

Ibercaja Camón Aznar

Boletín

Museo e Instituto Camón Aznar



N.º 112 • 2014

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR DE IBERCAJA

Premio «Europa Nostra» 1980.

Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1981.

Premio Accesibilidad 2002 que concede Disminuidos Físicos de Aragón
y el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.

BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR DE IBERCAJA

N.º 112 • 2014

PUBLICACIONES DEL MUSEO E INSTITUTO
CAMÓN AZNAR

Obra Social
de la Fundación Bancaria Ibercaja

DIRECCIÓN

María Rosario Añaños Alastuey

REDACCIÓN Y ADMINISTRACIÓN:

Espoz y Mina, 23 • 50003 Zaragoza
Teléfonos 976 39 73 28 / 976 39 73 87
Fax 976 39 93 26

E-mail: museo@ibercajabrasocial.org

Premio «Europa Nostra» 1980.
Medalla de Honor de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando 1981.
Premio Accesibilidad 2002 que concede Disminuidos Físicos de Aragón
y el Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.

**La Dirección de la revista no se identifica necesariamente
con las opiniones de los autores,
quienes asumen la total responsabilidad
de los conceptos en ellas vertidos.**

PORTADA

Marquesa de Encinares, 1917
Óleo sobre lienzo. 142 × 105 cm
Francisco Pradilla

Fotografía de portada: Antonio Ceruelo

Diseño e impresión: Tipolínea, S.A., Zaragoza

I.S.S.N.: 0211-3171
I.S.B.N.: 84-600-2530-6
Depósito legal: Z-15-82

Publicación semestral



BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR DE IBERCAJA

N.º 112 • 2014

OBRA SOCIAL
DE LA
FUNDACIÓN BANCARIA IBERCAJA

ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
M. ^a del Mar DOVAL TRUEBA.—Propuesta sobre la autoría de alguno de los retratos ecuestres del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro . . .	7
Fernando GALTIER MARTÍ.—Las primeras fases constructivas de la catedral de San Vicente de Roda de Isábena (Huesca).	21
Francisco Javier LÁZARO SEBASTIÁN.—Afianzamiento del Cineclub de Zaragoza en el panorama cineclubístico español. Desarrollo del cine <i>amateur</i>	57
José Cesáreo LÓPEZ PLASENCIA.— <i>La Inmaculada Concepción con el Niño Jesús y España</i> . Simbología, fuentes literarias e iconográficas de un lienzo de Juan de Miranda (1723-1805)	71
Javier MARTÍNEZ MOLINA.—Los retablos de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar, obra de Francisco Sabatini, Joaquín Arali y Ramón Bayeu (1769-1771)	117
Aurelio VALLESPÍN MUNIESA.—Sobre la colocación del cuadro y el espacio así generado: <i>Las Meninas</i> de Velázquez y la obra clásica de Mark Rothko	185
José CAMÓN AZNAR.—La simpatía.	205

Propuesta sobre la autoría de alguno de los retratos ecuestres del Salón de Reinos del Palacio del Buen Retiro

M.^ª del Mar Doval Trueba
Doctora en Historia del Arte

Resumen

Los historiadores de Arte han venido planteando dudas sobre la autoría de los retratos ecuestres del Salón de Reinos. Pocos aceptan la completa atribución a Velázquez pero nadie ha podido dar nombres con seguridad. Conscientes de la complejidad del tema, documentos y testimonios de la época nos llevan a proponer a Juan de la Corte y Antonio Puga, nombres poco conocidos hasta el momento pero que participaron en la decoración de dicho salón. Parece ser que eran famosos en el siglo XVII por pintar retratos ecuestres de la Casa de Austria. ¿Estaremos ante los posibles autores? El debate, sin duda, sigue abierto.

Palabras clave

Retratos ecuestres, Velázquez, Salón de Reinos, autoría.

Abstract

Art historians have been raising doubts about the authorship of the equestrian portraits of the Hall of Realms. Few accept full attribution to Velázquez but no one could give names safely. Aware of complexity of the issue, documents and testimonies of the time lead us to propose to Juan de la Corte and Antonio Puga, names little known so far, but who participated in the decoration of the Hall. Apparently they were famous in the 17th century to paint equestrian portraits of the House of Austria. Are we to potential authors? The debate, of course, remains open.

Keywords

Equestrian portraits, Velázquez, Hall of Realms, authorship.

La decoración del Salón de Reinos, dentro del palacio del Buen Retiro, fue encomendada a los artistas más famosos de la época velazqueña. Carducho, Cajés, Zurbarán, Maino... son algunos de los nombres de pintores a los que se les encargó la plasmación, en grandes lienzos, de las victorias de los ejércitos españoles del momento. Junto a ellos, los retratos ecuestres de la Casa de Austria. Los de Felipe IV y del príncipe Baltasar Carlos no han ofrecido duda sobre la autoría: Velázquez, pintor de Cámara, fue quien los realizó. Sin embargo, sí se han planteado distintas atribuciones para el resto, los de Felipe III, Margarita de Austria e Isabel de Borbón.

En el de Felipe III, Aureliano de Beruete señalaba como obra de Velázquez la mayor parte del caballo tordo y del rey, el brazo y pierna visibles, pie y espuela, así como buena parte del fondo. Sobre el resto del cuadro, pensaba que fuera, como los de las reinas, obra de Bartolomé González, lo que ofrecía ciertas dudas, al haber muerto el pintor años antes de la decoración del Retiro¹.

Bernardino de Pantorba, que recoge todas las teorías anteriores a la fecha de su libro, cree que «el problema [...] sigue planteado»². Gudiol asume erróneamente la teoría de que el primitivo retrato pudo ser pintado por Vicente Carducho hacia 1625, ampliado y repintado por Velázquez³. Camón Aznar aduce: «nos parece que B. González pintó este cuadro para hacer pareja con el de Felipe IV» (refiriéndose al primitivo perdido) y que «hay tres repintes superpuestos que modifican la actitud del caballo», aunque concluyendo «en gran parte ese retrato es obra de Velázquez»⁴.

El catálogo del Museo del Prado, siguiendo a otros autores, considera razonable descartar la intervención de González; recuerda una orden de 3 de septiembre de 1628, para que se entregase a Velázquez el arnés para este retrato, así como la cédula de pago de junio de 1629, a cuenta de las pinturas «que hace», de las que cabe deducir que, al marchar a Italia en agosto de 1629 (hasta enero de 1631), ya dejaba «compuestos y encajados» estos retratos; que en su ausencia los lienzos fueron terminados por un artista que desconocemos; y, que a su regreso, los retocó

¹ BERUETE, A., *Velázquez*, París, 1898, ed. española, 1987.

² PANTORBA, B., *La vida y la obra de Velázquez: Estudio biográfico y crítico*, Madrid, 1955, p. 57.

³ GUDIOL, J., *Velázquez, 1599-1660: Historia de su vida, catálogo de su obra, estudio de la evolución de su técnica*, Barcelona, 1973, n.º 81.

⁴ CAMÓN AZNAR, J., *Velázquez*, 2 vols., 1964, pp. 57 y ss.

y modificó por su propia mano. Los lienzos cambiaron de tamaño y los repintes de Velázquez dejan aparecer, con el tiempo, otros fondos que se traslucen a través de los suyos.

Julián Gállego, por su parte, considera que «todo el cuadro es muy gallardo y aparatoso, semejante en ello al del conde duque de Olivares del Museo del Prado, y apartándose de la naturalidad velazqueña del de Felipe IV»⁵.

Respecto al de Margarita de Austria, para Aureliano de Beruete, este es el cuadro, del grupo de los ecuestres, donde menos se ve la mano de Velázquez, limitándola a retoques diseminados en los adornos de la gualdrapa del caballo, patas delanteras de este y árboles del fondo. Lo menos velazqueño es el vestido de la reina, con excesivos y meticulosos bordados, lazos, ferretes y otros adornos. Para Gállego, lo más velazqueño e interesante del retrato ecuestre es el caballo⁶.

