENTO II

1601, 6 enero, Jaca.

Capitulación entre Agustín Xalón y Betrán en la Veguera sobre el retablo de San Martín para la iglesia de Aço.

A.H.P.H., 8.301, 2.

Eadem die et loco que ante la presencia de mi Miguel Alcalde notario y de los testigos infrascritos comparecieron y fueron personalmente constituydos de la una parte Agustin Xalon pintor ciudadano de la presente ciudad y de la parte otra Vetran de la Veguera mercader y ciudadano de la mesma ciudad los quales acerca la obra del retablo que el dicho Agustin Xalon ha de hazer para la yglesia del señor Sant Martin del lugar de Acos habian tractado la infrascrita capitulacion con los cabos y condiciones infrascritas y siguientes etc:

Primeramente es tractado pactado y capitulado entre las dichas partes que el dicho Agustin Xalon sea tenido y obligado como por la presente se obliga a hazer un retablo para la yglesia del señor Sant Martin del dicho lugar de la invocacion del señor Sant Martin que la figura del señor Sant Martin ha de ser de bulto y las dos de los lados de señor Sant Fabian y señor Sant Sebastian han de ser assi mesmo de vulto con sus columnas y lo demas de pincel y asi mesmo ha de hazer en dicho retablo y en lo alto del tres figuras de vulto a saber es un Christo San Juan y Maria todo dorado y estofado y muy bien y perfectamente acabado.

Item es condicion que el dicho Agustin Xalon sea tenido y obligado como por la presente se obliga a dar hecho y acabado dicho retablo para el dia y fiesta de Sant Miguel de setiembre primero veniente desde presente anno bien y perfectamente a descargo de la conciencia del dicho Agustin Xalon el precio y taxacion del vero valor de aquel queda a conocimiento y descargo de la conciencia del dicho Xalon el qual precio y valor promedio y se obligo pagarlo dicho Vetran de la Veguera en quatro pagas y tandas yguales la primera en siendo parado dicho retablo en la yglesia de dicho lugar de Acos y las tres restantes en tres años inmediatamente siguientes a lo qual pagar tener y cumplir las dichas partes hinc inde cada una por lo que le tocan prometieron etc obligaron etc de los quales los muebles etc y los sitios etc querientes etc con las clausulas de fecha o no fecha etc renunciaron etc sometieronse etc juraron por Dios etc large etc.

Testes mosen Thomas de Vidos rationero del asseo de dicha ciudad y Jayme Andre habitante en aquella.

DOCUMENTO III

1605, 12 enero, Jaca.

Jerónimo Nogueras entra al servicio de Agustín Xalón como pintor durante un año, por lo que éste debía pagarle 500 sueldos.

A.H.P.H., 8.301, I v^{a}.

Et post factis premissis dicta ac eadem die et loco actu continuo que yo dicho Agustin Xalon arriba nombrado attendido que dicha comanda es lissa pura y neta y sin condicion ninguna por tanto digo reconozco prometo y me obligo que no me ayudare

aprobechare ni valdre de la dicha comanda sino en caso que vos dicho Nogueras no me sirbieredes por tiempo de un año del primero dia del presente mes en adelante contadero trabajando al officio de pintor lo que fuere necesario bien y fielmente y acabado dicho tiempo os prometo pagar por vuestro trabajo quinientos sueldos jaqueses en dinero y si en el discurso del año hubieredes menester algo para vuestro serbicio y gasto prometo y me obligo vistraher hos lo en parte de pago de los dichos quinientos sueldos jaqueses y en casso que me ayudare de la dicha comanda prometo no ayudarle sino tasi solamente en respecto de aquello que realemente y de hecho se me debiere y no en otra ni mas cantidad etc a lo qual tener etc obligo etc et si expensas etc aquellas etc renuncio etc sometome etc fiat large etc.

Testigos qui supra proxime noranti sunt.

DOCUMENTO IV

1605, 9 febrero, Jaca.

Nicolás Xalón y Agustín Xalón, hermanos, pintores habitantes en Jaca, otorgan haber recibido del Capítulo de la Seo 6.030 sueldos por dorar el cuerpo del retablo mayor y las dos columnas grandes y cornisa que abraza el retablo.

A.H.P.H., 8.301; 4 v[a].

E post factis primissis dicta aceadem die et loco que nosotros Nicolas y Agustin Xalon hermanos pintores havitantes en la dicha ciudad de grado etc certifficados etc ottorgamos haver recebido de los señores dean canonigos y capitulo de la Seo de dicha ciudad la suma de seys mil y trenta sueldos los quales son los quatro mil por dorar el cuerpo del retablo mayor en virtud de la consignacion que Juan de Bescos nos hizo y los dos mil y trenta sueldos por dorar las dos colunas grandes y el cornijamento que abraca el retablo que estaba a cargo del capitulo pagarlo con las quales y lo que mas tenemos recebido nos tenemos por satishechos y pagados de todo lo que aura parte tocca recebir y cobrar y por la verdad etc y por que de todo nos tenemos por contento etc renunciantes etc otorgamos la presente apocca a todos tiempos firme y valedera y en alguna cossa no revocadera etc.

Testigos, qui supra proxime nominati sunt.

DOCUMENTO V

1605, 9 febrero, Jaca.

Liquidación de cuentas entre Agustín y Nicolás Xalón.

A.H.P.H., 8.301, 2.

Die nona mensis february ami 1605 apud dictam civity Jaccae.

Eadem die et loco ante la presencia de mi Miguel Alcalde notario y de los testigos ynfrascriptos comparecieron y fueron personalmente constituidos /2 v^{a}/ de la una parte Nicolas Xalon pintor vezino de la dicha ciudad y de la parte otra Agustin Xalon assi mesmo pintor y vecino de la mesma ciudad las quales partes en conformidad dixeron y propasaron tales o semejantes palabras en efecto contenientes vel cassi que por quanto el presente dia de oy en presencia de los señores Francisco Doranto y Francisco Domeq y Pedro de Ara ciudadanos de dicha ciudad hubiesen pasado averigado y rematado todas y quales quiere cuentas datas receptas e yntereses y entre ellos asta la presente jornada y dia de oy en qualquiere manera y por qualquiere caussa y razon ayan tenido asi por racon de quales quiere obras de pintura retablos y otras quales quiere asi de madera como de pintura y cada una de las realmente y de hecho aya recebido lo que recebir de una y a su parte tocaba recebir por tanto cada una de dichas partes reconocio y confeso por la presente ser y que estaba y quedaba real y verdaderamente satis hecha y pagada de todo lo que se le debia y cobrar debia y assi de la una a la otra respectivamente se otorga son apocas legitimas de recibo y con esto junta– /fol 3/ mente se absolvieron y defenecieron y por absueltos por fenecidos en todo y por todo se dieron y accer quisieron prometientes como prometieron no hacerse por dicha racon demandan ny peticion alguna y si la hicieren se nulla y de ninguna fuerza firmeza ni valor quedando como queda a cargo de dicho Nicolas Xalon para en cumplimiento y fin de pago de lo que a su parte acabido de librar para su utilidad y probecho de los señores dean canonigos y cablido de la Seo de la dicha ciudad la resta de la obra del retablo mayor que es trescientas y una libra y diez sueldos los quales el presente dia diez en su poder recibio y otorgo aver recebido y assi mismo a de cobrar en su veneficio y probecho la venta de la obra del retablo de Lanuca y tambien la renta de la obra del retablo de Santa Orossia que deve la confranza de aquella y assi mesmo por dicha racon se la dado y librado un albaran de quarenta y cinco libras que el dicho Nicolas Xalon debia al dicho Augustin Xalon pagando enpero dicho Nicolas Xalon como por el presente queda a su cargo pagar /fol 3 v^{a} / al canonigo mosen Pedro Larbessa quarenta libras jaquesas las quales estaba obligado el dicho Agustin Xalon pagar al dicho Larbessa mediante un albaran de su mano ya ora por el presente quedan a cargo de dicho Nicolas Xalon pagar los real y berdade-

ramente al dicho Larbessa siempre y quando que las precisse y cobrar y restituyr dicho albaran al dicho Agustin Xalon y assi mesmo queda a cargo del dicho Nicolas Xalon de pagar quales quiere restas de salarios y soldadas que se debieren por racon de dichos retablos y obras a quales quiere mancebos y officiales que en elos ayan trabajado aceptado enpero lo que se debiere a Juan de Badrinas official que aquelo y la declaracion de lo quien fuese obligado a pagarlo queda a la deliberacion y determinacion de los dichos señores Francisco Dorant y Francisco Domec a cuya declaracion las dichas partes prometieron /fol 4/ y se obligaron estar en todo y por todo et assi mesmo queda a cargo de dicho Agustin Xalon de pagar las cien cinquenta libras que debe a Esperanza Xalon muger de Pedro de Algaro de Ayerbe y de la paga de aquelos sacar indenne al dicho Nicolas Xalon a lo qual tener y cumplir y contra los sobredichas ni alguna de las no facer ni facer (...) obligaron sus personas y todos sus vienes repetidamente asi muebles como sitios havidos y por haver etc de los quales los muebles etc y los sittios etc queriente etc con las clausulas de decha, o, no fecha y las otras necesarias y en semejantes autos poner acostumbradas etc renunciaron sus juezes etc sometieron etc fiat large pro ut ynsonilibus etc.

Testigos Francisco Alabes y Pedro de Batz mercader habitante en dicha ciudad de Jacca.

DOCUMENTO VI

1606, 14 octubre, Larrés.

Tasación del retablo de Larrés, obra de Agustín Xalón llevada a cabo por el pintor Martín Juan de Inestrillas.

A.H.P.H., 8.412, 179 v^{s}.

Eadem die que ante la presencia del muy reverendo señor Lorenzo Monsarrat Ragun canonigo de la santa yglesia de Jacca y en lo spiritual y temporal visitador y juez eclesiastico de dicha seo ciudad y (...) eclesiastico por el muy ilustre capitulo de aquella sede episcopal vacante etc comparezieron personalmente constituydos mosen Miguel Gil presbitero, rector de la parrochial yglesia del lugar de Lares, Matheo Galindo justicia, Miguel Marin y Miguel Escartin jurados y vezinos del dicho lugar de Lares, en sus nombres y del concejo de aquel de una parte y Augustin Xalon pintor vezino de la ciudad de Jacca de la parte otra las quales dichas partes dixeron y propusieron al dicho señor visitador semejan-

tes palabras en effecto contementes, o, quasi, que entre ellas tenian cierta capitulacion, o concierto acerca el retablo, que en dicha yglesia de Lares dicho Augustin Xalon ha hecho, siquiera dorado y matizado en esta forma y dicho Xalon era obligado darlo asentado en dicha yglesia de Lares en perficion, y el valor fuese tasado por uno, o, mas officiales acontento y satisfacion, de /fol 180/ ambas partes y que por quanto dicho Xalon ha cumplido ya con su obligacion, que las dichas partes conformes dixeron que nombraban y nombraron en tasador y reconozedor de dicha obra, a Martin Juan de Nestrillas, pintor habitante en la ciudad de Jacca, con esto que jurase en poder y manos del dicho señor visitador de hazer verdadera relacion y declaracion en la razon de lo sobredicho el qual dicho Martin Juan de Nestrillas que a todo lo sobredicho presente era dicho cargo accepto y juro en poder y manos del dicho señor visitador por Dios etc hazer verdadera relacion etc y luego en virtud del dicho juramento dixo y respondio que tiene muy bien visto y reconozido dicho retablo y que lo que ha trabajado y gastado en el dicho Augustin Xalon, es de valor y estimacion de diez mil sueldos jaqueses en la qual dicha suma lo tasaba y taso y declaro por el juramento que tiene prestado, presentes las dichas ambas partes las quales acceptaron /fol. 180 v^{o}/ loaron y aprobaron las sobredicha taxacion hecha por dicho Nastrillas, entre las quales fue concieto que para lo que se le resta debiendo a dicho Xalon de presente por dicho retablo que son trezientas quarenta y seys libras y diez sueldos jaqueses incluidos los gastos que se ofrecen en ello, los dichos rector justicia jurados y concejo de Larres le hubiesen de arrendar si quiere consignar todos los frutos pertenecientes a la primicia de dicha yglesia de Larres a tiempo y por tiempo de diez y ocho años, con reserbacion a dicha yglesia, ciento y ochenta sueldos jaqueses y no pudiendolo hazer sin expresa licencia del dicho señor visitador se la pidian y suplicaban, pidieron y suplicaban, pidieron y suplicaron en presencia de mi el notario y testigos infrascriptos el qual dicho señor, visitador arriba nombrados, que presente era tal licencia permiso y facultad, les concedio y dio a saber es que para paga y satisfacion /fol. 181/ del dicho retablo, puedan los dichos justicia rector jurados y concejo de Larres o consignar todos los fructos pertenezientes a la primicia de dicha regla en fabor del dicho Augustin Xalon a tiempo y por tiempo de diez y ocho años continuos reserbando de dichos fructos, los dichos ciento y ochenta sueldos jaqueses para serbicio de dicha regla en cada un año en cuya consigncion desde agora para en el tiempo que la hubiesen dixo que ynterponia y ynterpuso como visitador sobredicho su aucthoridad y decreto judicial presentes por testigos, mossen Pedro de Orant presbitero y Anthon Benedito nuncio de la corte eclesiastica habitantes en la ciudad de Jacca y al presente hallados en dicho lugar. Et despues de fecho lo sobredicho los dichos dia mes año y /fol. 181 v^{a}/ lugar supra proxime refutados y calendados yo mosen Miguel Gil presbitero rector de Larres et que llamado convocado congregado ya juntado el concejo de los justicia jurados y singulares personas vezinos y habitadores del dicho lugar de Larres en el cementerio de dicha yglessia en donde otras vezes y por mandamiento de los justicia y jurados del dicho lugar, a son de campanas a oydo de mi dicho notario, presentes