En cuanto al retrato de la reina Isabel, se suele considerar que fue comenzado por Velázquez antes de su primer viaje a Italia en 1629-1631, continuado por otro pintor y con otro estilo durante su ausencia (lo que explicaría la manera meticulosa y repetitiva de los ropajes), y corregido y terminado por el maestro a su regreso, hacia 1635-1636, cuando se dispuso su colocación en dicho salón, en especial en lo que concierne a la cabeza de la dama y al caballo. Aureliano de Beruete juzga la cabeza del equino como «uno de los trozos pictóricos más extraordinarios de Velázquez», añadiendo que por detrás del hocico se nota la cabeza de otro caballo negro, sin duda el que montaba la reina en un retrato primitivo de Bartolomé González. Esa intervención es rechazada por Sánchez Cantón.

Beroqui supone que la gorguera de gasa que rodea su cuello es posterior a la figura y no armoniza con el propio cuello del traje⁷. Pantorba aduce al respecto, que en un retrato de cuerpo entero, catalogado por Stirling en la galería española del rey Luis-Felipe, la reina lleva una gorguera y traje semejantes al que nos ocupa. El cuadro se encuentra en Nueva York, en una colección privada⁸.

⁵ GÁLLEGO, J., en *Velázquez*, catálogo de la exposición, Madrid, 1990, pp. 222-224.

⁶ GÁLLEGO, J. en *Velázquez*, catálogo de la exposición, Madrid, 1990, pp. 226-229.

⁷ BEROQUI, P., «Adicciones y correcciones al Catálogo del Museo del Prado», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1918, 2.ª serie, II, p. 61.

⁸ DOVAL TRUEBA, M.ª del Mar, «Velázquez y los retratos de Isabel de Borbón», *Boletín Museo e Instituto Camón Aznar*, 2009, n.º 103, pp. 137 y ss.

José Manuel Cruz Valdovinos, por su parte, comienza simplificando, atribuyendo los tres a Juan Bautista Martínez del Mazo para luego considerar la ayuda de Velázquez⁹.

En los inventarios de bienes de tres de los pintores incluidos en la órbita velazqueña, encontramos caballos y retratos ecuestres. Se trata del mismo Juan Bautista Martínez del Mazo, Francisco Burgos Mantilla y Antonio Puga¹⁰. En el de Francisca Velázquez, esposa de Mazo, realizado en 1653 por el fallecimiento de esta al dar a luz una niña, aparecen «dos pinturas de dos caballos». Al estar sin molduras, consideramos pudieran haber sido pintadas por el yerno del pintor de Cámara¹¹.

Burgos Mantilla fue discípulo de Velázquez, al decir de Díaz del Valle, «al cual siempre ha procurado imitar en la admirable manera»¹². En el inventario de sus bienes realizado con motivo de su tercer matrimonio en 1648, se recogen «un retrato del Rey a caballo» pequeño, copia de Velázquez, tasado en 220 reales¹³ y «un caballo blanco» pequeño, copia igualmente de Velázquez, tasado en 100 reales¹⁴.

En el mismo año de 1648 y en otro inventario, este realizado con motivo del fallecimiento del pintor orensano Antonio Puga y la posterior almoneda de sus bienes, encontramos «un retrato de Felipe IV a caballo» borrón adquirido por Andrés de Vargas¹⁵; un «retrato ecuestre del cardenal infante», borrón sin marco, que consta en el inventario¹⁶; un borrón «en lienzo ordinario del Ynfante Cardenal a cavallo, con diez cavallos» tasado en 20 reales¹⁷. José Gallego, pintor y oficial de Puga, adquiere «un

⁹ CRUZ VALDOVINOS, J.M., *Velázquez. Vida y obra de un pintor cortesano*, Zaragoza, 2011, p. 180.

¹⁰ Todos juntos son objeto de estudio en Doval Trueba, M.^a del Mar, «Los “velazqueños” pintores que trabajaron en el taller de Velázquez», tesis doctoral inédita, <http://sprints.ucm.es/tesis/19972000>.

¹¹ Ver, CHERRY, P., «Juan Bautista Martínez del Mazo, viudo de Francisca Velázquez», A.E.A., 1990, p. 524, n.º 59 y 60.

¹² Ver DÍAZ DEL VALLE, *apud* SÁNCHEZ CANTÓN, «Fuentes literarias...», 1932, II, pp. 372 y 378.

¹³ Ver AGULLÓ, M., y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Francisco de Burgos Mantilla», *Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, Valladolid, p. 371, n.º 57.

¹⁴ *Op. cit.*, p. 372, n.º 32.

¹⁵ CATURLA, M.^a Luisa, *Un pintor gallego en la Corte de Felipe IV: Antonio Puga*, Santiago de Compostela, 1952, 68, y ÁNGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983, p. 266, n.º 24.

¹⁶ CATURLA, n.º 36.

¹⁷ CATURLA, 1952, p. 45, y ÁNGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, 1983, p. 266, n.º 27.

caballo blanco» por 22 reales y medio¹⁸. También se recogen «tres Cavallos en tres pedazos de Lienzo a seis reales cada Vno»; «Mas otro menor que ordinario de Vnos seis cavallos». Dos de estos caballos pintados en lienzos separados, fueron adquiridos por Domingo de Ulloa¹⁹.

Los retratos ecuestres realizados por Antonio Puga nos traen a la memoria algunos cuadros existentes en la actualidad y que podrían estar en relación. Se trata de un retrato del cardenal infante donde este monta un bonito castaño español (1,02 × 0,82 m); detrás hay más caballos y uno de ellos recuerda el de Felipe IV en el realizado por Velázquez para el Salón de Reinos. La figura de Fernando de Austria está tomada de Van Dyck²⁰. En relación con este, hay otro retrato del rey, en paradero desconocido, con dimensiones similares (1 × 0,8 m), que parece de la misma mano. Enriqueta Harris lo considera copia de Rubens salida del taller de Velázquez²¹.

Karl Justi publicó un fragmento de una carta enviada al duque de Módena por Camillo Guidi, el 20 de noviembre de 1641:

Ci è di più tutta la casa d'Austria in grande a cavallo di mano di Giovanni Della Corte, e ciascum quadro è ornato di paesi di mano d'Antonio Puga, che sono u più stimati di questa Corte, e da S.M. in questi generi, e ne dimandano cento ottanta ducati l'uno²².

El texto fue publicado, por vez primera, por Venturi en 1881²³. Salort Pons recoge la carta más ampliada²⁴. Una reflexión sobre este párrafo nos hizo, ya hace tiempo, plantearnos la posible autoría de los retratos ecuestres del Salón de Reinos: ¿estaremos ante los autores de algunos de estos retratos? El análisis más detenido de este y otros documentos existentes nos lleva a ahondar en esta posibilidad.

Centrándonos en el texto completo de la carta, es obligado conocer a las personalidades que se mueven alrededor. El duque de Módena, Francis-

¹⁸ CATURLA, p. 31, y ÁNGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, p. 26, n.º 39.

¹⁹ CATURLA, 1952, pp. 43, 45 y 68.

²⁰ GARCÍA-HERRÁIZ, E., «Un nuevo retrato del cardenal infante don Fernando, conmemorando la victoria de Nördlingen (1634)», *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, 330, Abril-Junio 2010, pp. 159-172.

²¹ Ver HARRIS, E., *Velázquez*, Oxford, 1982, p. 68.

²² Ver JUSTI, K., *Velázquez y su siglo*, Madrid, ed. 1999, p. 407, nota 165.

²³ Ver VENTURI, A., «Velázquez e Francesco I d'Este», en *Nuova Antologia di Scienze, Lettere ed Arte*, 29, 1881, pp. 51-52.

²⁴ SALORT PONS, S., *Velázquez en Italia*, Madrid, 2002, p. 480, b26.

co I d'Este, a quien va dirigida la misiva, planeaba, desde 1630, un viaje a Madrid con el objeto de establecer una alianza con Felipe IV que no se materializó hasta 1638. El 12 de septiembre llegaba a Alcalá de Henares siendo recibido unos días más tarde en Madrid por el monarca. Fue alojado en el Retiro en un apartamento lleno de las mejores pinturas. El 30 de octubre partió de nuevo a su ciudad no sin antes haberle encargado un retrato ecuestre a Velázquez y una copia para regalar al rey. No se sabe nada de estos retratos.