los testigos y infrascriptos segun que aquellos tal ffe y relacion hizieron a mi dicho Matheo de Conte notario presentes los testigos ynfracriptos ellos haber mandado tañer dicha campana y convocado el dicho concejo para los presentes dia ora y lugar donde intervinieron y se hallaron presentes nosotros Matheo Galindo justicia Miguel Marin y Miguel Escartin jurados, Martin Gil, Thomas Galindo y Domingo Blancota todos vezinos y habitadores de dicho lugar de Larres et de si etc todos conformes etc en nombres nuestros propios y del dicho con- /fol. 182/ cejo, y en los nombres sobredichos y cada uno, dellos, con la dicha licencia arriba inserta a nosotros por el dicho señor Lorenzo Monsarrat Rapun visitador eclesiastico para otorgarlo ynfrascripto dada y atribuyda, en solutum y paga de los dichos, trecientos quarenta y seys libras y diez sueldos jaqueses que por razon de dicho retablo se deben al dicho Augustin Xalon, por tenor de la presente de grado etc certificados y asignamos y consignamos a y en vos dicho Augustin Xalon y en los vuestros todos los fructos rentas y bienes pertenezientes a la primicia de dicha yglesia de Larres al tiempo y por tiempo de diez y ocho años diez y ocho cogidas enteramente llebantadas que comenzaran a correr del dia de oy en adelante, reserbando nos de dichos bienes ciento y ochenta sueldos jaqueses que nos hayays de dar vos dicho Xalon cada un año para mantenimiento de dicha yglesia, querientes etc yntiman- /fol. 182 v^{a}/ tes etc et prometemos la dicha consignacion haber por firme etc y no contravenir y obligamos nos aluicion plenaria de qualquiere mala voz etc a lo qual tener y cumplir etc obligamos nuestras personas y todos nuestros bienes y del dicho concejo mobles y sitios etc de los quales los mobles etc y los sitios etc y que la presente etc y que sea variado juycio etc renunciamos etc sometemos nos etc fiat large cum clausulis precary constituti aprehensionis manifestationis et inventariationis bonorum et yo dicho Augustin Xalon que a todo lo sobredicho presente soy de grado etc accepto la dicha consignacion de dichos fructos de premicia por el dicho tiempo de diez y ocho años con dicha reserbacion de ciento y ochenta sueldos cada un año para sustento de dicha yglesia los quales dando y librando y prometidome dicho tiempo a saver es los que dio y diere reconozco estare pagado de dicha cantidad que se me debe por dicho retablo y... /fol. 183/ dar y pagar y cumplir con dicha consignacion so obligacion etc renuncio etc sometome etc fiat large etc. Testigos. Los dichos mossen Pedro de Orant y Anthon Benedito habitantes en la dicha cuidad de Jacca y al presente hallados en dicho lugar etc.

DOCUMENTO VII

1606, 28 noviembre, Arbués

Capitulación entre Agustín Xalón y el Concejo de Arbués sobre la obra del retablo de dicho lugar.

Capitulacion y concordia hecha y firmada entre el rector y jurados y concejo del lugar de Arbues de una parte y Augustin Xalon pintor vezino de la ciudad de Jacca de la parte otra acerca la obra y retablo que en la yglesia parrochial del dicho lugar se ha de hazer de madera arquitectura y pintura dorado y estofado. Primeramente es pactado y concordado entre las dichas partes que el dicho Agustin Xalon sea tenido y obligado de hazer dicho retablo segun una traça que dicho Xalon ha dado reservandose dicho Xalon que si en el discurso de la obra parecera respectando el bien parecer della añadir quitar en differencia de la traça pues sea para en mejora de la obra el dicho Xalon lo pueda hazer. Item es condicion que el dicho Augustin Xalon este tenido y obligado de hazer este retablo a su costa y dado asentado en la iglesia parrochial de dicho lugar dando los jurados y concejo cabalgaduras y hombres para traherlo asi que se les hata de dar otra ni mas cosa sino los fructos de la primicia que le habemos consignado en cada un año segun que parece por un acto de arrendamiento testificado por Jayme Villacampa notario que fecho fue en Arbues a treynta dias del mes de mayo deste presente año de mil seyscientos y seys. Item es condicion que esta obra el dicho Augustin Xalon la ha de hazer de buena madera de pino bien curada afin que la obra no haga vicio ni se yenda y que dentro de un año despues de acabada la obra si algun vicio hiziese el dicho Xalon lo repare. Item es condicion que esta obra se ha de dar hecha y acabada el dicho Xalon dentro de dos años y començaran a correr del primero dia de henero del año mil seyscientos y siete. Item es condicion que en el retablo no haya de haber de rellieve entero sino Sant Pedro y el Christo Sant Juan y Maria y que todos los demas sanctos y historias han de ser de pinzel al olio hechos con finos y buenos colores. Item es condicion que toda esta obra y arquitectura del retablo exceptados los tableros que han de yr pintados al olio se ha de dorar todo de buen oro fino y sobre el oro colorir estophar y labrar varias y diferentes labores adornando cada parte de la obra como al artifice parecera para la perfeccion y bien parezer de la obra. Item es pactado que el retablo ha de tener de alto desde la mesa del altar hasta el remate de la boveda que tiene veynte y dos palmos y medio y de la mesa al altar abazo se adorne con sus sotabancos como la traça va designando y lo ancho desta obra ha de ser todo lo que la navada que es diez y seys palmos y medio en ancho de manera que cierre en ancho y alto toda la navada en ancho de la cornisa principal del retablo abaxo quedando arriba esento para que campeen los remates adornando estos remates con algunos niños o angeles de la manera que el artifice vera convenir. Item es pactado que toda esta obra assi de madera como de pintura se

haga bien y firme qual conviene segun arte de arquitectura y pintura. Item es pacto que hecha y acabada que esta obra sera con las condiciones dichas haya de ser reconocida por officiales peritos en el arte nombrados por el señor obispo o su vicario general para que estos iuxa Dios y sus consciencias tassen y digan el valor de la obra cuya declaracion prometemos las dos partes estar sin otro recurso alguno y aquella cantidad que declararen valer la dicha obra que para la paga de la obra hayan de dar la primicia al dicho Xalon por los años que seran menester para hazer resolucion y paga de la dicha obra por el precio de las quarenta libras en cada un año a ser pagada la dicha cantidad como consta en el rendamiento y con esto se obligaron las dos partes la una a la otra de tener y cumplir todo lo sobre dicho so la obligacion de nuestras personas y bienes. Item es condicion que dicho Xalon haya de embiar decreto del señor vissitador o vicario general y prompta fe de obligacion de fiança para recibir los fructos fue hecha la presente capitulacion en el lugar de Arbues a siete dias del mes de Noviembre del presente año mil seyscientos y seys siendo a ello presentes mossen Domingo Annaya Rector y Juan de Baylo Juan de Annaya jurados Domingo Lopez Pedro Lain Domingo Fernandez Juan Yñiquez por consentimiento del concejo de una parte y Augustin Xalon de la otra los quales se obligaron en sus nombres propios y en nombre y voz del concejo y dieron su fe y palabras de tener y cumplir lo que en la presente capitulacion se contiene y dicho Xalon se obliga de cumplir de su parte lo que se contiene en la presente capitulacion so obligacion de su persona y bienes y en fe dello lo firmaron yo Miguel Ximenez de Larues hize la presente capitulacion a ruego de los sobredichos y soy testigo juntamente lo fue Juan Lopez y por no saber escribir lo firme de la mia yo mossen Domingo Annaya rector de Arbues digo que es verdad lo sobre dicho y me firmo por los nombrados arriba que dixeron no sabian escribir yo Augustin Xalon otorgo lo sobre dicho.

DOCUMENTO VIII

1615, 18 mayo, Embún.

Capitulación entre el Concejo de Embún y Agustín Xalón.

A.H.P.H., 8.414, 196.

Eadem die que ante la presencia de mi Matheo de Conte notario y de los testigos infrascritos comparezieron y fueron personalmente constituydos mossen Martin Gan presbitero vicario perpetuo de la parrochial yglesia del lugar d'Enbun Pedro Grosin Domingo

Nabarro Ibabil Pasqual jurados de dicho lugar y Domingo de Gan lugarteniente de primiciero de la yglesia parrochial de dicho lugar por enfermedad de Martin Alegre primiciero principal assi como vicario jurados y primiciero sobre dichos y como tales regidores y administradores que son de dicha yglesia parrochial d'Enbun fructos y rentas primiciales della con licencia y facultad que para lo infrascrito otorgar tenian y tienen del señor doctor Augustin Perez rector de Binue probisor general official en lo de la seo ciudad y diocesis de Jacca por el muy illustrisimo y reverendisimo señor don Diego Ordoñez de Bara obispo de Jacca. Et aun con licencia que dichos jurados y primiciero tienen del dicho concejo de Embun de una parte y Augustin Xalon pintor y ciudadano de la ciudad de Jacca de la otra las quales dichas partes y cada una dellas endrezando sus palabras a mi dicho notario presentes los testigos infrascritos dixeron y propusieron que en y açerca el altar mayor que se ha de hazer en dicha yglesia parrochial con sus puertas y otras cossas habian hecho y pactado entre ellas en dichos nombres cierta capitulacion y concordia la qual dixeron que daban y libraban segun que de hecho dieron y libraron en poder de mi dicho notario que es del tenor siguiente:

Capitulacion y concordia hecha pactada y concordada por y entre mossen Martin Gan, vicario perpetuo de la yglesia parrochial de Enbun Pedro Grosin Domingo Nabarro Ybabil Pasqual jurados de dicho lugar y Domingo de Gan lugarteniente de primiciero de dicha yglesia d'Enbun por enfermedad de Martin Alegre primiciero principal con licencia del señor doctor Augustin Perez provisor y official en lo de Jacca por el Señor obispo della y aun con licencia del concejo de Embun de una parte y Agustin Xalon pintor ciudadano y vezino de la ciudad de Jacca en y acerca el retablo mayor que dicho Augustin Xalon ha de hazer en dicha yglesia d'Enbun con sus puertas y otras cossas la qual es como se sigue:

Et primeramente es pactado y capitulado entre las dichas partes que el dicho Augustin Xalon sea obligado segun que por tenor de la presente se obliga hazer un retablo para dicha capilla mayor assi de madera como de pintura segun un rasguño y traza que el dicho Augustin Xalon ha dado y entregado que queda en poder de mi dicho notario inserto al fin de la presente capitulacion firmado del dicho mosen Martin Gan vicario Pedro Grosin jurado y de dicho Augustin Xalon al pie de dicho rasguño de la forma y manera que en dicho rasguzo se contiene y esta trazado y declarado con los sanctos de bulto medio reliebe y pinzel assi como en dicha traza esta desiniado y quando para el beneficio de la obra y mejora dellas conviniere y pareziere a dicho Augustin Xalon añader o quitar algo de su traza la pueda hazer no mudando substancia sino atendiendo al mejor adorno dellas.

Ittem assi mesmo es pactado y capitulado entre las dichas partes que el dicho Augustin Xalon sea tenido y obligado segun que con tener de la presente se obliga de hazer dicho retablo de madera de pino bien curado a fin que la obra no haga viçios ni se yenda por ser verde.

Ittem es pactado y capitulado entre las dichas partes que acabada que dicha obra sera de madera el dicho Augustin Xalon sea obligado a dorarla toda ella de oro fino y sobre el oro colorir grabar y estofar los sanctos frisos y caxas de dichas figuras todo estofado con buenos colores finos de manera que quede con la mayor perfeccion que se pueda y en esto queda adbertido que en todos los campos donde quedare oro liso donde convenga estofar estofarlos y colorirlos se haya de hazer en la mesma correspondencia de las mismas figuras y talla de los frisos de tal manera que quede con entera perfeccion.

Ittem es pactado y capitulado entre las dichas partes que los tableros de pintura que van en el retablo bajo han de ser y sean al oleo y que las figuras de reliebe y medio relieve y niños y serafines hayan de ser y sean encarnados al pulimento con la mayor perveccion que se pueda.

Ittem es pactado y capitulado entre las dichas partes que para adornar y cerrar dicho retablo dicho Augustin Xalon haya de hazer y haga unas puertas por dos caras pintadas sobre lienzo es a saver por la parte del retablo quando estan abiertas se hayan de pintar y se pinten al oleo de colores por la parte de afuera se hayan de pintar de blanco y negro unas historias de la pasion para la quaresma advirtiendole que lo ha de yr de colores por la parte de adentro sean historias de Nuestra Señora y que toda esta obra el dicho Augustin Xalon sea obligado segun que con tenor de la presente se obliga de hazerla bien y perfectamente y darla puesta y asentada en la yglesia parrochial de dicho lugar en su puesto de aqui al dia y fiesta de Sant Miguel de setiembre del año viniente de mil seyscientos y diez y siete inclusibe.

Ittem es pactado y capitulado entre las dichas partes que dicho Augustin Xalon sea obligado segun que con tenor de la presente se obliga mudar el altar que oy esta en la yglesia parrochial de dicho lugar el viejo donde ha de ser asentado dicho nuebo y meter y asentarlo en la capilla de Sant Miguel que esta a la vista de dicho lugar.

Ittem es pactado y capitulado entre las dichas partes que el valor de dichas obras arriba referidas hechas que seran en dicha forma sea conocido y tasado por dos oficiales nombraderos uno porque de la yglesia que lo hara en su nombre el señor obispo o su probisor y vicario general y otro por parte del dicho Augustin Xalon a cuya declaracion mediante juramento como es costumbre se haya de estar por ambas partes y se este a la

declaraçion de la mayor parte y para en parte de pago del valor que dichas obras montaran los dichos vicario jurados y primiciero d'Enbun en dichos nombres asignan y consignan al dicho Augustin Xalon aquellas seyscientas treynta y cinco libras treze solidos diez dineros que el concejo del dicho lugar d'Enbun esta obligado en favor del dicho vicario y primiciero de dicho lugar por deuda que deben a dicha primicia testificada por Juan Merin notario habitante en la ciudad de Jacca en diez y seis dias del mes de nobiembre del año mas cerca pasado de mil seyscientos y catorze de la qual se le haya de hazer vendicion a dicho Augustin Xalon el qual haya de cobrar dicha cantidad de dicho concejo en los plazos siguientes assaver en tres mil solidos jaqueses para el dia y fiesta de navidad de este año presente mil seyscientos y quinze y la restante cantidad en los otros dos navidades continuos e inmediate siguientes en dos pagas eguales.

Ittem es pactado y capitulado entre las dichas partes que el dicho Augustin Xalon a mas de la sobre dicha obligacion haya de dar y de fianza sigura para el cumplimiento de la presente capitulacion y cossas en ella contenidas que a su parte toca.

Ittem es pactado y capitulado entre las dichas partes que todo lo que mas subieren y montaren dichas obras de las dichas seyscientas treynta y cinco libras treze solidos diez dineros que se le asignan a dicho Xalon a cobrar en dicha comanda del dicho concejo d'Enbun como arriba esta dicho que todo aquello que mas montaren dichas obras se les haya de pagar de los bienes y rentas de dicha primicia quedandole reserbado a la yglesia sustento de çera aceyte y lo demas nescesario conforme la pusibilidad que dicha yglesia tubiere.

Y por tenor de la presente quedan consignados para dicha paga los fructos primiciales de dicha yglesia d'Enbun al dicho Augustin Xalon hasta en tanto que este enteramente pagado y satishecho del valor en dichas obras sin poderlos emplear en otros aferes algunos. Y se le haya de dar a dicho Augustin Xalon luego despues de acabadas las dichas obras todos los fructos que tubiere en ser dicha primicia por su valor y lo demas hasta su verdadero cumplimiento assi como se fueren recoxendo. Con esto empero que en todo tiempo siempre quede dellos para el sustento de dicha yglesia la cera y otras cossas nescesarias como de la parte de arriba esta dicho.

DOCUMENTO IX

1615, 19 mayo, Fago.

Los vecinos de Fago, como regidores y administradores de los bienes y rentas de la primicia de la iglesia parroquial, confiesan y reconocen que de dichos bienes son obligados a Agustín Xalón, pintor, ciudadano de Jaca, por lo que les resta pagar de haber dorado los dos retablos laterales y hecho y pintado las puertas del altar mayor, así como de reparaciones del retablo mayor, 28.000 sueldos, los cuales deben ser pagados de los bienes de la iglesia 1.000 sueldos cada año.

A.H.P.H., 8.414, 206.

Die decima nona mensis may anno de nuestro Señor 1615 in loco de Fago.

Eadem die que llamado convocado congregado y ajuntado el concejo de los jurados y singulares personas vezinos y habitadores del lugar de Fago en las casas llamadas de concejo donde otras vezes y por mandamiento de los jurados de aquel ynfrascriptos y llamamiento de Blasco Lopez corredor publico jurado del dicho lugar segun que aquel tal ffe y relacion hizo a mi Matheo de Conte notario presentes los testigos ynfrascriptos el de mandamientos de dichos jurados haber llamado los vezinos y habitadores de dicho lugar a concejo en sus casas y con voz de crida y a son de campana como era costumbre y combocado de dicho concejo para los presentes dia hora y lugar en el qual dicho concejo y congregacion de aquel intervinimos y fuymos presentes nosotros, Andres Aznarez y Pedro Lopez Mayor, Pedro Barba Mayor, Juan Fuertes, Jayme Ferrer, Juan Barcos, Juan de Sos Menor, Domingo Fuertes, Juan Perez de Rey, Pedro de Seta, Blasco Gurria, Miguel Dechos, Pedro Sabaca, Domingo Perez, Miguel Añaños Maxones, Pasqual Mancho, Miguel Lopez, Juan Decho, Pedro Aznarez, Domingo Fuertes, /fol. 206 v^{a}/ Pedro Barba Menor, Juan de Sos, Juan Perez, y Domingo Sancho primiciero todos vezinos y habitadores de dicho lugar de Fago et de si etc todos conformes etc assi como regidores y administradores que somos en parte de los bienes y rentas de la primicia de la yglesia parrochial de dicho lugar de Fago de grado etc confesamos otorgamos y reconozemos que dicha yglesia parrochial y bienes primociales della deben y son obligados pagar a Augustin Xalon pintor y ciudadano de la ciudad de Jacca de resta de todas cuentas pasadas y aberiguadas hasta el presente dia de oy por razon de haber dorado los dos retablos colaterales que estan en dicha yglesia y hecho y pintado las puertas del altar mayor y los reparos del retablo mayor y otros la cantidad y suma de veyntiocho mil sueldos jaqueses, los quales se deben pagar a dicho Augustin Xalon de los bienes de dicha yglesia mil sueldos jaqueses cada un año conforme lo que se ha concertado con el y ha de ser la primera paga el dia y fiesta de Santa Cruz de

mayo del año mil seyscientos y diez y siete primero viniente y assi de alli /fol. 207/ adelante en cada un año continuamente en semejante dia y termino por tiempo de veyntiocho años continuos e inmediate siguientes por lo qual et alius damos licencia permiso y facultad en dichos nombres a los dichos jurados y primiciero arriba nombrados atento que hay licencia y mandamiento del señor Don Augustin Perez rector de Binue probisor y official eclesiastico de Jacca por el señor Don Diego Ordoñez del Ara obispo de dicha ciudad y obispado mediante sus letras para que junto con mosen Domingo Aznarez rector de dicha yglesia y lugar como regidores y administradores de los fructos y bienes de dicha primicia y yglesia se puedan obligar y obliguen en fabor de dicho Augustin Xalon y los suyos en los dichos veyntiocho mil sueldos jaqueses pagaderos en los dias y terminos que arriba se dize y para seguridad de dicha paga y cumplimiento de todo lo sobredicho obligen todos los bienes y rentas de dicha yglesia parrochial y fructos primiciales della a toda seguridad del dicho Augustin Xalon y de los suyos /fol 207 v^{a}/ con todas las clausulas nescesarias fiat large etc.

Testigos Pedro Martinez y Cristobal Decho manzebos habitantes en dicho lugar de Fago.

Et post premisis factis los dichos dia mes año y lugar arriba refutados y calendados que nosotros mossen Domingo Aznarez presbitero rector de la parrochial yglesia del lugar de Fago Andres Aznarez y Pedro Lopez menor jurados y Domingo Sancho primiciero vezinos y habitadores del lugar de Fago assi como rector jurados y primiciero del dicho y yglesia parrochial de Fago y como tales regidores y administradores de dicha yglesia bienes y rentas della y particularmente de los fructos primiciales de dicha yglesia con la retroscripta licencia permiso y facultad que nosotros dichos jurados y primiciero tenemos para los ynfrascriptos por nuestro con– /fol 208/ cejo mediante acto publico testificado por el notario la presente testificante el presente dia de oy et assi mesmo nosotros dichos rector jurados y primiciero de mandamiento y licencia que para lo ynfrascripto otorgar tenemos por el señor doctor Augustin Perez rector de Binue official y probisor general eclesiastico de Jacca por el señor Don Diego Ordoñez del Ara obispo de dicha ciudad y obispado como consta por sus letras en razon de esta concedida ya nosotros en dichos nombres presentadas que dadas fueron en la ciudad de Jacca el quinzeno dia del mes de mayo corriente desde año firmadas selladas referendadas y en la forma debida despachadas por tanto en dichos nombres y cada uno dellos y con dichas licencias permisos y facultades de grado etc confesamos reconozemos y otorgamos que dicha yglesia parrochial de Fago ha debido y debe y es tenida y obligada dar y pagar a vos Augustin Xalon pintor ciudadano vezino /208 v^{a}/ y habitador de dicha ciudad de Jacca por razon de las obras de los dos retablos colaterales y otras que ha hecho en dicha yglesia parrochial de Fago prelados, veyntiocho mil sueldos jaqueses toda cuenta pasada y rematada hasta el presente dia de oy

de resta de mayor suma y assi et alius en dichos nombres y con dichas licencias etc prometemos conbenimos y nos obligamos todos juntos y cada uno de nos por si dar y pagar y que daremos y pagaremos a vos dicho Augustin Xalon y a los vuestros etc los dichos veynte y ocho mil sueldos jaqueses que dicha yglesia de Fago hos debe y esto de los bienes y rentas primiciales della en veyntiocho años continuos e inmediate siguientes mil sueldos jaqueses cada un año y principiaremos a hazer la primera paga el dia y fiesta de Santa Cruz de mayo del año mil seyscientos y diez y siete primero veniente dia adiado et assi de alli adelante /209/ en cada un año en semejante dia y termino puestos y pagados dentro la ciudad de Jacca en las casas de vuestra habitacion y de los vuestros a todo daño peligro y expensas de dicha yglesia de los fructos, bienes y rentas della enteramente et prometemos todo lo sobre dicho haber por firme etc y no contrabenir etc et si por contrabenir etc expensas etc aquellas etc a lo qual tener etc obligamos todos los bienes fructos y rentas de dicha yglesia y primicias mobles y sitios etc de los quales etc y que la presente etc y que sea variado juycio etc renunciamos en dichos nombres y sometemos nos etc fiat large cum orbus clausulis nescesarys etc.

DOCUMENTO X

1624, 4 diciembre, Arbués.

Convocado el Concejo de Arbués, compareció Agustín Xalón, ciudadano de Jaca, señalando que el retablo que había terminado conforme a la capitulación estaba ya tasado y reconocido por los peritos Miguel de Orliens, escultor, y Rafael Pertús, pintor domiciliado en Zaragoza, en valor de 1.109 libras. Así pues, les requirió para que le pagasen esa cantidad. El mismo día confiesa haber recibido de los frutos primiciales 4.340 sueldos.

A.H.P.H., 8.417, 232.

Die quarto mensis decembris anno de nuestro Señor 1624 in loco de Arbues.

Eadem die que llamado convocado congregado y ajuntado el consejo de los jurados y singulares personas vezinos y habitadores del lugar de Arbues de la diocesi de Jacca en las casas del concejo de dicho lugar donde otras vezes etc por mandamiento de los jurados de aquel ynfrascriptos etc a son de campana como es costumbre etc segun que aquellos tal ffe y relacion hizieron a mi Matheo de Conte notario presentes los testigos ynfrascriptos ellos haber llamado a dicho concejo a todos los vezinos y habitadores del dicho lugar y mandado

tañer la campana y convocado aquel para los presentes dia hora y lugar en el qual dicho concejo y congregacion de aquel intervinieron y fueron presentes los ynfrascriptos y siguientes et, Primo Pedro Layn menor y Juan de Annaya jurados Balantin Morlanes, Juan de Atares Matheo Annaya todos vezinos y habitadores del dicho lugar et de si etc todos concordes etc y concegil unibersal y particularmente congregados y en dicho pleno concejo comparezio Augustin Xalon pintor ciudadano y vecino de la ciudad de Jacca el qual /fol 232 v^{a}/ dixo y propuso que ya el retablo mayor de dicha yglesia parrochial que el habia hecho y puesto, en su lugar conforme al acto de capitulacion que entre el dicho concejo rector y primiciero con asenso y decreto del señor obispo de Jacca estaba ya reconozido y tasado por peritos oficiales nombrados por el señor obispo que han sido Juan Miguel de Urliens escultor y Rafael Pertus, pintor domiciados en la ciudad de Caragoza y que habiendo primero jurado de haberse bien y lealmente en el reconozer y tasar el valor de dicha obra habian hecho su declaracion que en efecto contiene ser dicho retablo de valor de mil ciento y nuebe libras de a diez reales y esto en poder del señor doctor Francisco Martel dean y canonigo de la Seo de Jacca y mediante instrumento publico testificado por Francisco Linas de la sala notario hecho en Jacca a, quinze dias del mes de octubre pasado del año presente y corriente el qual dicho acto con los otros en el insertos de la nominacion de officiales aceptacion y juramento les ley de palabra a palabra yo dicho notario en alta voz y dichos Augustin Xalon dixo que les intimaba y notifico a dichos jurados y / fol 233/ concejo dicha tasacion de obra y dicho acto y les requirio le pagasen dicha cantidad de los bienes primiciales de la forma y manera que se contiene en la capitulacion hecha entre ellos testificada por Jayme Villacampa notario los cuales dichos jurados y concejo a lo sobredicho dixeron y respondieron tenian por intimado lo sobredicho y que se ofrezian cumplir con lo que era su obligacion conforme al tenor de dicha capitulacion, y presente el dicho Augustin Xalon en dicho pleno concejo contaron lo que habian pagado en parte de pago del valor de dicho retablo y el dicho Augustin Xalon rescibido y pasadas y aberiguadas hasta dicho y presente dia en presencia de mi dicho notario y testigos ynfrascriptos el dicho Augustin Xalon confeso, haber rescibido por dicha cuenta de los fructos primiciales de dicha yglesia de Arbues la cantidad de cuatro mil trezientos y cuarenta sueldos jaqueses y no otra cosa alguna y por la verdad otorgo apoca etc renunciante etc y los dichos jurados y concejantes arriba nombrados confesaron ser ansi verdad lo sobredicho y que todo lo de mas de fructos de dicha primicia que habia de haber rescibido dicho Augustin Xalon por dicha razon conforme al tenor de capitulacion que dichos jurados y concejo lo han rescibido /fol 233 v^{a}/ y gastado en ornamentos y cosas concernientes al bien y beneficio de dicha yglesia de Arbues con orden y decretos de dicha los señores obispos, o, sus vicarios generales por manera que hasta el presente dia de oy reconozieron y confesaron dichos jurados y concejantes que dicho Augustin Xalon no ha rescibido en dicha descuenta sino son los dichos quatro mil trezientos y cuarenta sueldos jaqueses ex quibus etc a requisicion de dicho Augustin Xalon y de dichos jurados y concejo, hize acto

publico etc fiat large etc. Testigos. Mossen Juan Layn rector de la parrochial yglesia del dicho lugar de Arbues, y mossen Juan Ximenez, presbitero, natural del lugar de Bagues y residente en el lugar de Baylo.

DOCUMENTO XI

1624, 5 diciembre, Embún.

Ante los regidores y administradores de los bienes y rentas de la primicia del lugar de Embún, compareció Agustín Xalón, pintor, ciudadano de Jaca, notificando la tasación del retablo por Miguel de Orliens, escultor, y Rafael Pertús, pintor, domiciliados en Zaragoza, en 3.834 escudos.

A.H.P.H., 8.417, 234.

Die quinta mensis decembris anno de nuestro Señor 1624 in loco de Embun.