Por su parte, el dominico Ippolito Camillo Guidi, confesor del duque de Módena y residente en Madrid entre 1641-1643, fue asesorado por el propio Velázquez en la adquisición de pinturas para aquel. La carta que hemos recogido hace referencia a unas tapicerías propiedad del marqués de Cerralbo y a la colección de pinturas del duque de Aerschot –Philippe Charles d'Arenberg–, quien llegó a Madrid a principios de 1634 siendo uno de los principales conspiradores en Bruselas contra el poder español²⁵. Olivares lo hizo prisionero en Madrid hasta la fecha de su fallecimiento. El motivo de esta venta fueron las grandes deudas que había dejado a su hijo aunque los precios eran tan altos «chè e uno spavento» en palabras de Guidi²⁶. Se trataba de diecisiete cuadros de Paul de Vos de 3 × 5 varas (2,50 × 4,18 m) que hubiera comprado el marqués de Leganés de no haber sido por la falta de espacio en su residencia. El siguiente enunciado es el de los retratos a caballo «grandes», por lo que deducimos debían de ser de un tamaño similar a los cuadros del pintor flamenco. El hecho de que fuera asesorado por el pintor de Cámara, en esta u otra compra y que el duque le hubiera encargado un retrato ecuestre y una copia del mismo al sevillano nos hace pensar en

²⁵ El duque de Aerschot escribió la siguiente acotación en la obra «Los españoles en Flandes»:

«Antes que un español mi vida tase,
Antes que un español leyes me ponga,
Antes que un español mis puertas pase,
Antes que un español me descomponga,
Antes que un español mi hacienda abra,
Antes que un español se me anteponga,
Antes que un español mi cuello oprima,
Tendré los montes de Sicilia encima».

Tomado de SANZ CAMAÑES, P., «La España del Quijote vista por los extranjeros», UCLM, *Economía CLM* n.º 5, 2.º semestre 2004, pp. 291-313.

²⁶ Ver SALORT PONS, S., *Velázquez en Italia*, Madrid, 2002, p. 480, b26.

que estos autores, serían, en verdad, los más cotizados en ese momento en Madrid por detrás de aquel.

Por otra parte, en el inventario de los bienes de Antonio Puga, realizado tras su fallecimiento en 1648, se recoge un «retrato del duque de Ariscote», sin terminar, nombre con el que Aerschot, es designado también por Guidi, en su carta²⁷. Un estudio de dicho documento nos presenta a un artista totalmente distinto de la idea que hemos tenido siempre de él. Tan solo en el apartado de retratos hay cuatro de Felipe IV, uno de ellos ecuestre, dos de ellos son «borrone», bocetos²⁸. Otro borrón de un retrato de Baltasar Carlos²⁹, otros tres del cardenal infante, dos de ellos a caballo, como mencionábamos más arriba, otro del conde duque de una vara³⁰. El origen gallego queda ratificado por cuatro retratos, dos del conde de Lemos y dos de la condesa, junto con otro del conde de Monterrey³¹. Además de otro del duque de Medina de las Torres, este mencionado en su testamento de 1635 y por el cual le debe un tal Lorenzo Ramírez la cantidad de 50 reales por el resto del retrato realizado³².

Cruz Valdovinos recoge en su monografía sobre Velázquez dos retratos del conde y de la condesa de Monterrey, los cuales él considera como copia y que se encuentran en paradero desconocido³³. El de ella está inspirado en el retrato de la reina Isabel de Borbón de colección privada neoyorquina mencionado más arriba y el de él, en el del conde duque. Ambos se sitúan dentro de la órbita velazqueña pero no parecen haber salido de la mano del maestro sevillano, podríamos encontrarnos ante su probable autor.

A estos documentos analizados, hay que unir el propio inventario de pinturas del palacio del Buen Retiro el cual aporta datos muy interesantes, muchos de ellos ya estudiados y alguno inédito. Dicho inventario se inició el día 14 de mayo de 1701, siendo responsables del mismo el conde de la Estrella, don Antonio Mayers, conserje de guardarropa

²⁷ Ver CATURLA, 1952, p. 44, y ÁNGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, 1983, p. 266, n.º 30.

²⁸ *Op. cit.*, CATURLA, n.ºs 44, 45, 65, 68, y ÁNGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, n.ºs 24 y 25.

²⁹ CATURLA, p. 45, y ÁNGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, n.º 26.

³⁰ CATURLA, pp. 34, 45 y 69, y ÁNGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, n.º 28.

³¹ CATURLA, pp. 29, 34, 36, 44, y ÁNGULO y PÉREZ SÁNCHEZ, n.ºs 31, 32, 33, 34.

³² CATURLA, p. 34.

³³ Ver CRUZ VALDOVINOS, J. M., *Velázquez...*, Zaragoza, 2011, p. 95.

y tapicero del dicho Real sitio, y don Isidoro Arredondo, pintor de S. M. El Salón de Reinos fue localizado por don Elías Tormo en 1911³⁴. El primer cuadro de dicho salón recogido en el inventario tiene el número 8128, poco antes se encuentran dos (n.ºs 8106 y 8107) retratos ecuestres del emperador Fernando III, esposo de la infanta María, y del cardenal infante de 3 varas y media de alto por 2 y cuarta de ancho (2,92 × 1,88 m). Ambos fueron los responsables de la victoria de Nordlingen (1634) y, por tanto, aparecen juntos en una sala previa³⁵. Esta victoria tuvo lugar con posterioridad a las representadas en dicho salón, por lo que ocuparon otro espacio próximo. Las dimensiones de los cuadros son muy parecidas a las de los retratos de Felipe III y Margarita de Austria (3 varas y media de alto por dos y media de ancho). Con todos ellos volvemos a encontrarnos, al igual que en la carta de Guidi mencionada más arriba, con «retratos grandes de toda la Casa de Austria a caballo» y nos planteamos el mismo interrogante: ¿estaremos ante los autores de los retratos?

Aunque parezca lo contrario, los nombres de Antonio Puga y Juan de la Corte están relacionados con el Palacio del Buen Retiro. Por Ceán Bermúdez sabemos que Puga fue discípulo de Velázquez, «a quien imitó perfectamente»³⁶. Testimonios directos de su relación con el maestro sevillano o con su familia los encontramos en su primer testamento, fechado el 1 de marzo de 1635, cuando Puga solo contaba treinta y tres años de edad; era el momento del pleno apogeo de las obras del Palacio del Buen Retiro. En esta ocasión, declara deberle «al yerno de Velázquez», 32 reales³⁷. En la almoneda de sus bienes, realizada con motivo de su fallecimiento en 1648, se recoge «un mapa del sitio de Breda grande»³⁸. Desconocemos la relación, si la hubo en esta ocasión, con el pintor de Felipe IV; no obstante, no podemos olvidar que, según los testimonios recogidos más arriba, era el paisajista preferido del monarca. En el capítulo de deudas, solicita se le restituyan 16 reales a Juan de Solís, es-

³⁴ Ver TORMO, E., «Velázquez, el Salón de Reinos del Buen Retiro, y el Poeta del Palacio y del Pintor», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 1911-1912.

³⁵ Sobre el viaje de María a Hungría, M.ª del MAR DOVAL TRUEBA, «Sobre dos viajes a Italia: el de María de Hungría y el primero de Velázquez», *Boletín Camón Aznar*, Zaragoza, n.º 105, 2010, pp. 69 y ss.

³⁶ Ver CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico...*, 1800, IV, p. 134.

³⁷ Ver CATURLA, *op. cit.*, 1952, p. 24.

³⁸ Ver CATURLA, *op. cit.*, p. 40.

cenógrafo y decorador del Buen Retiro³⁹. El propio Puga declara, en su testamento de 1635, su trabajo «por orden y en casa de Eugenio Caxes... en los cuadros de buen retiro»⁴⁰.

Por su parte, Juan de la Corte, pintó muchos cuadros para este palacio: perspectivas, temas mitológicos, bíblicos, vistas..., pero hay uno de especial trascendencia: *El socorro de Valencia del Po por Carlos Colonna*, donde la cabeza del retrato es de Velázquez. La pintura figura con el número 8162 del inventario y el retrato del Príncipe Baltasar Carlos, último cuadro del Salón de Reinos, posee el número 8153, de lo cual deducimos la proximidad de todas estas pinturas.

Del párrafo anterior se desprende la dificultad a la hora de establecer autorías. Todos ellos trabajaban juntos colaborando los unos con los otros, lo que complica enormemente la atribución de las obras.