Eadem die que ante la presencia de mossen Marin Gan vicario de Embun, Martin Alegre justicia Anton de Gan, Domingo de Gan de Lera y Pedro Cabero jurados y vezinos de dicho lugar de mi Matheo de Conte notario y testigos ynfrascriptos comparezio personalmente constituydo Augustin Xalon pintor ciudadano y vezino de la ciudad de Jacca el qual dixo que les yntima y notificaba yntimo y notifico un ynstrumento publico de tasacion del retablo mayor de dicha yglesia de Embun y otras cosas que habia hecho en ella y la de San Miguel hecha dicha tasacion por Juan Miguel de Urliens escultor y Rafael Pertus pintor domiciliados en la ciudad de Caragoza personas nombradas y deputadas para ello por el señor obispo de Jacca, o, su vicario general, o, oficial conforme al tenor de su capitulacion acerca de dicho retablo y que la han hecho en la cantidad de tres mil ochocientos treynta y quatro escudos de a diez reales, y en señal de verdadera presentacion les ley yo dicho notario, el dicho acto testificado por Francisco Linas de la sala notario ffecho en Jacca a, quinze dias del mes de /fol 234 v^{to}/ octubre pasado deste año presente y corriente y les requirio le pagasen aquella como se contiene en dicha capitulacion y habiendo lo dicho y bien entendiso para paga del dixeron que lo considerarian en que forma habia de ser dando razon al señor obispo y que responderian a dicho Augustin Xalon ex quibus etc.

Testigos. Domingo de Gan y Pablo de Gan habitantes en dicho lugar de Embun.

Die decima mensis decembris anno de nuestro Señor 1624 Jaccae.

Eadem die que nosotros don Juan Desterlue obispo de Jacca, el doctor Francisco Martel dean y canonigo de la santa Yglesia de Jacca, y Francisco Linas de la sala prior de jurados de dicha ciudad de Jacca.

DOCUMENTO XII

1628, 23 febrero, Jaca.

Agustín Xalón, pintor, y Francisco Abarca, vecino de Cartirana, nombran árbitros a Francisco Sarasa y Pedro Ruiz, pintores, habitantes en Jaca, para solucionar las diferencias que tienen por un retablo que Francisco Abarca encargó dos años atrás a Agustín Xalón y por el que pagó 4.000 sueldos en la iglesia de San Pedro de Biescas, declarando ahora que Xalón no ha cumplido y que el dorado no vale ese precio.

A.H.P.H., 8.417, 316 v^{s}.

Die vicesima tertia mensis february anno de Nuestro Señor 1628 Jaccae.

Eadem die que ante la presencia de mi Matheo de Conte notario y de los testigos ynfrascriptos comparezieron y fueron personalmente constituydos Augustin Xalon ynfancon y ciudadano de la ciudad de Jacca de una parte y Francisco Abarca vezino del lugar de Cartirana de la parte otra las quales dichas partes y cada una dellas endrezando sus palabras a mi dicho e ynfrascriptos dixeron y propusieron, que attendido y considerado los años atras haber se encargado el dicho Augustin Xalon de dorar un retablo del dicho Francisco Abarca en la yglesia parrochial de la villa de Biescas subiron y en la parrochia de San Pedro por precio de quatro mil sueldos jaqueses los quales el dicho Francisco Abarca tiene dados y pagados al dicho, Augustin Xalon y en razon dello hizieron entre ellos cierta capitulacion y concordia para la forma como ello habia de ser y dis- /fol 317/ poner dicha obra, la qual habia de ser de valor de dichos quatro mil sueldos jaqueses, y, por quanto dicho Augustin Xalon doro, o, hizo dorar dicho retablo y pretende cumplio con su obligacion ansi en respeto del valor de dichos quatro mil sueldos que habia de valer y con lo de mas contenido y dispuesto en dicha capitulacion y que el dicho Francisco Abarca pretende que dicha obra no vale dichos quatro mil sueldos jaqueses ni esta hecha conforme la dicha capitulacion y que hay falta en ella que por tanto et alius por bien de paz y

concordia de conformidad nombraban y nombraron ambas dichas partes a Francisco Garasa y Pedro Ruiz habitantes en dicha ciudad de Jacca pintores y peritos en dicha arta para que vean y reconozcan si el dicho Augustin Xalon ha hecho dicha obra y dorado dicho retablo conforme la capitulacion que hizieron y si es de valor de dichos cuatro mil sueldos jaqueses los quales dichos peritos /fol 317 v°/ pintores que a lo sobre dicho presentes eran acceptaron dicho cargo y juraron en poder y manos de mi dicho notario de haberse bien y lealmente en lo sobredicho que se les comete, y de hazer relacion verdadera dello, et prometieron las dichas partes y cada una dellas la una a la otra et viceversa estar a lo que por dichos Francisco Garasa y Pedro Ruiz pintores y peritos sobredichos sera declarado y estar en ella sin recurso alguno en pena de dozientos duccados de oro de Aragon pagaderos por la parte inobediente y no cumpliente y aplicaderos a la parte obediente et a tener y cumplir etc y obligaron la una parte a la otra y la otra a la otra sus personas y todos sus bienes ansi mobles como sitios etc de los quales quisieron aqui haber y hubieron los mobles por sus propios nombres y especies nombrados etc y los sitios por una dos, o, mas confrontaciones confrantados etc et quisieron que la presente /fol 318/ obligacion sea especial etc y que ffecha, o, no ffecha etc y que sea variado juycio etc renunciaron sus juezes etc sometieronse etc juraron por Dios etc fiat large etc.

Testigos. Job Carrera y Juan de Miranda mercaderes Jaccae habitantes.

Yo Augustin Xalon otorgo lo sobredycho.
Yo Francisco Abarca otorgo lo sobredicho.
Yo Job Carrera soy testigo de lo sobredicho.
Yo Juan de Miranda so testigo de lo sobredicho.

En el presente acto en el calendario esta borrado quarta, y sobrepuesto tertia, y mas abaxo al tercero renglon, borrado Nicolas y sobrepuesto Augustin, y no hay otra cosa.

Declaración

Dicta et eadem die et loco ante la presencia de mi Matheo de Conte notario y de los testigos ynfrascriptos comparezieron y fueron personalmente constituydos Francisco Garasa y Pedro Ruiz pintores habitantes en la ciudad de Jacca los quales conformes dixeron que en et cerca las diferencias que habia entre Francisco Abarca y Augustin Xalon en razon de un retablo hecho en la yglesia de Biescas en razon de si es de valor de quatro mil sueldos jaqueses solo el dorallo conforme a la facultad a ellos dado por las dichas partes mediante ynstrumento publico hecho el presente dia de oy poco antes del otorgamiento de la presente y por el notario la presente testificante testificado conformes y en conformidad

dixeron que procedian a hazer la declaracion en razon de lo sobredicho entre dichas partes, en una cedula que dieron y entregaron enescripto en poder y manos de mi dicho notario, que es del tenor siguiente. /fol 319/ Por quanto abemos sido nombrados a hir aber y reconocer un retablo de la villa de San Pedro de Biescas de la inbocasion de San Pablo que esta en la dicha higlezia, las cualles personas fuero nombradas Francisco Garasa por Francisco Abarca dueño de la dicha capilla, y Pedro Ruiz por Agustin Xalon el obligado azer dicha obra visto la capitulacion a conplido dicho a dicho Agustin Xalon a conforme los dos colaterales que estan al retablo de San Pedro de dicha yglezia y por quanto dize la capitulacion abia de baller dorado y pintura 4000 sueldos y no los balle condenamos a dicho Agustin Xalon y obligamos para que llege a dicho balor que aga lo sigiente, todos los mantos de las fuguras que ban de oro avian de hir bien coloridos y estofados bien y perfectamente y seis colunas queban de de blanco los hondos aya de bolber a colorio las de acul fino y todos los de mas campos de dicha obra los buelba al colorio bien y perfectamente y lastras pilastras las de y dao de color y sobre el color labrado un brocado y hiciendo esto y pagando nos el dicho Agustin Xalon a Pedro Ruiz y Francisco Garaza, /fol 319 v^{a}/ es a saber de nuestro trabaxo a cada uno 160 sueldos que sera a los dos 320 sueldos digamos y declaramos que conplindo todo lo dicho el dicho Agustin Xalon damos que baldra todo y en todo 4000 sueldos por y la berda hicimos esta declarasion a 23 de ferero de 1628 y firmada de nuestras manos en Jacca,

Yo Pedro Ruiz etc Yo Francisco Garasa Cabero

En la presente cedula de capitulacion y en la primera llana hay dos sobrepuestos, dicho, lomantos, enmendadas dos letras del tercero renglon, entre las palabras di, a, y otro raydo entre las palabras a, c, y en la presente llana en el primer renglon, un borrado entre las palabras dos, 320 sueldos, y un sobrepuesto, por, y no hay otro que salbar /fol 320/ La qual dicha cedula ansi dada dixeron dichos pintores que declaraban conforme en ella se dezia y siendo presentes los dichos Augustin Xalon y Francisco Abarca partes ynteresadas y dicho notario la ley alta y publicamente del principio al fin y aquella leyda y por dichas partes bien entendida dixeron que la leaban y aprobaban etc como en ella se contiene simplemente sin contradicion alguna ex quibus etc.

Testigos. Domingo Betes y Juan de Palacio Jaccae habitantes.

En la capitulacion del presente acto hay sobrepuestos dicho lomantos por, y un borrado en la primera llana entre las letras, a, c, otro borrado en la segunda llana entre, O, I, y otro entre s, z, y no hay otra cosa.

Albarán

/fol 320/ Et post factis praemisis dicta et eaden diae et loco que ante la presencia de mi Matheo de Conte notario y testigos ynfrascriptos comparezieron y fuero personalmente constituydos los dichos, Augustin Xalon de una parte y Francisco Abarca de la otra, el qual dicho Francisco Abarca dixo y propuso que atento /fol 320 v^{a}/ de visura y declaracion hecha por Francisco Garasa y Pedro Ruiz pintores nombrados para reconozer si lo dorado de su capilla en la yglesia de Viescas era de valor que quatro mil sueldos jaqueses por quanto aquellos tenia pagados a dicho Augustin Xalon, y que la declaracion que han hecho no es ansi sino que haga ciertas cosas como se dispone en dicha declaracion y por que para haberlas de hazer ha de parezer dicho retablo en desarmarlo, y otros inconvimentos y el dicho Francisco Abarca no ha pretendido ni ha sido otro intento sino es cobrar la cantidad que faltaba al valor de dichos quatro mil sueldos jaqueses para socorrer sus nescesidades y por que se habia ynformado de dichos tasadores en razon dello y le habian dicho todo lo que faltaba y se habra de hazer en dicho retablo conforme su declaracion sera de valor de ochocientos sueldos jaqueses los quales se pidio a dicho Francisco Abarca a dicho Augustin Xalon tubiese en bien darselos con que cesarian dichos reparos y le daria libre dellos y el dicho Augustin Xalon dixo le plazia /fol 321/ hazer lo que dicho Francisco Abarca le pedia que era darle dichos ochocientos sueldos jaqueses por hazerle buena obra aunque con mucho menos haria dichos reparos en dicho retablo dandole libre y adsuelto dellos y ansi yncontinemti el dicho Francisco Abarca de grado etc otorgo haber rescibido etc del dicho Augustin Xalon los dichos ochocientos sueldos jaqueses por dichas razones y causas arriba declaradas y por la verdad otorgo apoca etc renunciante etc et con esto absolbio y defenezio large al dicho Augustin Xalon de lo que era obligado hazer en reparo del dicho su retablo en la yglesia de Biescas conforme la declaracion hecha por dichos Francisco Garasa y Pedro Ruez pintores mediante acto publico hecho el presente dia de oy testificado por el notario la presente testificante y prometio lo sobredicho haber por firme etc y no contravenir etc so obligacion etc fiat large etc.

Testigos. Francisco Garasa y Pedro Ruiz pintores Jaccae habitantes en el presente acto no hay cosa que salbar.

DOCUMENTO XIII

1628, 21 diciembre, Jaca.

Capitulación y hermandad entre Juan Gerónimo Xalón, Francisco Garasa y Juan Marañón, pintores, y Agustín Xalón, ciudadano de Jaca.

A.H.P.H., 8.417, 347.

Die vicesima prima mensis decembris anno a nativitate de nuestro Señor 1628 Jaccae.

Eadem die que ante la presencia de mi Matheo Conte notario y de los testigos ynfrascriptos, comparezieron y fueron personalmente constituidos Augustin Xalon ciudadano de la ciudad de Jacca, Francisco Garasa, Juan Geronimo Xalon y Juan Marañon todos vezinos de dicha ciudad los quales dichos nombrados endrezando sus palabras ami dicho notario presentes los testigos ynfrascriptos, dixeron y propusieron que entre ellos habian hecho y pactado cierta capitulacion y hermandad en razon de las cossas en ella contenidas y dispuestas la qual se contenia en una cedula que en su poder tenian escripta, la qual dixeron que daban y libraban segun que de hecho dieron y libraron en poder y manos de mi dicho notario segun dicho es la qual es del tenor siguiente, /fol 348/. Capitulacion concordia y hermandad hecha pactada y concordada entre, Juan Geronimo Xalon, Francisco Garasa y Juan Marañon pintores y Augustin Xalon ciudadano de la ciudad de Jacca y todos vezinos della y es como se sigue,

Primeramente los dichos nombrados hazen companya consorcio y hermandad por tiempo de doze años continuos e ynmediate siguientes que principiaran el primero de henero del año primero viniente que se contara de mil seiscientos veynti nuebe en adelante procurando tomar a su mano todas las obras de pintura y retablos de madera y escultura que se ofrezeran ansi en este obispado como fuera del y no para si a solas sino en beneficio y utilidad de todos dichos quatro consortes y compañeros arriba nombrados y que nadie de dichos nombrados pueda durante dicho tiempo trabajar en razon de dichas obras de mucha, o, poca cantidad para beneficio y probecho propio sino es de todos dichos quatro y dichas obras se han de hazer y trabajar por dichos Juan Geronimo Xalon, Francisco Garasa /fol 348 v^{a}/ y Juan Marañon quedando como dan por exonrado desto a dicho Augustin Xalon por que ha muchos años no trabaja por sus manos y este dicho trabajo se ha de hazer por dichos tres nombrados en la casa y obrador del que tal obra hubiere concertado en la presente ciudad y fuera della en un obrador quedando a cargo del dicho Augustin Xalon la inteligencia y lo demas que abaxo se dira,

Ittem es pactado y concertado entre dichas partes que todas las obras que saliesen y se ofreziesen durante el tiempo de dichos doze años y que se concertasen por dichos nombrados se haya de dar razon a todos dichos quatro compañeros y tener un libro donde se asienten todas las capitulaciones y conciertos que en dichas obras se habian hecho y que en el dicho libro se hayan de asentar todos los gastos de dichas obras al menudo por partidas distintas y claras y la resulta dellas para que una vez en cada un año se haya tanteo, o, cuenta universal de los gastos y probechos, de manera que cada uno sepa lo que ha de /fol 349/ cobrar y si hubiere daño pagar el cual dicho libro, y cuenta haya de llebar y tener en su poder dicho Augustin Xalon, a quien se comete y encarga la inteligencia y solicitud en procurar obras y probeher lo nescesario para ellas y su disposicion el cual ansi mismo sea obligado a dar cuenta a dichos otros consortes de todos los gastos y rescibos que dicho Augustin Xalon haya de cobrar y cobre todas las cantidades que por razon de dichas obras se hubieren de cobrar el solo y a solas y no los otros consortes con dicha obligacion de dar cuenta en cada un año reteniendose en su poder de dichos rescibos todo lo que hubiere sustraido y la que restare y quedare en beneficio de dicha companya sea obligado a dar cuenta a todos dichos consortes y partirlo por partes eguales entre dichos quatro consortes en dinero, o, panes en la especie que lo hubiere rescibido dando y pagando con effecto a dichos consortes lo que a cada uno dellos les tocare por dicha aberiguacion de cuenta /fol 349 v^{a}/ pasada entre todos dichos nombrados.

Ittem es pactado que si algunas capitulaciones de dichas obras haran qualquiere de dichos consortes a solas y de por si haya de ser y sea en beneficio de dichos quatro consortes durante todo el tiempo de dichos doze años sin recurso ni fraude alguno,

Ittem es pactado y capitulado entre dichas partes y consortes que la presente hermandad se haya de entender y entienda que durante el dicho tiempo de dichos doze años todas las obras como estas son hayan de ser y sean comunes de todos dichos nombrados consortes y todos los probechos, daños, perdidas y ganancias comunes respectibe y si acaeziese durante el dicho tiempo morir alguno de dichos consortes y compañeros que a los heredero, o, herederos de tal difunto se les haya de responder de todas las obras que estaran trabajadas hasta el dia de su muerte y si alguna obra estare comenzada aquella acabada se haya de responder a los herederos del tal difunto lo que tocare de probecho confor– /fol 350/ me lo que hubiere u viniendo trabajado en ella y con esto que de fenezido su drecho y pretension en quanto a este particular.

Ittem es pactado y capitulado que por quanto dicho Augustin Xalon es persona inteligente para concierto de dichas obras y llebar la cuenta, libro, razon y gastos y rescibos y se le ofreze trabajo y que ha de vistraher para dicho ministerio alunas cantidades por ser persona de caudal y sobrada para la buena direccion y disposicion de dichas obras

por razon de lo dicho los dichos Juan Geronimo Xalon, Francisco Garasa y Juan Marañon le exonera que no sea obligado trabajar en ninguna de dichas obras por si pues no lo usa muchos años ha ni tampoco por terzera persona, sino solo por dicha inteligencia, llebar el libro, bistraher y procurar obras le dan la parte que le tocare como uno y otro enteramente en probecho y daño,

Ittem, es pactado y capitulado que si alguno de dichos consortes aconteziere estar indispuesto por enfermedad, o, de otra manera y no acudiere /fol 350 v^{o}/ a trabajar por su persona dichas obras que pasados ocho dias tenga obligacion de dar persona habil en su lugar que trabaje, o, pagar tres reales cada dia por dicho Jornal.

Ittem pactado y capitulado entre las dichas partes que si las obras que tomaren dichos consortes seran tantas que los dichos tres nombrados no podran por sus personas trabajar las y tomaren otros officiales para acabarlas con puntualidad que los gastos de comida y salarios se paguen de comun,

Item es pactado que dichos Juan Geronimo Xalon, Francisco Garasa y Juan Marañon hayan de otorgar procura para rescibir y cobrar todas las cantidades de dineros y otras cosas que procederan de dichas obras y apleytos en fabor de dicho Augustin Xalon.

Ittem es pactado entre dichas partes que por cada un manzebo que cada uno de dichos consortes tubiere en su casa se le tasa de comun quarenta reales por su comida y servicio, y a mas desto se le pague de comun el salario que fuere /fol 351/ concertado por qualquiere de dichos consortes,

Ittem se reserban dichos nombrados las obras que antes de ahora tienen obligacion de hazer es a saber el dicho Augustin Xalon un retablo en la yglesia de Bergua, y otro por la hermita de Santa Barbara de Anso, y un retablo, en Sadaba, y dicho Juan Geronimo Xalon se reserba dos peaynas para las yglesias de Cortillas y Sardas y un secrario para Juan de Ruesta. y los dichos Francisco Garasa y Juan Marañon se reserban dos colaterales para el lugar de Artieda.

Ittem es pactado que las obras que se hizieren de madera concertadas por qualquiere de dichos consortes se trabajen en la casa que habitare dicho Juan Geronimo Xalon,

Ittem que en el obrador donde haya de trabajar las obras de dorado, estofado, y pintura en el se haya de tener una arca con tres llabes para que alli se guarde el oro, y colores con lo demas nescesario y dichas llabes tengan Juan Geronimo Xalon, Francisco Garasa y Juan Marañon arriba nombrados.

/fol 351 v^{a}/ Ittem es pactado y capitulado entre los dichos Juan Geronimo Xalon, Francisco Garasa, Juan Marañon y Augustin Xalon, que todo lo de la parte de arriba dispuesto ordenado y capitulado entre ellos hayan y sean obligados dichos nombrados y cada uno dellos guardar tener y cumplir y efectuar sin fraude alguno so pena de quinientos duccados de oro de Aragon pagaderos por el que de dichos nombrados consortes contrabiniere a dicha capitulacion y no cumpliere y efectuare lo que a su obligacion tocare, y a eta su serie y tenor divididеros y aplicaderos a los otros consortes obedientes y cumplientes con dicha y presente capitulacion y consortio y amas de dicha pena puedan ser compelidos a pagar lo que hubiesen faltado y contravenido,

/fol 352/ Et ansi dada y librada la dicha y supra ynserta capitulacion y concordia y hermandad por los dichos Augustin Xalon, Juan Geronimo Xalon, Francisco Garasa y Juan Marañon partes en ella nombradas en poder y manos demi dicho notario segun dicho es y aquella por mi leyda y publicada y por ellos oyda y bien entendida etc y dixeron que de grado etc la concedian y otorgaban etc et prometieron y se obligaron aquellas y todas y cada unas cosas en ella contenidas de principio al fin, tener y cumplir etc y no contrabenir etc y si por contrabenir etc expensas etc aquellas etc a lo qual tener y cumplir obligaron los unos a los otros ad ynvicem etc sus personas y todos sus vienes mubles y sitos etc de los quales etc y que la presente etc y que sea variado juycio etc renunciaron etc sometieronse etc juraron por /fol 352 v^{a}/ Dios etc y fiat large cum orbus clausulis nescesarys etc.

Testigos. Gaspar Ramos vezino de la villa de Sanguesa del reyno de Nabarra y Nicolas Xalom manzebo habitante en la ciudad de Jacca.

En el presente acto hay que salvar en la primera oja un borrado entre las palabras, los quales, y otro borrado entre las palabras, trabajar, las, y no hay otra cosa que salvar.

UN INVENTARIO DE LA ORFEBRERIA DE LA PROVINCIA DE HUESCA EN 1837

POR Mª. Teresa IRANZO MUÑIO
Archivo Municipal de Huesca*

Durante la regencia de María Cristina de Nápoles (1833–1840) tuvo lugar la fase más clásica y mejor estudiada del amplio proceso de desamortización de bienes eclesiásticos, que, planteándose como objetivo prioritario el saneamiento de la Hacienda estatal mediante la disminución de la deuda pública[1], hubo de ser además empleado para subvenir los gastos ocasionados por el Ejército en el desarrollo de la Primera Guerra Carlista. Redistribuir la riqueza en poder de las "manos muertas" y facilitar la disponibilidad de recursos para las tropas son los propósitos de una serie de medidas adoptadas entre 1836 y 1837 en torno a la orfebrería y joyas de las instituciones religiosas seculares. Las sucesivas Reales Ordenes y Decretos que regularon la realización de inventarios de alhajas, el depósito de estos bienes en las capitales de provincia y, finalmente, su incautación por el Gobierno, produjeron una documentación muy específica y singular, que se ha conservado sólo en dos archivos municipales aragoneses: los de Huesca y Zaragoza[2].

En el archivo oscense, el expediente relativo a estas actuaciones (legº 17, nº 1523) está compuesto por las notificaciones oficiales –impresas y manuscritas–, una relación de todos los municipios de la provincia agrupados en los partidos entonces existentes (Barbastro, Benabarre, Boltaña,

* Por expresa voluntad de don Federico Balaguer, la temática de esta publicación queda circunscrita a la Historia del Arte. Sirva el deseo de sumarme al *Homenaje* como justificación de la incursión en un área lejos de mi investigación habitual.

1 Un buen resumen en FONTANA, J., *La desamortización de Mendizábal y sus antecedentes*, en GARCIA SANZ, Angel y GARRABOU, Ramón, eds., *Historia agraria de la España contemporánea 1. Cambio social y nuevas formas de propiedad (1800–1850)*, Barcelona, 1985, pp. 219–144, especialmente pp. 227–228.

2 Para Zaragoza, ver JIMENEZ JIMENEZ, Mª. Rosa, *El municipio de Zaragoza durante la regencia de María Cristina de Nápoles (1833–1840)*, Zaragoza, 1979, pp. 197–203 y 289. En la tercera capital provincial, Teruel, no se ha conservado: *cfr.* CASAUS BALLESTER, Mª. José y LOPEZ SAEZ, José Luis, *Guía del Archivo Municipal de Teruel*, "Teruel" (Teruel, 1985), pp. 193 y ss.

las relaciones de bienes de las catedrales de Roda de Isábena, Jaca, Barbastro y Huesca. De la capital, constan también los de las parroquiales de San Pedro el Viejo, San Lorenzo y San Martín (Santo Domingo).

En varias ocasiones[12], se alude a los saqueos, entrega al ejército francés o simple venta para pagar impuestos especiales ocasionados con motivo de la Guerra de la Independencia. El expediente tramitado por algunos ayuntamientos reúne información sobre los distintos puntos que comprendían las órdenes gubernamentales, además de la lista de alhajas: los haberes de las arcas capitulares, opinión sobre los objetos necesarios para el culto, gastos de los sacerdotes que han de atenderlo y previsión de las necesidades de fondos para el mantenimiento de los edificios; así sucede en Pertusa, Escartín, Sena, Fornillos,... En un solo caso se cumplimenta y expresa el resultado del requisito de asistencia de un maestro platero, que pesa las piezas –Salvador París, "platero de la villa"–, en las iglesias colegial y parroquial de Monzón; en otros, se limitan a señalar el peso de algún objeto de mayor valor o volumen.

Además de ofrecer un panorama de la dotación de orfebrería para uso litúrgico, estos inventarios parciales pueden servir como referencia cronológica para datar algunas piezas. Por ejemplo, en Gurrea, aludiendo a un cáliz de plata que se utiliza como pie de la custodia, se explica que "se hizo después de la Guerra de la Independencia, que se la llevaron la que había con otras alajas de plata".

Por su singularidad, cabe reseñar la presencia de objetos bien conocidos de la orfebrería oscense, como la estatua de medio cuerpo del santo titular en San Pedro de Ayerbe, junto con las reliquias engastadas en plata de la cabeza de Santa Leticia, patrona de la localidad, otra de San Sebastián y algunas más pequeñas "de menor valor, a las que el pueblo tiene especial devoción". En Graus, además de dos cruces parroquiales en plata, una de ellas sobredorada, y dos brazos relicarios, se conservaba el ajuar de la Virgen de la Peña, compuesto por una corona y una media luna de plata, según la iconografía tradicional, que estaban unidas a la imagen, y se decide no trasladarlo de lugar. En Alquézar se hallaba una "testa" de San Nicostrato, el patrono, forrada de plata; en el altar de este santo había algunas alhajas más, que, al parecer, eran propiedad de su titular –don

[12] Barbastro, Fraga, Gurrea, Pueyo de Araguás, Samitier,...

de las alhajas procedentes de Aragón, para cuyo embarque se declara como fecha máxima el 15 de noviembre de ese año[7] .

Los Libros de Actas del Ayuntamiento de Huesca permiten seguir el desarrollo del cumplimiento de estas medidas en lo concerniente a la ciudad: la inefectividad de las órdenes del año 36 y el simple registro del acuse de recibo de las comunicaciones oficiales en el siguiente[8]; ya en 1838, se da entrada a la solicitud de la Diputación para que el Ayuntamiento designe un comisionado que entregue aquellas piezas que, consignadas en el margen del oficio, la Junta considera que "no son absolutamente imprescindibles para el culto" en la Catedral e iglesias de San Pedro y San Lorenzo; a continuación se realiza el nombramiento de un regidor para hacer efectiva dicha entrega y recibe los correspondientes recibos[9].

Por lo que respecta al resto de las localidades de la provincia, cabe suponer que al menos algunas fueron destinatarias de órdenes similares por parte de la Diputación y que responderían de igual manera en los casos en que se incautasen algunas alhajas, ya que parece que nunca llegó a realizarse el depósito provincial en Huesca. En la confección del Inventario General no se incluyeron, por carecer de tales objetos –según certificaron sus alcaldes o secretarios[10]–, las iglesias de los siguientes lugares: Isún de Basa (por haber sido robados el año anterior), Arruaba, Belarra, Gracionépel, Artosilla, Abenilla (junto con Arasilla y Atos, que no tienen iglesia), pardina de Villovas, Las Lagunas, Señín, Noales (con su anejo Benifons) y Neril. Certifican que enviaron el inventario con errores, que subsanan, los ayuntamientos de Villarreal, Majones y Torrente[11]. Se conservan asimismo

7 R.O. de 24 de octubre de 1837, dirigida al Intendente de Huesca como Presidente de la Junta encargada de la confección del Inventario General, *cfr.* A.M.Hu., legº 17.