Por lo que se refiere a los cuadros que estudiamos, no podemos negar la participación de Velázquez en todas y cada una de las obras analizadas. En el retrato de Felipe III, el caballo y la pierna del rey corresponden a la manera velazqueña. La reciente restauración nos permite apreciar mejor, si cabe, los arrepentimientos de un posible caballo no bien pintado. En el de la reina Margarita, el caballo y la gualdrapa son velazqueños. La reciente restauración a la que nos referíamos ha suprimido los añadidos laterales, dejando a las figuras sin espacio dentro del lienzo y a los caballos en una postura forzada dando la impresión de perder el equilibrio. Quien añadió esos laterales sabía muy bien lo que hacía. Una recuperación de los mismos reintegraría a la composición el espacio necesario para proporcionar a las figuras reales la majestuosidad perdida⁴¹. Por otra parte, no descartamos una cierta participación de Bartolomé González, aunque indirecta. Hoy en día es fácil acceder a imágenes de monarcas y gentes famosas, todo lo contrario de lo que ocurría en el siglo XVII; los pintores necesitarían un modelo para realizar los retratos de los reyes fallecidos, la solución sería recurrir a los ya realizados, utilizándolos. En este caso se emplearían los de los de Bartolomé González.

³⁹ Ver CATURLA, *op. cit.*, pp. 28 y ss.

⁴⁰ Ver CATURLA, *op. cit.*, pp. 28 y ss.

⁴¹ Ver PORTÚS, J., GARCÍA-MAÍQUEZ, J., y DÁVILA, R., «Los retratos ecuestres de Felipe III y Margarita de Austria de Velázquez para el Salón de Reinos», *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXIX, n.º 47, 2011, pp. 16-39.

En el retrato de la reina Isabel de Borbón, lo menos velazqueño es el vestido y la gualdrapa del magnífico caballo tordo. Este, por el contrario, como dice Beruete, es uno de los trozos de pintura más espléndidos de Velázquez. En las telas, es posible que el pintor de Felipe IV se viera obligado a una ejecución convencional, lejos de su toque. Baste recordar la anécdota contada por Jusepe Martínez, cuando, estando Velázquez en Zaragoza, le encargaron un retrato de una joven de medio cuerpo. La respuesta fue la siguiente: «que en todo no le agradaba, pero en particular que la balona que ella llevaba, cuando la retrató era de puntas de Flandes muy finas»⁴². La herencia de Sánchez Coello, Pantoja de la Cruz o del propio Bartolomé González, mencionado más arriba, se dejarían sentir impidiendo al pintor de Felipe IV desarrollar su estilo. Tendremos que esperar a otros cuadros, realizados unos años más tarde, para encontrar, en los vestidos y adornos, las pinceladas ligeras a las que nos tiene acostumbrados el maestro sevillano. Sin embargo, no es fácil que Velázquez renunciara a ejecutar, con su propia mano, el retrato de la reina de España.

La atribución de autorías de los retratos ecuestres del Salón de Reinos es un tema abierto. El estudio, en conjunto, de todos los pintores relacionados con Velázquez, permite ir repartiendo cuadros entre ellos. La aparición de nuevos datos, que seguro surgirán, contribuirá, de manera clara, a desvelar colaboraciones, ayudas... y, en definitiva, permitirá ratificar la alta calidad de los pintores que trabajaron en Madrid a las órdenes de Velázquez, pintor de Cámara del gran Felipe IV.

⁴² Ver MARTÍNEZ, J., «Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura», estudio realizado por J. Gállego, Madrid, 1988, pp. 211-221.



FIG. 1. Velázquez y otros. *Retrato ecuestre de Felipe III*. Museo del Prado, Madrid.



Fig. 2. Velázquez y otros. *Retrato ecuestre de Margarita de Austria*. Museo del Prado, Madrid.



FIG. 3. Diego de Velázquez. *Retrato ecuestre de Felipe IV*. Museo del Prado, Madrid.



FIG. 4. Diego de Velázquez. *Retrato ecuestre de Isabel de Borbón*. Museo del Prado, Madrid.

Las primeras fases constructivas de la catedral de San Vicente de Roda de Isábena (Huesca)*

Fernando Galtier Martí
Universidad de Zaragoza. Departamento de Historia del Arte

Resumen

La catedral aragonesa de Roda de Isábena fue fundada en el año 957 para constituir la sede de los obispos del antiguo condado de Ribagorza. De aquella época y de las dos sucesivas (el intento de construcción de una basílica lombarda y el reciclaje de lo realizado en esta fase por maestros «pamploneses») quedan escasos restos, que no habían sido objeto de un análisis adecuado. La riqueza de la documentación escrita relativa a esas épocas (957 - h. 1030) permite entretener la Historia y el Arte tanto que el discurso histórico-artístico adquiere una extraordinaria precisión y solidez.

Palabras clave

Roda de Isábena, Ribagorza, arte prerrománico, románico lombardo, románico navarro.

Abstract

The Aragonese Cathedral of Roda de Isábena was founded in 957 to form the Bishop's seat of the former county of Ribagorza. From that period and the two following ones (the attempted construction of a Lombardic basilica and the recycling of the work carried out in this phase by Navarran master builders) there are few remains which have not been subjected to proper analysis. The richness of the written documentation relating to these periods in time (957 - around 1030), allows a precise and reliable vision of the interweaving of art and history.

Keywords

Roda de Isábena, Ribagorza, Preromanesque art, Lombardic Romanesque, Navarran Romanesque.

* F. GALTIER MARTÍ, «Las primeras fases constructivas de la catedral de San Vicente de Roda de Isábena (Huesca)», en R. BENEDICTO SALAS y F. GALTIER MARTÍ, *La arquitectura románica de los maestros lombardos en Aragón*, Zaragoza, Editorial Mira, 2012, pp. 155-198.

Es con justicia célebre la localidad oscense de Roda de Isábena por su precioso complejo catedralicio. Llama la atención que, encaramada en lo más alto de tan diminuto pueblo, se alce orgullosa la antigua sede de los obispos de Ribagorza. Tan hermoso conjunto histórico y monumental ha suscitado el interés de multitud de estudiosos desde hace siglos¹; pero es notoria la incertidumbre que suscita el análisis de las primeras fases artísticas de tan noble edificio. A esclarecer ese momento primicial están destinadas las siguientes páginas.

Antecedentes: bases para la fundación de la diócesis de Ribagorza²

Por más que se haya especulado sobre el remoto origen de la localidad de Roda de Isábena, no hay hasta fechas muy avanzadas ningún indicio cierto de la existencia de población en la colina redonda (*Rota*), ubicada a 907 m de altitud; y menos de la existencia de una sede episcopal allí erigida.

¹ La bibliografía sobre la catedral de Roda de Isábena es muy amplia y dudo de la utilidad que pueda tener para este trabajo presentarla de manera exhaustiva. He aquí, no obstante, los títulos clásicos que me parecen más interesantes y los que, simplemente, son más recientes: R. DE HUESCA, *De las Iglesias Catedrales y Diócesis de Roda y Barbastro*, t. IX de *idem*, *Teatro Histórico de las iglesias del Reyno de Aragón*, Zaragoza, 1807; J. DE LA CANAL, *De las Santas Iglesias de Lérida, Roda y Barbastro en su estado antiguo*, t. XLVI de *España Sagrada*, Madrid, 1836; J. VILLANUEVA, *Viage á Gerona y á Roda*, t. XV de *idem*, *Viage literario a las Iglesias de España*, Madrid, 1851; P. PACH Y VISTUER, *Reseña histórica de la antigua e ilustre ciudad ribagorzana hoy villa de Roda*, Barcelona, 1899; M. SERRANO Y SANZ, *Noticias y documentos históricos del condado de Ribagorza hasta la muerte de Sancho Garcés III (año 1035)*, Madrid, 1912; R. D'ABADAL I DE VINYALS, «Origen y proceso de consolidación de la sede ribagorzana de Roda», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, V (1952), pp. 7-82, reed. en *idem*, *Dels visigots als catalans*, Barcelona, t. II, 1970, pp. 57-140; *idem*, *Els Comtats de Pallars i Ribagorça*, t. III de *Catalunya Carolíngia*, Barcelona, 1955; M. IGLESIAS COSTA, *Roda de Isábena*, Jaca, 1980; F. GALTIER MARTÍ, *Ribagorza, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, Zaragoza, 1981; M. IGLESIAS COSTA, *Roda de Isábena: historia y arte*, Barbastro, 1989; A. PLADEVALL I FONT *et alii*, *Catalunya romànica*, Barcelona, t. XVI, 1996, pp. 385-444; J. C. BOIX I POCIELLO, *De Roda a Lleida: la fi d'un somni heroic*, Fraga, 1998; y N. GRAU QUIROGA, *La sede episcopal de Roda de Isábena (siglos IX-XIII)*, tesis doctoral, Barcelona, 2002; *idem*, *Roda de Isábena en los siglos X-XIII: la documentación episcopal y el cabildo catedralicio*, Zaragoza, 2010.