8 A.M.Hu., ms. nº 314, *Actas de 1837*, f. 21, sesión del 24–IV. Se da lectura al *B.O.P.* y se acuerda el cumplimiento de las órdenes contenidas. El resto de los documentos, en legº 17.

9 A.M.Hu., ms. nº 419, *Oficios y documentos de las Actas del año 1838:* no están los recibos, pero se constata el hecho de que el regidor los recibió. Ms. nº 315, *Actas de 1838*, f. 8, sesión del 23–I; ibídem, f. 25 r–v.

10 Las fechas de los certificados oscilan entre el 30–X y el 12–XI de 1837, lo que da idea de la lentitud del cumplimiento.

11 De Torrente, por ejemplo, se remite con fecha 8–XII–1837 una sencilla nota sobre la comunicación verbal del cura párroco acerca del robo de la sacristía, de donde, a pesar de la vigilancia, se han sustraído dos cálices, una patena de plata y los incensarios; el resto queda a disposición del Gobierno. Otro tipo de dificultades refleja el informe de Costean, donde no se efectuó el inventario hasta diciembre, porque no había acudido al pueblo quien supiese hacerlo.

Fraga, Huesca, Jaca y Sariñena) y, por último, la abultada colección de inventarios de alhajas correspondientes a las iglesias de más de trescientas localidades.

En primer término y en evitación del secuestro –o entrega voluntaria– de estos bienes por los "facciosos", se dispuso por el Gobierno que "todos los caudales, oro y plata labrados, alhajas y objetos preciosos" se inventariasen y depositasen en lugar seguro en las capitales provinciales, designando a las Juntas de armamento y defensa para cumplimentar los extremos del decreto, que autorizaba a reservar en las iglesias afectadas algunos objetos indispensables para el culto[3].

A diferencia de lo ocurrido en Zaragoza[4], no parece que esta disposición tuviese efectividad hasta la promulgación de medidas complementarias y explicativas, que delimitaron el ámbito de aplicación y responsabilizaron a las Diputaciones Provinciales de la confección de los inventarios y de la tasación de las alhajas, para lo que se concedía el plazo de un mes[5]. Sin embargo, todavía siete meses después, la Diputación Provincial de Huesca ampliaba en quince días el plazo para que los "muchos" ayuntamientos que aún no habían remitido sus inventarios lo llevasen a efecto, a salvo de tomar contra ellos "medidas de rigor"; esta circular provincial está datada el 10 de octubre de 1837[6]. El día anterior, una extensa Real Orden había puesto a disposición del Gobierno "con el único y exclusivo objeto de atender a los gastos de la guerra" el oro y la plata labrados, joyas y pedrería que se habían inventariado, cuyo destino –excepto los de reconocido mérito artístico o fuente de especial devoción– era la fundición y posterior acuñación de los metales en las Casas de la Moneda: la de Sevilla era el término

3 Real Decreto de 6 de octubre de 1836, *Boletín Oficial de la Provincia,* nº 98, de 14 de diciembre.

4 *Cfr.* la obra citada en la nota 2, pp. 200–202. En Zaragoza se había iniciado el Inventario con anterioridad y bajo la sola autoridad del Ayuntamiento. Quizá la situación de Huesca con respecto a los movimientos de las tropas carlistas dificultase esta actuación.

5 Real Orden de 5 de abril de 1837, *Bol. Of. Prov.,* nº 31, de 22 de abril. El punto segundo de esta Orden evitaba la remoción de alhajas de considerable precio que pudieran sufrir deterioro con un traslado, así como la de reliquias expuestas de continuo a la veneración de los fieles; éstas, aunque también debían inventariarse, quedaban en depósito y bajo responsabilidad de los cabildos.

6 *B.O.P.,* nº 79, de fecha 13 de octubre de 1837.

Antonio Escalera–, quien, como particular estaba expresamente fuera del ámbito de aplicación de estos decretos[13].

Por lo demás, todas las comisiones municipales que llevaron a cabo estas relaciones hicieron constar la absoluta necesidad que de tales objetos se tenía en las iglesias para el mantenimiento del culto. Puede resultar indicativo de la proporción que la Junta consideró que debía ser incautada por el Gobierno el ejemplo de las iglesias de Huesca, por estar bien documentado, como ya se ha señalado.

El Inventario de la Catedral recoge, en primer lugar, toda la dotación de orfebrería del altar mayor: un frontal, tres gradas, un dosel grande, seis bustos de santos y dos pedestales para ellos. Además, una cruz para el centro del altar, tres sacras con lámina de plata en el contorno, seis candelabros grandes, diez "bugías" y dos ciriales. Había tres custodias: una, con viril, "para las Minervas"; otra menor para los claustros y el corpus; por fin, la custodia mayor con figura de torre. Diez cálices se repartían entre el altar mayor y las capillas del Cristo (de los Milagros), Santa Lucía, San Jerónimo y la parroquia, donde había también un copón. Completaban el ajuar catedralicio seis astas para el palio, una cruz procesional, seis cetros para el coro, dos "blandones" para el presbiterio, dos incensarios, una naveta también para el incienso, cinco fuentes "de diversos diámetros", un par de vinajeras y tres platillos, cuatro palmatorias, dos portapaces, dos jarritas, un ostiero, una campanilla, el arca para el monumento de Semana Santa (de lámina), dos crismeras, seis lámparas, un hisopo y un copón para hacer la reserva; se añaden una pértiga y una maza para el pertiguero y macero respectivamente.

De entre todo, se pretende disponer por la Diputación de las siguientes piezas: diez bujías, dos ciriales (se dice que son de lámina de plata), dos fuentes (sin especificar), dos platillos, cuatro cálices, dos palmatorias, una jarrita destinada al lavabo y dos lámparas.

En San Lorenzo, más reducido, pero no menos importante, el inventario refleja la existencia de dos cruces, una procesional y otra para el altar

13 Se puede comparar el estado que se describe con los catálogos del patrimonio histórico–artístico provincial: ARCO, R. del, *Catálogo monumental de España. Huesca*, Madrid, 1942, pássim, y NAVAL MAS, A. y J., *Inventario artístico de Huesca y su provincia*, tomos I y II, Madrid, 1980, para el partido judicial de Huesca.

mayor, seis candeleros y el mismo número de cálices, con sus patenas y cucharillas –de éstos, se incautan dos–, una campanilla, tres sacras con el marco cubierto de plata; para el palio, cuatro palos y dos cetros; una custodia para la procesión del Corpus, un copón para el reservado de formas, un "vasito" para llevar el viático, una palmatoria, una lámpara y un portapaz. Asimismo, se registran el arca del monumento para Semana Santa, con una de sus caras cubiertas de plata, trece reliquias pequeñas engarzadas en plata, las parrillas del Santo, con hoja de plata por delante, un incensario con su navecilla, crismeras y concha de plata para bautizar y un "canuto" para la santa unción; se mencionan también los bustos relicarios de San Lorenzo y San Orencio. De las cuatro bandejas "medianas" de plata, se pretende detraer dos, junto con un hisopo y dos ciriales, que completan el Inventario.

Por último, la Junta solicita que se haga entrega de uno de los dos cálices de plata de San Pedro el Viejo, donde había tres más, éstos con pie de bronce, al igual que el único copón; un incensario con navecilla de plata y una palmatoria completan la lista, a salvo de una figura de San Justo, de cuerpo entero, de la que se indica que es propiedad del Ayuntamiento.

Para completar los datos relativos a la ciudad de Huesca, se incluye el inventario de la parroquial de San Martín, que comprende dos cálices de plata (uno de ellos con el pie de cobre), un copón, un vaso para el viático, dos cetros, el asta forrada en plata de la cruz procesional (ésta en cobre sobredorado), incensario y navecilla de plata, una custodia de cobre sobredorado y un viril pequeño de plata. De este –comparativamente exiguo– tesoro, nada se pone a disposición del Gobierno.

Por el interés que revisten los ajuares de las catedrales, se relacionan a continuación los de las tres iglesias que compartían entonces esa dignidad con la de la capital.

En Roda de Isábena se describen las alhajas de la siguiente manera:

> "Horma muy preciosa, que lleba poca plata, pero muchas manos y de mucho balor por su trabajo, que sirbe para exponer a Nuestro Amo. Testa o medio cuerpo de plata, con su mitra también de plata y algunas piedras, titulado de San Valero. Testas o medios cuerpos de plata con algunas piedras, titulados el uno de San Vicente Martir, y el otro de San Lorenzo. Vrazos

grandes de plata con almazon de madera, titulados de San Ramon, y San Valero. Crucifijo grande de plata con almazon de madera y barias guarniciones doradas. Vera Cruz de plata. Relicarios –2– grandes de plata dorados y barias piedras. Idem pequeños de bronce con algo de plata, dorados. Azafate grande de plata y el ruedo dorado. Sacras –3– de plata labradas. Campanilla de plata. Candeleros –6– grandes de plata con almazon de madera. Maza de mazero, de plata con almazon de madera. Candeleros –2– pequeños de plata. Calices –5– con sus patenas y cucharillas, todo de plata. Caliz de bronce y el vaso de plata con su patena, que pertenece a un beneficiado llamado del Pilar. Incensario con su navecilla y cucharilla, todo de plata. Cetros –4– de plata con almazon de madera. Ysopo de plata con almazon de madera. Platillo de plata. Cruz procesional de plata con almazon de madera muy guarnecida y dorada. Palmatoria de plata, Copon de plata. Custodia de plata dorada que se arma con un pie de caliz. Lamparas de plata –2–".

Por lo que respecta a Jaca, la relación de joyas es como sigue:

"Un azafate grande con un cordero sobredorado. Dos fuentes redondas, lisas en el fondo, y con cenefa. Una palangana lisa. Una salvilla mediana, redonda. Dos idem mas pequeñas. Otra idem larga, sobredorada. Un copon de plata sobredorada, con su patena cubierta con tela de ilo de hierro. Seis candeleros de plata, con remates dorados. Dos testas de plata con las cabezas de Santa Petronilla y Santa Rotunda. Cuatro bugias pequeñas. Un baso con tapa, para viatico. Tres pares de vinageras. Dos tazas con dos espatulas, y una paletilla, estas doradas. Una palmatoria pequeña. Dos candelabros grandes, de los Infantes. Un baculo sobredorado. Dos jarros o floreros con flores de oja de plata muy delgada, cuyo merito consiste principalmente en el arte. Un atril de plata, para el misal. Dos sacras laterales de oja de plata. Un hisopo. Un puntero. Una palmatoria. Tres reliquias sin pie, de San Valentin, Santa Agueda y Nuestra Señora. Cinco idem con pie, de Santa Lucia, San Sebastian, San Indalicio, Santa Agueda y Santos Inocentes. Otra, a modo de un cañuto de San Voto y Felix. Otra en una planchita sobredorada, con una especie de masa dentro. Seis candelabros grandes. Un par de vinageras. Otro idem doradas, mas pequeñas. Un relicario con pie, de Santa Orosia, de plata dorada. Otro grande, de San Estato, a modo de custodia. Seis calices, en la Sacristia mayor. Otros cinco, para las capillas de Santa Orosia, la Santa Trinidad, San Sebastian, Nuestra Señora del Rosario y San Agustin. Una navecilla para incienso, con cucharilla dorada. Un cruz

procesional, dorada, sin hasta. Un hostiero con tapa. Dos incensarios de plata. Una palmatoria, y un puntero. Un baculo de plata en su caja, forrada de badana. Una escribania de plata, compuesta de su plato, cuatro tinteros, obleero, salvadera y campanilla en una caja forrada de badana colorada. Dos crismeras de plata, en una caja de madera. Tres bandejas, una grande con asas, y dos yguales mas pequeñas dentro de una bolsa de damasco carmesí. Una jarra de plata. Una sacra de medio del altar mayor. Un atril grande, para Epistola y Evangelio, con chapa de plata. Una hasta de cruz procesional, tambien con chapa de plata. Ocho varas de palio, forradas asimismo con chapa de plata. Un pectoral con reliquias y anillo de piedras moradas. Otro idem con rayos morados. Otro idem con piedras blancas. Otro idem con piedras verdes. Otro idem pequeño con piedras moradas y anillo idem. Otra cruz pectoral con piedras encarnadas. Otra idem con piedras diferentes, y unas perlas. Una joya de piedras moradas".

En contraposición con la amplitud del tesoro de la catedral jacetana, la mitra de Barbastro, tras extravíos mejor o peor explicados y "dejando de anotar lo muy preciso para el culto", remite la relación de objetos preciosos, en este caso más limitada:

"Primeramente un frontal de plata del altar mayor de esta santa Iglesia. Item, cuatro gradas de madera con la cara de ellas forradas en chapa de plata. Item, dos orejeras del altar mayor forradas en chapa de plata. Item, dos testas para el altar mayor, de plata. Item, una custodia de plata con su corona de idem. Item, dos reliqarios grandes de plata. Item, un azafate de plata. Item, cuatro candeleros pequeños de plata. Item, platillos de plata de vinageras. Item, un puntero de plata. Item, un caliz con su patena de plata. Item, una guarnición vieja de plata que ha estado en unas vinageras".

RESTOS DE EPOCA VISIGODA PROCEDENTES DE CALATAYUD (ZARAGOZA)

POR J. Carlos ESCO SAMPERIZ
Colegio Universitario de Huesca. Departamento de Historia Medieval

Tal y como se afirma en todos y cada uno de los estudios referentes al Aragón de época visigoda, bien sean de tipo particular o general, es poco lo que todavía conocemos de esta etapa histórica, pues si la escasa y a la vez parca documentación existente de la época apenas aporta indicios o datos específicos de cierto interés, pobre es también la contribución que ha venido ofreciendo la arqueología.

Hasta el momento, sólo se han realizado excavaciones en un reducido número de yacimientos visigodos y, por ello, la mayor parte de los testimonios existentes han aparecido de forma casual, bien al destruirse el propio medio en que se encontraban insertos o bien como hallazgos fortuitos y/o de tipo circunstancial, lo que hace que muchas veces no sepamos ni siquiera el punto exacto de su ubicación, desconociendo, lógicamente, su contexto arqueológico.