Para descargar el aparato crítico de añadidos enojosos, me ahorraré enmiendas a una bibliografía reciente que, en mi modesta opinión, deja que desear en general frente a la clásica. Y, en obsequio de brevedad, en este trabajo que descansa sobre una sobresaliente base documental, remitiré con frecuencia al lector a los análisis históricos contenidos en mi libro *Ribagorza, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, *op. cit.*, por considerarlos todavía plenamente válidos.

² Esta fase previa a la creación de la sede de Roda de Isábena fue analizada con magistral detalle por D'ABADAL I DE VINYALS, «Origen y proceso de consolidación de la sede ribagorzana de Roda», *op. cit.*, pp. 17-33; e *idem*, *Els Comtats de Pallars i Ribagorça*, *op. cit.*, pp. 170-183. Más recientemente, ha sido revisada por F. CASTILLÓN CORTADA, «Episcopologio de Roda de Isábena», *Aragonia sacra: revista de investigación*, 16-17 (2001-2003), pp. 51-58, especialmente pp. 51-52, con afirmaciones discutibles y en absoluto documentadas.

Desde comienzos del siglo IX, parece claro que, mientras el territorio del futuro condado de Ribagorza dependió de Tolosa en lo político, en lo religioso quedó bajo la órbita del obispado de Urgell³. Cuando el conde Ramón I (884 - h. 920/930) gestó su independencia ribagorzano-pallaresa, la plenitud de la libertad política necesitó de un prelado propio –el obispo Adulfo (888 - h. 913/920)–, que vino a confortar desde la esfera religiosa la segregación de aquellos territorios. No obstante, la independencia era *de facto*, porque el conde y el obispo carecían de legitimidad. Hacia 920/930 Ribagorza se constituyó en condado soberano bajo el mandato del célebre caudillo Bernardo Unifredo; y su hermano Atón (h. 930 - h. 955), además de prelado, ejerció vicariamente el poder político. Un futuro digno para el naciente condado necesitaba algo más que unos obispos anticanónicos y giróvagos, como lo habían sido hasta entonces los de Ribagorza; y aquel fue el momento de Roda de Isábena.

Creación de la sede episcopal de Roda de Isábena. La fase prerrománica

La superación del período de la sede episcopal anticanónica necesitó del acuerdo entre el conde de Ribagorza, Ramón II (957 - h. 960), y el arzobispo de Narbona, Aimerico. Con desprecio de la voluntad del obispo de la Seu d'Urgell, el pacto consistió en considerar la fase anterior cerrada e iniciar una nueva en la que se ordenó un obispo y se erigió la pequeña diócesis de Ribagorza, con arreglo a la legalidad canónica, para que fuera sufragánea de Narbona y, por tanto, independiente de los obispos de la futura Cataluña. El arzobispo de Narbona, del que también dependía el prelado de Urgell, podía con toda legitimidad crear esa nueva diócesis, que fue dotada de todos los requisitos necesarios y que signó definitivamente la independencia de Ribagorza, al tiempo que reforzaba la autoridad del metropolitano frente a la ambición y a las sugerencias de los obispos urgelitanos. De nuevo fue un miembro de la familia condal el pastor de la naciente diócesis, de suerte que el obispo «elegido» fue Odesindo (h. 955 - h. 976), hijo de los condes Ramón II y Garsenda de Ribagorza. El hecho de que el primer documento fiable que conocemos de Odesindo sea el acta de consagración de la cate-

³ Sobre la historia política del condado de Ribagorza en la Alta Edad Media, véase, principalmente, D'ABADAL I DE VINYALS, *Els Comtats de Pallars i Ribagorça*, op. cit.; y GALTIER MARTÍ, *Ribagorça, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, op. cit.

dral⁴, en la que ya actuó como obispo, implica que su ordenación episcopal había tenido lugar con anterioridad y seguramente en Narbona.

La elección de un lugar como Roda no fue gratuita, pues, recientemente reconquistado por los condes de Ribagorza el territorio en el que se ubica, quedaba fuera de toda reivindicación urgelitana al estar más allá de los límites que en alguna ocasión, siquiera teóricamente, pertenecieron a la diócesis de Urgell. La posición estratégica y central del lugar en el contexto ribagorzano, más su cercanía al *Valle Ripacurcense*, en donde entonces residía la familia condal, determinaron que los obispos rotenses se vieran abocados a vivir en la frontera y frente a los musulmanes, cuyas tierras eran –al mismo tiempo– símbolo de promisión para todos los ribagorzanos⁵. El documento de consagración de la catedral, datado el 1 de diciembre de 957, menciona la «*civitate que vocitatur Rota*». Evidentemente, la denominación de *civitas* había de obedecer a que el lugar se convertía en sede episcopal; y no a otra circunstancia, pues en lo alto de la escarpada colina rotense apenas hay espacio para su pequeña catedral, la necesaria fortificación y algunas casas.

A la consagración de la catedral asistieron muy pocas personas y ninguna forastera. Además de los promotores, los condes Ramón y Garsenda, es de destacar el abad Quinto de Santa María de Lavaix. La dotación de la seo fue mínima: dos parcelas de tierra para sembrar trigo, una viña y una casa, que se hallaba frente a la catedral y que hubo de ser destinada

⁴ Cfr. D'ABADAL I DE VINYALS, *Els Comtats de Pallars i Ribagorça*, op. cit., *Diplomatari*, n.º 168, pp. 371-372; R. ORDEIG I MATA, «Inventari de les actes de consagració i dotació de les esglésies catalanes, II. Anys 952-998», *Revista catalana de Teologia*, 5/1 (1980), pp. 153-180, espec. doc. 72, pp. 156-157 (noticia documental); o bien, PLADEVALL I FONT *et alii*, *Catalunya romànica*, t. XVI, op. cit., p. 388. Este documento, que fue luminosamente analizado por D'ABADAL I DE VINYALS, «Origen y proceso de consolidación de la sede ribagorzana de Roda», op. cit., pp. 34-36, presenta un problema en cuanto a su fecha: la introducción señala que la consagración aconteció en el «*anno DCCCCVII*», mientras que la data precisa que fue hecho «*in die kalendas decembrias anno III regnante Leutario rege*». Como quiera que este rey fue coronado el 12 de noviembre de 954 (cfr. A. CAPPELLI, *Cronologia, Cronografia e Calendario Perpetuo*, Milán, 7.ª ed., 1998, p. 543), el 1 de diciembre de 957 correspondería con el año IV, razón por la cual el maestro Abadal (*ibidem*) y con él otros autores habíamos optado por datar el documento en 956. En los últimos años, y sin que medie ningún razonamiento, porque al día de hoy no se puede avanzar más, se ha preferido la referencia al *anno* y por tanto la fecha de 957. A esta datación me he unido aquí, aunque sin ninguna convicción de que sea la correcta, bien que 956 o 957, en este caso, sea una cuestión irrelevante.

⁵ Sobre la formación de esa frontera, desde el punto de vista militar, cfr., especialmente, F. GALTIER MARTÍ, «Les châteaux de la frontière aragonaise entre le préroman et l'art roman. Lignes de recherche», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 17 (1986), pp. 197-235; y, desde el punto de vista social, *idem*, «La Extremadura de Hispania. Algunos aspectos de la vida cotidiana en las fronteras aragonesas del año mil», Actas del coloquio *La Marche Supérieure d'al-Andalus et l'Occident chrétien*, Madrid, 1991, pp. 149-164. El hecho de que hacia 964-979 figure un señor de Roda llamado Galito parece confirmar que la plaza disponía del necesario aparato militar (cfr. J. F. YELA UTRILLA, *El Cartulario de Roda*, Lérida, 1932, pp. 137-138).

a morada de Odesindo. Modesto fue también el equipamiento litúrgico: un cáliz y una cruz de plata, una campana de metal, un misal, un leccionario, un antifonario y dos juegos completos de ropas de culto. Aunque el obispo se hallaba bajo el patrocinio de los condes, sus padres, tan escasa dotación hace preguntarse si con la creación de la sede episcopal no se trató de legalizar canónicamente una litigiosa situación que *de facto* perduraba desde hacía casi setenta años⁶. Y ello se hubo de llevar a efecto con concesiones por parte de los ribagorzanos pues, ya en 972, dos documentos⁷ mencionan a un presbítero y arcediano de nombre Aimerico del que cabe suponer que era sobrino del arzobispo narbonés del mismo nombre y que estaba destinado a ser en el futuro el obispo de Roda.

Con mayor o menor realismo político, la consagración de Roda fue la primera de una larga serie, que da fe de la voluntad de su obispo por crear una sede fuerte y pastoralmente intachable. De este modo, Odesindo fue el verdadero organizador y vertebrador de la diócesis de Ribagorza, papel que conocemos bien a través de las iglesias que consagró: Santa María de Campo, Santa Cecilia de Fantova, San Esteban del Mal, Santa María de Pedruy y, en momentos imprecisos, Santa María de Iscles y San Adrián en Pallars⁸. Y fue también Odesindo el que supo transformar el cristianismo ribagorzano, implementado desde los monasterios, en una organización diocesana más acorde con la tradición de la Iglesia⁹.

A la muerte de Odesindo, acaecida hacia 976, el hasta entonces arcediano Aimerico accedió al episcopado (977-1017), como al parecer ya había sido previsto desde 957. Sabemos que, si no era familiar del arzobispo Aimerico de Narbona, procedía de aquella región; y allí volvió cuando tuvo problemas en su diócesis rotense para que le ayudaran sus familiares y paisanos¹⁰.

⁶ Cfr. GALTIER MARTÍ, *Ribagorza, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, op. cit., pp. 76-78, 309, 313 y 315.

⁷ Cfr. D'ABADAL I DE VINYALS, *Els Comtats de Pallars i Ribagorça*, op. cit., *Diplomatari*, n.º 217 (pp. 399-400) y 218 (pp. 400-401).

⁸ Cfr., especialmente, GALTIER MARTÍ, *Ribagorza, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, op. cit., pp. 78-79 y 291.

⁹ Cfr., especialmente, GALTIER MARTÍ, *Ribagorza, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, op. cit., pp. 70-71, 82-83, 183-191 y 295-303.

¹⁰ Sobre el obispo Aimerico, cfr., especialmente, D'ABADAL I DE VINYALS, «Origen y proceso de consolidación de la sede ribagorzana de Roda», op. cit., pp. 38-46; y GALTIER MARTÍ, *Ribagorza, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, op. cit., pp. 79-80, 197-204 y 291-292.

En los primeros treinta años de su episcopado, desde 977 a 1006, Aimerico continuó la política de su predecesor en aras de dotar el territorio diocesano del mayor número de templos, aunque no dependieran totalmente de su autoridad. A partir del año 1006, Aimerico vivió en primera persona las mayores desgracias de Ribagorza, entre las que hubo de contemplar la destrucción de su amada catedral. Esta fase final del largo episcopado de Aimerico fue –junto con el de San Ramón (1104-1126)– la más trágica de las que vivieron los pastores de la sede rotense. Pero antes de evocar tan triste época, que está en la raíz de la lenta creación de la catedral románica, conviene que nos hagamos dos preguntas: si queda algún testimonio artístico de la seo prerrománica y sobre la huella que los narboneses dejaron en Roda.

De la fase prerrománica tan solo poseemos un pequeño fragmento, no obstante precioso y elocuente (figura 1). Casi por casualidad, al rehacer en 1983 la cimentación de las dependencias anejas a la panda oeste del claustro de la catedral para albergar la *Biblioteca Rotense* cuya devolución se esperaba de la sede de Lérida, el entonces cura párroco de Roda de Isábena, D. José María Lemiñana, halló una pieza monolítica de 0'185 m de base, 0'31 m de altura y 0'14 m de profundidad, que constituye el vestigio de los arranques de dos arcos de herradura que, por sus proporciones, solo pudieron formar parte de una ventana, al menos geminada. La factura de esta pieza revela haber pertenecido a una obra esmerada, pues presenta el intradós moldurado en forma de toro y la rosca decorada con incisiones que simulan falsas dovelas con salmer propio para cada uno de los arcos¹¹. Este fragmento de vano parece ser una evocación tardía de un tipo de ventanas de múltiples piezas y dintel monolítico que ya se hizo en época visigótica, como la de San Ginés de Toledo o un vestigio cordobés, y que se siguió realizando durante los siglos IX, X y primera mitad del XI, a veces con tanta fidelidad como para repetir el detalle de los arcos indicados mediante una incisión¹².

¹¹ Sobre este fragmento de ventana, cfr. F. GALTIER MARTÍ, «Las primeras iglesias de piedra de la frontera de los Arbas, el Onella y el Gállego», *Artigrama*, 1 (1984), pp. 11-46, especialmente pp. 38-40; e *ídem*, «Les conditions et les développements de l'art préroman dans les comtés de Ribagorza et d'Aragon», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 23 (1992), pp. 55-63, especialmente pp. 62-63.

Actualmente, el fragmento ha sido ubicado en una reconstitución de su ventana, supuestamente doble, que clausura la primitiva puerta septentrional de la cripta central, puerta que más tarde sirvió de acceso a la cripta alojada bajo el presbiterio y el ábside septentrionales. Se trata de una presentación voluntariosa aunque *mal tombée*.

¹² Cfr. M. GÓMEZ-MORENO, *Iglesias mozárabes. Arte español de los siglos IX a XI*, Madrid, 1919, reed. Granada, 1975, pp. 12, 78-79, 90 y 103; y M. NUÑEZ RODRIGUEZ, *Historia da arquitectura galega. Arquitectura prerrománica*, Madrid, 1978, pp. 121 y 146.

Esta ventana pudo ubicarse en la catedral, en la casa del obispo o en otro inmueble; pero es obvio relacionarla con los trabajos emprendidos a partir de 957 y antes de 1006. Por mínimo que este vestigio sea, es importante porque es el más antiguo testimonio material de Roda de Isábena, que hace prever una prometedora excavación arqueológica, si algún día llega a hacerse. Nótese, en este sentido, que una antigua tradición sitúa la iglesia primitiva en donde se halla la cripta central y, más concretamente, en su altar que –significativamente– está dedicado a Nuestra Señora de la Parroquia¹³.

La huella narbonesa es tan sugestiva que merece un epígrafe propio, siquiera breve.

Singularidades litúrgicas. La fase narbonesa

Sobre esta fase narbonesa, bien avalada desde el punto de vista documental, como acabamos de ver, tenemos un testimonio de excepción: el *Liber Pontificalis Rotae* o Sacramentario de Roda de Isábena (Lérida, Arxiu Capitular, Roda, ms. 16), habitualmente datado hacia el año mil y vinculado al rito narbonés, que se ha hecho con justicia célebre entre los historiadores del arte por su miniatura del folio 38r, en donde se presenta a toda página, para comenzar el canon de la misa, un *Te igitur* cuya primera letra aloja a Cristo en la cruz triunfando sobre la muerte (figura 2)¹⁴. Como ha quedado dicho, la circunstancia de que entre los años 977 y 1017 Aimerico fuera obispo de Roda de Isábena, que procedía de la región de Narbona y era sufragáneo de su arzobispo, justifica –además del razonamiento litúrgico– la atribución del origen y de la cronología del códice.

No corresponde valorar aquí la importancia litúrgica de este Sacramentario, porque ya lo hizo de manera magistral Josep Romà Barriga Planas, sino ponderar alguna de sus singularidades rituales, fruto principalmen-

¹³ Cfr. VILLANUEVA, *Viage á Gerona y á Roda*, op. cit., p. 157; y PACH Y VISTUER, *Reseña histórica de la antigua e ilustre ciudad ribagorzana hoy villa de Roda*, op. cit., p. 249.