No obstante, sería reiterativo por nuestra parte incidir aquí de forma más profunda sobre aspectos generales del tema, si tenemos en cuenta que en el *Congreso de Arqueología Medieval Española,* celebrado en Huesca en la primavera de 1985, hicimos ya hincapié en el problema y analizamos el propio estado de la cuestión en sí (ESCO, J.C., 1985).

Por ello y en espera de que la actual situación se solvente mediante el apoyo y el fomento de la investigación de esta secuencia cultural, creemos que es necesario aportar toda aquella nueva información que pueda proporcionarnos algún dato novedoso, por simple que éste sea, susceptible de ser incluido en el tema general, y más cuando éste puede quedar perdido en el olvido o bien en el conocimiento particular de un reducido grupo de personas. De no ser así, nunca podríamos salir del vacío histórico en el que en este momento vemos inmerso el período visigodo en Aragón.

Las dos piezas aquí presentadas, según nos manifestó su poseedor, proceden de Calatayud y forman parte de la colección de Jesús Esco Sarraseca, quien gentilmente nos ha facilitado el acceso y estudio de las mismas[1].

Los hallazgos de época visigoda en Calatayud

No es extraña la localización de hallazgos de época tardorromana y visigoda en Calatayud *(Bilbilis),* tal y como se desprende de los resultados obtenidos en las excavaciones allí realizadas por el profesor Manuel MARTIN BUENO, quien afirma la posibilidad de su ocupación en esta época a tenor de algunos testimonios materiales allí aparecidos.

El citado autor publicó también un broche de cinturón aparecido al realizar unos trabajos de remoción de tierras con medidos mecánicos en el término de Illecas, sito aproximadamente a mitad de camino entre el yacimiento de *Bilbilis* y el actual núcleo urbano de Calatayud, en las proximidades del río Perejiles.

Dicha pieza parece corresponder a una necrópolis que posiblemente existiría en el referido término, ya que apareció asociada a un esqueleto humano, si bien la casuística y circunstancias en que se produjo el hallazgo impidieron obtener más información sobre el particular (MARTIN BUENO, M., 1973, 435).

Otro de los hallazgos que tradicionalmente se ha venido considerando como proveniente de Calatayud es una fíbula aquiliforme que se halla depositada en los fondos del Museo Arqueológico Nacional de Madrid. Con respecto a dicha pieza, recientemente el conservador de la sección de Arqueología Medieval de dicho centro, D. Luis Caballero Zoreda, al proceder a repasar el expediente de la misma, en el que se hallaba su acta de entrega, ha podido determinar que ésta no fue encontrada en las proximidades de Guadalajara (CABALLERO, L., 1981, 471).

No obstante y a tenor de los hallazgos anteriormente referidos y a la propia importancia que tuvo *Bilbilis* en época romana (MARTIN BUENO, M.,

[1] Fotografías: J. Carlos ESCO; dibujos: Carlos GARCES y José Miguel PESQUE.

1975), no es en absoluto extraño que este centro neurálgico siguiese vivo en época visigoda, aunque es posible que su importancia se viese mermada sensiblemente con respecto a etapas anteriores. De hecho, la existencia de un poblamiento en época visigoda, a juzgar por la información mencionada y su perduración tras la invasión musulmana, es un hecho perfectamente comprobado, a pesar de variar ligeramente su ubicación:

Calatayud *(Qal at Ayyub),* ciudad amplia y bien fortificada, fundada en el año 716 por el gobernador interino de al –Andalus Aiiv al– Lajmi, pasará a ser cabecera del distrito que lleva su nombre, desempeñando a partir de ese momento un papel de suma importancia en el desarrollo histórico del área espacial que la circunda.

Descripción de los materiales

1. Broche de cinturón (Fot. 1.4)

Broche de cinturón, de bronce, con pátina verde oliva, del que sólo poseemos la placa, que se encuentra en perfecto estado de conservación.

Dicha pieza, de un grosor que oscila entre los 3 y 6 mm. posee 104 mm. de longitud máxima y una anchura variable determinada entre los 35 y 27 mm. En su parte distal, en cuyos extremos van situadas las dos bisagras por donde pasaría la espiga, presenta una zona deprimida (Fot. 1).

Su cara posterior tiene, como es normal en este tipo de piezas, tres ágafes o apéndices perforados; dos, enfrentados en los extremos de su parte distal, y uno, en el centro de la proximal, no apreciándose ningún tipo de nervadura en la parte más baja (Fot.2).

Su perímetro es quebrado, modificado en mayor o menor medida por las ligeras curvas y pronunciados ángulos que determinan la existencia de las áreas o espacios interiores, cuyos campos decorativos se hallan demarcados en el exterior por una serie de once apéndices; diez de ellos enfrentados entre sí dos a dos; y uno, situado en la parte extrema de la cabecera semicircular.

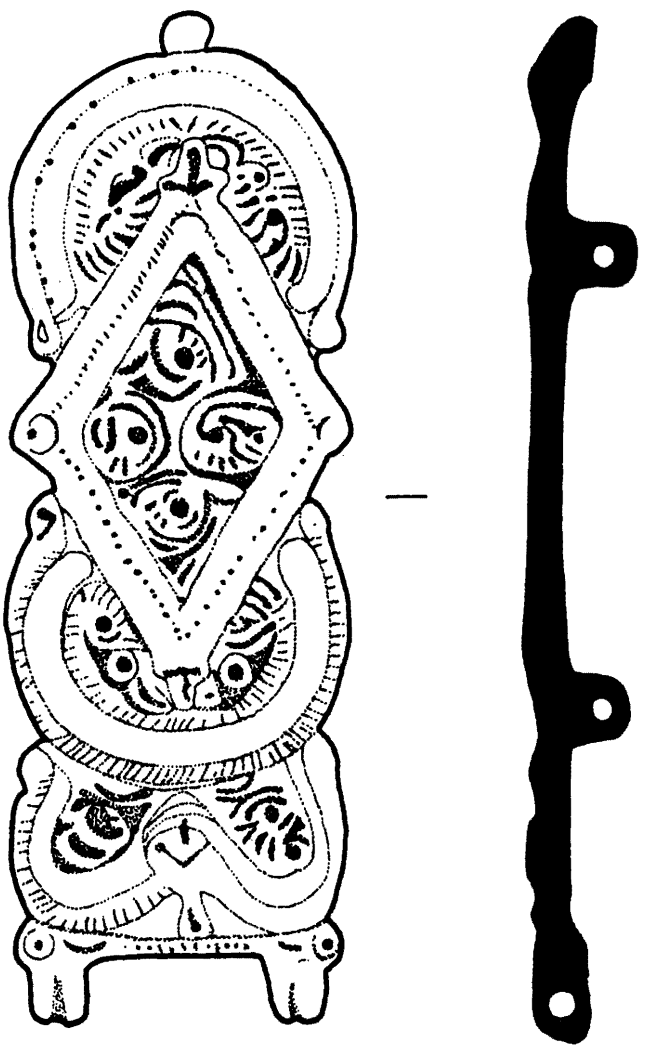
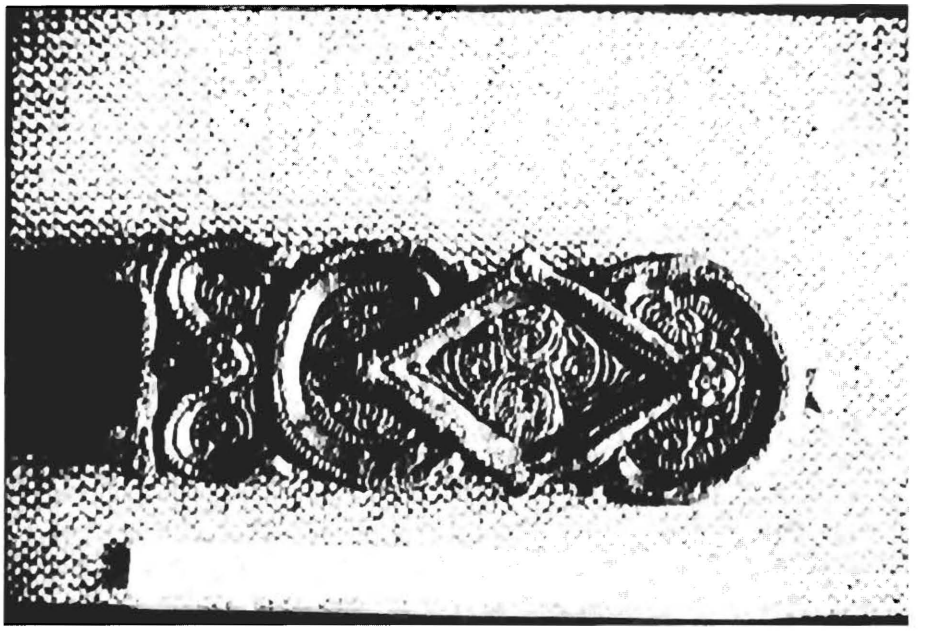
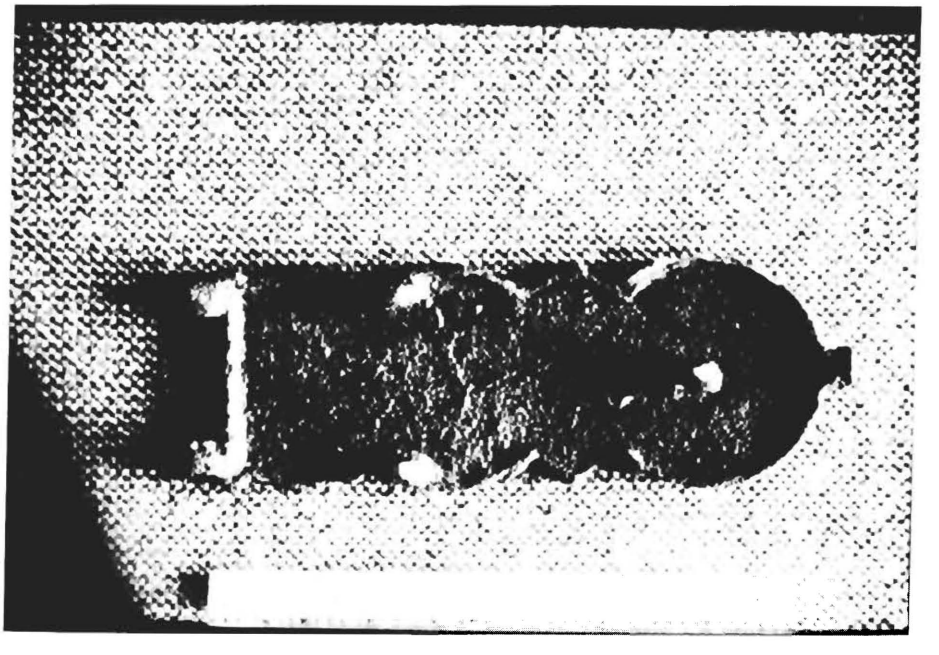


Lámina I: *Broche de cinturón. Placa y perfil.*



Fot. 1: *Broche de cinturón. Anverso.*



Fot. 2: *Broche de cinturón. Reverso.*

La cara anterior de la referida pieza aparece totalmente decorada mediante distintos motivos incisos, manteniendo éstos una perfecta simetría con respecto al eje central de la pieza; se ubican en cuatro zonas perfectamente delimitadas.

a) La primera, en su extremidad proximal, está formada por un semicírculo ligeramente ampliado, en cuyo interior, de forma concéntrica a su perímetro y sobre un anillo circular de sección ligeramente curvada, se desarrolla en su parte central una línea de puntos finamente gravados. En su interior, y por lo tanto en la parte central del espacio aquí tratado, se observa un motivo decorativo vegetal sumamente simplificado (Fot. 3).

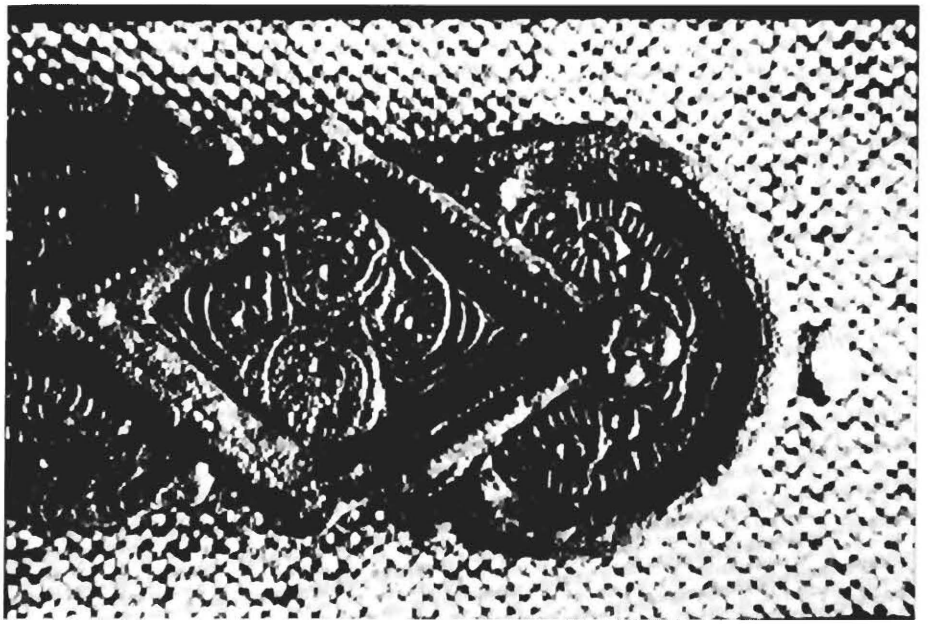
b) La segunda de las zonas posee forma de rombo y se halla superpuesta al sector posterior (c) y al ya citado (a), del que mantiene su misma estructura decorativa con la excepción de su organización en el espacio, pues la decoración, prácticamente idéntica, se aloja en los cuatro ángulos de la figura geométrica antes mencionada, viniendo hacia el centro y ocupando toda su superficie (Fot. 3.4).

c) El tercero de los sectores, de similares características y forma que el primero de los aquí citados (a), con el que resulta simétrico incluso por presentar superpuesta en su superficie y en igual medida la figura romboidal antes señalada, posee en cambio distinta decoración. En este caso, se trata de dos cabezas de águila, de las que la superior es perfectamente visible, que vienen a unir sus picos en la parte central o eje simétrico de la placa (Fot. 3.4).

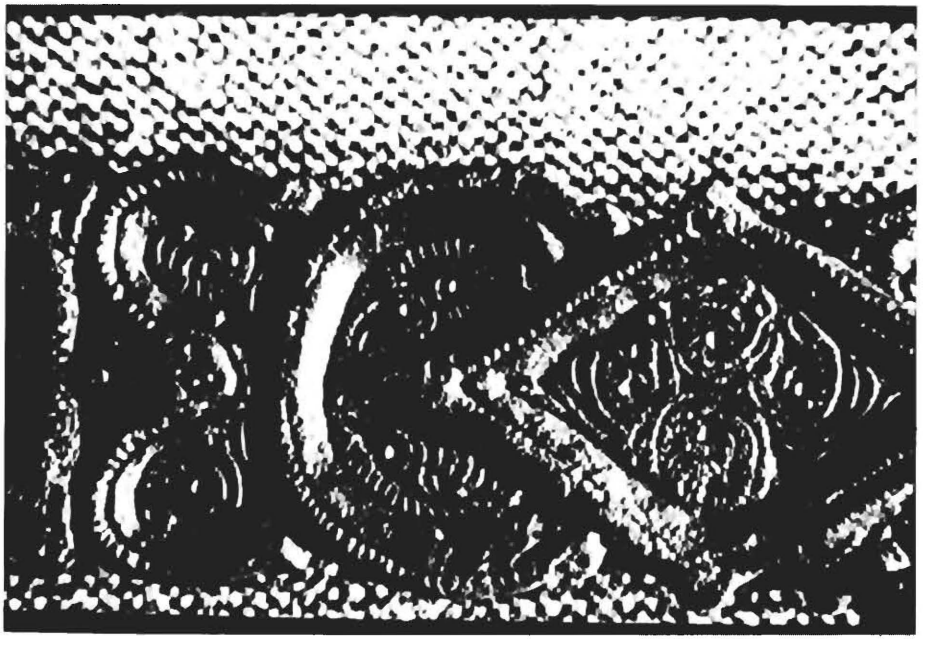
d) El cuarto de los campos decorativos está situado en la parte más distal de la placa y posee, a diferencia de los anteriores, una forma ligeramente rectangular, mientras que su decoración es similar a la señalada en la primera y segunda de las áreas aquí referidas (Fot. 4).

2. Figura de felino (Fot. 5.6)

La segunda de las piezas aquí presentadas resulta realmente inusual en los materiales de época visigoda y por ello creemos que puede resultar de cierto interés su divulgación.

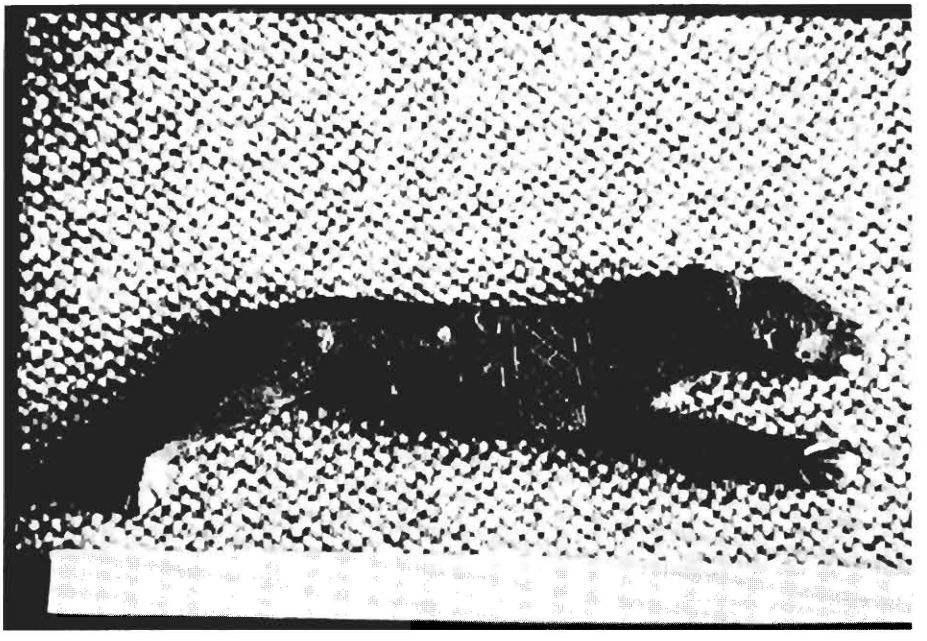


Fot. 3: *Broche de cinturón. Detalle decorativo del extremo proximal.*

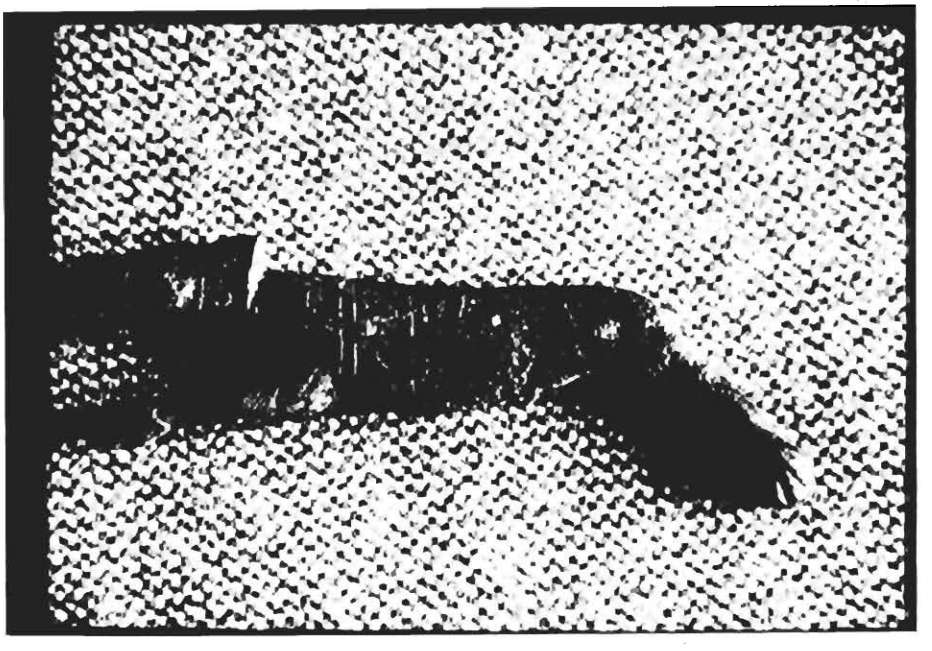


Fot. 4: *Broche de cinturón. Detalle decorativo del extremo distal.*

Lámina II: *Figura de felino. Placas.*



Fot. 5: *Figura de felino. Anverso.*



Fot. 6: *Figura de felino. Reverso.*

Se trata en realidad de dos pequeñas planchas que representan la misma figura, al parecer la de un felino, y están unidas o soldadas en su parte interior a fin de que su imagen adquiera una doble visibilidad. Y es precisamente esta característica y la falta de un ágafe o apéndice para su sujeción lo que la aparta y diferencia de las fíbulas zoomorfas y hace que no podamos entrever su función con claridad.

Ambas placas están realizadas en bronce, que posee una pátina verde oscura, en algunas partes desconchada, aunque en buen estado de conservación, en rasgos generales.

Las dos partes son similares en su factura, a excepción del pequeño orificio taladrado a modo de ojo, que sólo existe en la figura a.

En la parte final de la cabeza y en lo que podría ser el arranque del cuello, se ha representado una especie de retícula a modo de cincha delimitada por dos segmentos carentes de decoración, al igual que en mayor tamaño ocurre con la franja que rodea su parte ventral, situada inmediatamente posterior al arranque de sus extremidades delanteras. El resto del cuerpo posee una serie de impresiones a modo de pequeños ángulos incisos dispersos anárquicamente, siendo éstos más abundantes en la parte del cuello y extremidades de la figura a.

La figura está en disposición de movimiento, presentando sus extremidades una clara postura de carrera. Las zarpas han sido remarcadas mediante la incisión en ellas de cuatro finas ranuras de sección triangular.

Análisis tipológico

La primera de las piezas presentadas es, como ya se ha indicado, un broche de cinturón englobable dentro de la toréutica de época visigoda entre los objetos de uso personal. Tipológicamente, debe ser incluido entre los de tipo liriforme, de placa rígida y hebilla (aunque aquí no se haya conservado) en forma de anillo ovalado.

Estas placas son de tipo bizantino y aparecen en la Península Ibérica a partir del siglo VI para conocer su verdadero esplendor y amplia difusión

durante todo el siglo VII y primeros años del VIII, momento en que presumiblemente la invasión árabe interrrumpiría su elaboración y trayectoria evolutiva.

Tradicionalmente se han venido considerando como pertenecientes a la primera mitad del siglo VII aquellas placas que poseen decoraciones geométricas o vegetales dispuestas simétricamente, entre las que habría que incluir la aquí expuesta (RIPOLL, G., 1985, 61), si bien su perduración en la segunda mitad del siglo VII parece, a nuestro entender, totalmente justificable.

La existencia de dos cabezas de águila en uno de sus campos decorativos quizás pudiese ratificar su inclusión entre las piezas de la primera mitad del siglo VII, ya que éste es un motivo que aparece en muchas de las piezas de la segunda mitad del siglo VI, como son las fíbulas de arco o las propias aquiliformes.

Su distribución espacial es muy amplia, habiéndose localizado ejemplares de este tipo en gran cantidad de yacimientos hispanos, por lo que su área de expansión cabe suponer que fue sumamente extensa, al punto que su enorme difusión dio lugar a la imitación de las piezas orientales y a la subsiguiente fabricación de copias en talleres locales.

A la relación de hallazgos de este tipo de placas recopilada por G. RIPOLL (1985, 61), entre las que se incluye la de Calaceite (Teruel), actualmente depositada en el Museo Arqueológico Nacional, y la ya citada como aparecida en el término de Illescas –Calatayud, Zaragoza– (MARTIN–BUENO, M., 1973, 435), cabría añadir aquí las halladas en las proximidades del castillo de Borja –Zaragoza– (PAZ, J.A.; SANCHEZ, J.J., 1980, 282); Cueva Foradada –Sarsa de Surta, Huesca– (BARANDIARAN, I., 1973, 9); los tres ejemplares procedentes del despoblado de Santa María del Monte –Liesa, Huesca– (ESCO, J.C.; CASTAN, A., 1985, 933; 1986, 47); el fragmento de placa procedente del despoblado de S. Pedro –Ibieca, Huesca– (ESCO, J.C.; CASTAN, A., 1985, 933), además del ejemplar posiblemente procedente del área de Botorrita –Zaragoza–, publicado por P. CASADO (1971, 217), o los de Orihuela de Tremedal y Pajarón en la provincia de Teruel, publicados por ZEISS, H. (1934).

No obstante, es necesario señalar, no sólo la enorme calidad y buena factura de la pieza aquí referida, sino su original diseño, especialmente por la superposición de una figura geométrica (un rombo) a una serie compositiva clásica, lo cual supone un cierto rasgo de distinción con respecto a los ejemplares citados.

En cuanto a la segunda de las piezas expuestas, tal como se ha indicado, es sumamente dificultoso el definir su tipología y funcionalidad. No obstante, si la comparamos con otros ejemplares de similares características, como es la pieza en forma de paloma aparecida en la necrópolis toledana de El Carpio de Tajo, bien podría ser incluida entre los objetos denominados *osculatorios;* piezas de clásica tradición romana y de las que han aparecido ejemplares tanto en necrópolis tardorromanas como visigodas (RIPOLL, G., 1985, 35), siendo ésta, no obstante, la primera que se conoce como aparecida en un yacimiento aragonés.

Su cronología puede establecerse en los siglos IV y V, si bien parece evidente que su existencia se prolongó en un espacio temporal difícil todavía de precisar con exactitud.

BIBLIOGRAFIA

CABALLERO, L., *La fíbula aquiliforme visigoda considerada de Calatayud (Zaragoza), pero procedente de Espinosa de los Henares (Guadalajara) Museo Arqueológico Nacional de Madrid,* "Papeles Bilbilitanos", Centro de Estudios Bilbilitanos, Calatayud, 1981, pp. 47–50.

ESCO, J.C., *El despoblado de Santa María del Monte (Liesa, Siétamo-Huesca),* en *Arqueología Aragonesa 1984,* Diputación General de Aragón. Departamento de Cultura y Educación, Zaragoza, 1986, pp. 109–110.

ESCO, J.C.; CASTAN, A., *Localización de nuevos yacimientos con restos hispanovisigodos en el Somontano Oscense, Actas del XVII Congreso Arqueológico Nacional* (Logroño, 1983), Zaragoza, 1985, pp. 933-942.

ESCO, J.C.; CASTAN, A., *Los broches del yacimiento de Santa María del Monte (Liesa, Siétamo–Huesca) en el ámbito de las artes menores hispanovisigodas de la Península Ibérica, Actas del III Coloquio de Arte Aragonés* (Huesca, 1983), vol. II, Zaragoza, 1986, pp. 47–61.

MARTIN–BUENO, M., *Nuevos restos visigodos en Calatayud, Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón,* vol. IX, Zaragoza, 1973, pp. 435–442.

MARTÍN–BUENO, M., *Bilbilis. Estudio histórico-arqueológico,* Zaragoza, 1985.

PALOL, P. de., *Fíbulas y broches de cinturón de época visigoda en Cataluña,* "Archivo Español de Arqueología", 78, Madrid, 1950.

PAZ, J.A.; SANCHEZ, J.J., *Arqueología hispano–visigoda,* en *Atlas de Prehistoria y Arqueología Aragonesas, I,* Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 1980, pp. 280–282.

RIPOLL, G., *La necrópolis visigoda de El Carpio de Tajo (Toledo),* Excavaciones Arqueológicas en España, 142, Ministerio de Cultura, Madrid, 1985.

VIGUERA, M.J., *Aragón Musulmán,* Librería General, Zaragoza, 1983.

ZEISS, H., Die Grahfunde aus dem spanischem westgotenreich., Berlin-Leipzig, 1934.