¹⁴ Sobre este Sacramentario, cfr., especialmente desde el punto de vista litúrgico, J. R. BARRIGA PLANAS, *El Sacramentari, Ritual i Pontifical de Roda*, Barcelona, 1975; el texto del canon se hallará en *ibidem*, p. 313. Sobre esta miniatura, desde el punto de vista artístico, cfr. J. BOIX I POCIELLO y J. PLANES en PLADEVALL I FONT *et alii*, *Catalunya romànica*, t. XVI, op. cit., pp. 441-443; y M. D. CABANES PECOURT, L. DIEGO BARRADO, F. GALTIER MARTÍ y C. MORTE GARCÍA, coord. cient. F. GALTIER MARTÍ, *El beato del abad Banzo del monasterio de San Andrés de Fanlo, un Apocalipsis aragonés recuperado. Facsímil y estudios*, Zaragoza, 2005, pp. 227-229.

te de la mixtificación hispano-gala, que –por ejemplo– se hace vistosamente sensible en la celebración de la Semana Santa.

En España no tenemos noticias muy antiguas de la procesión de Domingo de Ramos; pero, el *Liber Pontificalis Rotae* contiene una descripción de la ceremonia de este día¹⁵. El Sacramentario prevé la celebración de una procesión integrada por los cantores de la *schola* y los restantes clérigos, que portarán las cruces, incensarios y el libro de los Evangelios entre candelabros, y que presidirá el obispo convenientemente revestido para la ocasión como el resto de los participantes. Llegados a la iglesia estacional, rezarán ante el altar las oraciones de *Tertia* y el obispo bendecirá las palmas, flores y ramos de olivo. Al salir de la iglesia, la procesión se dirigirá a las afueras de la ciudad, en donde el prelado predicará sobre el significado de la fiesta. La ceremonia termina con la bendición de la ciudad y del pueblo fiel por el obispo¹⁶. Al tratar de ubicar el acto en la localidad de Roda de Isábena se advierte –como en otras ocasiones– hasta qué punto el Sacramentario es un texto importado y no concebido para la realidad rotense. En cualquier caso, nótese que en Roda de Isábena, como en Narbona, en Ausburgo, en Roma o Bizancio, los Evangelios cumplieron la función de hacer presente en la procesión de Domingo de Ramos al mismo Jesús.

Conviene poner de relieve, porque no se ha hecho hasta el presente, por su especificidad y por su trascendencia ulterior, que este Sacramentario en la liturgia del Viernes Santo, a las dos de la tarde, tras la lectura de la Pasión del Señor y la cubrición de la Santa Cruz, aborda de forma peculiar el rito de la adoración del madero salvífico. Este se pondrá tras el altar, el cual se habrá quedado aislado por una cortina sostenida por dos columnas ubicadas entre el pueblo y el altar. Desde allí dos cantores y dos jóvenes elevarán la cruz mientras modulan los versos de los improperios *Popule meus*. Tras lo cual, se levantará la cortina y la cruz se llevará allí donde pueda ser vista por todos los asistentes, los cuales caerán de hinojos y entonarán el *Ecce lignum crucis*, seis antífonas y el *Pange lingua*. Después, seguirán cuatro oraciones *ad crucem adorandam*. Tras la comunión con los «Presantificados», la ceremonia terminará

¹⁵ Sobre el contexto paralitúrgico de esta procesión, véase, en primera aproximación, F. GALTIER MARTÍ, «Los orígenes de la paraliturgia procesional de Semana Santa en Occidente», *Aragón en la Edad Media*, XX (2008), *Homenaje a la Profesora María de los Desamparados Cabanes Pecourt*, pp. 349-360.

¹⁶ Cfr. BARRIGA PLANAS, *El Sacramentari, Ritual i Pontifical de Roda*, *op. cit.*, pp. 154-158 y 384-396.

con otra singularidad litúrgica, pues cuando el obispo desnude los altares, los lavará con agua y vino óptimo como hicieron los nobles judíos con el cuerpo de Jesús¹⁷.

Se ha relacionado, sin mucho fruto, la creativa novedad litúrgica que presenta este Sacramentario en cuanto concierne a la cortina¹⁸ alzada entre el pueblo y la cruz con el rito hispánico o con el velo roto del Templo veterotestamentario tras la muerte de Jesús¹⁹; pero en todo caso evidencia un esfuerzo por personalizar la celebración litúrgica, que se mostró *in crescendo* en la catedral y en la diócesis de Roda de Isábena a lo largo del tiempo.

Vicisitudes del condado de Ribagorza, de la diócesis y de sus obispos en torno al año 1000²⁰

Este contexto de fasto y singularidad litúrgica fue echado a perder, junto con el complejo catedralicio prerrománico, con motivo de la *razzia* que 'Abd al-Malik al-Muzzafar dirigió contra Ribagorza en el mes de agosto del año 1006. La aceifa tenía un componente de castigo puesto que el conde Isarno de Ribagorza se atrevió a atacar la plaza musulmana de Monzón en 1003, en donde encontró la muerte. Malogrado el conde Isarno sin sucesión legítima, fue su hermana Toda –mujer soltera y casi anciana– la que ciñó la corona; y bajo su mandato los ismaelitas llevaron a cabo la *razzia* de 1006, que truncó en todos los sentidos la suerte del condado.

La hueste musulmana, tras destruir castillos, pueblos, iglesias y lugares principales, como el castillo de Ripacurza y el monasterio de Santa María de Obarra, no abandonó el condado sin asaltar la sede episcopal, en cuya catedral fue hecho prisionero el obispo Aimerico. El prelado, no pudiendo pagar su propio rescate de inmediato, dejó a su sobrino en calidad de rehén mientras iba a Francia a conseguir la suma exigida.

¹⁷ Cfr. BARRIGA PLANAS, *El Sacramentari, Ritual i Pontifical de Roda*, op. cit., pp. 163-166 y 412-422.

¹⁸ Para este fin tal vez hubo de servir después –si la ceremonia todavía se celebraba– alguna de las cortinas de lujo que el obispo Arnulfo ofreció a la catedral de Roda de Isábena con motivo de su segunda consagración acaecida hacia 1030. Sobre este aspecto, cfr. F. GALTIER MARTÍ, «El núcleo primitivo del tesoro de Roda de Isábena: análisis documental», *Seminario de Arte Aragonés*, XXXIII (1981), pp. 107-112, especialmente pp. 110-111, cuestión que retomaremos más adelante.

¹⁹ Cfr. Mateo, 27, 51; Marcos, 15, 38; y Lucas, 23, 45.

²⁰ Esta época la analicé con pormenor en mi libro *Ribagorza, condado independiente*. Desde los orígenes hasta 1025, o. c., pp. 84-97 y 195-238.

Entre tanto, la condesa Toda, buscando una solución al maltrecho poder ribagorzano, cometió el error de casarse con el conde Sunyer de Pallars, el cual provocó el cisma diocesano a favor del obispo de Urgell²¹ y des-gobernó Ribagorza a su conveniencia.

Para salir de tan desquiciante situación, doña Toda recurrió a su familia castellana, en donde se había criado Guillermo, un hijo natural del difunto conde Isarno²². El joven conde Guillermo vino acompañado de su medioprima Mayor, que formaba parte de la rama legítima de la casa ribagorzana, y de una hueste que desalojó a la morisma del condado. Pero Guillermo Isárnez murió asesinado en verano de 1016, lo que provocó la intervención militar de Sancho III de Pamplona, que representaba a la sazón los intereses legítimos de su esposa Mayor en el condado de Ribagorza.

En el centro de aquella crisis tremenda se halló el obispo Aimerico de Roda de Isábena. Si algo le faltaba para ser el pastor de los ribagorzanos, Aimerico fue la persona que mejor encarnó la desgracia de Ribagorza, pues hubo de enfrentarse a la desaparición de la familia condal, a la invasión y al cautiverio musulmán y a la intromisión de los pallareses en las esferas temporal y espiritual de los, hasta entonces, florecientes condado y diócesis. Se conoce que, durante el viaje a Francia de Aimerico destinado a allegar fondos para liberar a su sobrino, el conde Sunyer de Pallars dividió en dos la diócesis, no dejándole a Aimerico más que una partecilla cuya sede fue fijada en Llesp, a orillas del Noguera de Tor, en donde al retornar el anciano prelado vivió prácticamente confinado y en donde guardó los documentos de la catedral y sus objetos de culto²³. En la otra parte, el conde Guillermo Isárnez reconquistó Roda de Isábena en 1009 o 1010, en donde se instaló para episcopar contra la legalidad canónica un antiguo arcediano de Aimerico, Borrel²⁴, que debía de ser

²¹ Como aseguran los cronistas segundo y tercero de Alaón; cfr. D'ABADAL I DE VINYALS, *Els Comtats de Pallars i Ribagorça*, op. cit., pp. 20 y 24.

²² Sobre el conde Guillermo Isárnez, cfr. F. GALTIER MARTÍ, «En el ocaso de la independencia de Ribagorza: el conde Guillermo Isárnez» en M. P. GIMÉNEZ AISA, ed., *Lux Ripacurtiae*, VI. *Galería de personajes ribagorzanos*, Graus, 2002, pp. 41-47.

²³ Cfr. YELA UTRILLA, *El Cartulario de Roda*, op. cit., p. 133. Como explica este texto, tales objetos y documentos, conservados por los familiares de Aimerico tras su muerte, no los pudo recuperar la mitra rotense hasta el episcopado de Raimundo Dalmacio (1076-1094). El hecho de que durante la ceremonia de consagración de 1030 —a la que más adelante aludiré— hubiera que recomponer los títulos jurídicos de la catedral viene a corroborar lo que sabemos sobre el aludido secuestro.

²⁴ Sobre este controvertido personaje, cfr. D'ABADAL I DE VINYALS, «Origen y proceso de consolidación de la sede ribagorzana de Roda», op. cit., pp. 47-51; y GALTIER MARTÍ, *Ribagorza, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, op. cit., pp. 195, 203-210 y 293.

familiar de los condes de Pallars, el cual se hizo llamar obispo de Roda en vida de Aimerico, sin todavía haber sido consagrado. Borrel, apoyado por los condes de Pallars y sumiso a la diócesis de Urgell, prelado *de facto* y rodeado de una curia *ad hoc*, tuvo que esperar a que Aimerico muriese para hacerse consagrar. El óbito de Aimerico se produjo en Llesp en verano de 1017 y el 21 de noviembre siguiente –mientras Ribagorza era progresivamente ocupada por los pamploneses– se organizó en Seo d’Urgell el fingimiento de la elección episcopal de Borrel por las fuerzas vivas de la diócesis de Ribagorza, que culminó con la consagración del exintruso el inmediato día 24. Existe la posibilidad de que este Borrel, «*in lege Domini instructus*» como se le reconoció en Seo d’Urgell, sea el antiguo juez y miniaturista del acta de consagración de San Clemente de Raluy. Las razones pesan tanto en un sentido como en el contrario. Su turbia participación en el *affaire* de Raluy en connivencia con el desaprensivo conde Sunyer de Pallars²⁵, acto que por lo demás le llevó a hacer dos preciosas miniaturas²⁶, puede constituir pieza de convicción aunque no sea decisiva²⁷.

Unos meses más tarde se produjo en la *ciudad* episcopal un hecho que no deja indiferente: la consagración de la iglesia de Santa María, San Clemente y San Esteban de Roda el martes 5 de mayo de 1018 por el obispo Borrel²⁸. La iglesia había sido levantada gracias a las aportaciones de dos familias de la zona. Aunque no se trataba de la catedral, los canónigos de Roda, las gentes del vecindario y, probablemente, el *maestro* Bradilla –del que hablaremos más adelante– hicieron un esfuerzo para dotar convenientemente la nueva iglesia. Es más, los bienes que recibió eran, genéricamente, los mismos que la catedral había obtenido en dotación en 957. Esta observación es tan cierta como que desde 957 hasta 1018 solamente dos iglesias de las consagradas en Ribagorza habían sido

²⁵ Cfr. GALTIER MARTÍ, *Ribagorza, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, op. cit., pp. 154-160.

²⁶ Cfr. GALTIER MARTÍ, «La *Extremadura* de *Hispania*. Algunos aspectos de la vida cotidiana en las fronteras aragonesas del año mil», op. cit., pp. 159-160 y figs. 5-7; M. P. GIMÉNEZ AISA, ed., *Lux Ripacurtiae, II. Arte Sacro Medieval*, Grous, 1998, pp. 106-107; y CABANES PECOURT, DIEGO BARRADO, GALTIER MARTÍ y MORTE GARCÍA, coord. cient. GALTIER MARTÍ, *El beato del abad Banzo del monasterio de San Andrés de Fanlo, un Apocalipsis aragonés recuperado. Facsimil y estudios*, op. cit., pp. 228-231.

²⁷ Sobre este juez Borrel, aun sin relacionarlo con el que fue su homónimo obispo, cfr. GALTIER MARTÍ, *Ribagorza, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, op. cit., p. 331.

²⁸ Cfr. SERRANO Y SANZ, *Noticias y documentos históricos del condado de Ribagorza hasta la muerte de Sancho Garcés III (año 1035)*, op. cit., pp. 484-486.

dotadas con un *signum* (una campana)²⁹; y tales iglesias eran las roten- ses. Para darle más empaque al acto, el arcediano Barón se encargó de redactar el acta de dotación. Todo ello hace pensar que, ante la imposibilidad de usar la catedral, tal vez por causa de la ruina islámica y de las obras subsiguientes, se habilitó una iglesia –la de Santa María– para que el obispo y el cabildo dispusieran de un templo. Y tal parece que esta situación, anómala y circunstancial, se hizo crónica durante largo tiempo, de forma que hubo de ser esta iglesia la que, al menos, hizo las funciones de panteón de los obispos roten- ses hasta que el prelado Gaufrido pudo trasladar en 1135 los restos de sus antecesores a la, por fin, flamante catedral (figura 3)³⁰.

El proyecto constructivo de una nueva catedral. La fase lombarda

Tras la descripción de las circunstancias precedentes, resulta muy problemático señalar la época en la que en Roda se empezó a construir la nueva catedral lombarda. ¿Comenzaron las obras bajo el episcopado de Aimerico, antes de 1006, y la interrupción de los trabajos, que veremos, se debió a la *razzia* musulmana? ¿O, más bien, fue el usurpador Borrel quien, con el apoyo de su familia pallaresa y la complacencia del conde Guillermo Isárnez, inició la construcción de la nueva fábrica a partir de la reconquista de la plaza en 1009 o 1010? Insistamos, todavía, en que la extraña consagración de la iglesia de Santa María de Roda el 5 de mayo de 1018, dotada a semejanza de la catedral de 957, da que pensar que la seo estaba en una situación inservible.

Analicemos, ahora, el problema a la luz de la Historia del Arte³¹:

²⁹ Cfr. GALTIER MARTÍ, *Ribagorza, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, op. cit., p. 313.

³⁰ Cfr. DE HUESCA, *De las Iglesias Catedrales y Diócesis de Roda y Barbastro*, op. cit., p. 95; PACH Y VISTUER, *Reseña histórica de la antigua e ilustre ciudad ribagorzana hoy villa de Roda*, op. cit., p. 245; y A. DURÁN GUDIOL, «Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca», *Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón*, VIII (1967), pp. 45-153, especialmente pp. 63-65.

³¹ Sobre esta cuestión realicé unas tímidas aproximaciones en los trabajos firmados por F. GALTIER MARTÍ, *L'art roman lombard en Aragon. Circonstances historiques et problèmes artistiques*, Tesis de Doctorado en Civilización Medieval, defendida en la Universidad de Poitiers en 1979, bajo la dirección del profesor Dr. Carol Heitz, Zaragoza (ed. en microficha), Universidad de Zaragoza, 1999, pp. 417-418; y J. F. ESTEBAN LORENTE, F. GALTIER MARTÍ y M. GARCÍA GUATAS, *El nacimiento del arte románico en Aragón*, Zaragoza, 1982, pp. 136-137 y 301-302.

Sobre el arte románico lombardo en el Norte de España y, especialmente, en Aragón, cfr. ESTEBAN LORENTE, GALTIER MARTÍ y GARCÍA GUATAS, *El nacimiento del arte románico en Aragón*, op. cit., pp. 105-158; F. GALTIER MARTÍ, «La iglesia de Conques, entre Santa María de Obarra

La actual catedral de Roda presenta planta basilical de tres naves, provista cada una de tres largos tramos, que desembocan en sendos presbiterios elevados –alzados sobre criptas y zonas tradicionalmente colmatadas– para culminar en los respectivos ábsides (figuras 4 y 5). Adosados al lado norte del templo se hallan el claustro y sus dependencias que, por lo demás, se expanden sobre la mayor parte de la colina. En líneas generales, la catedral es románica; y está construida con piedra local³², que se dispone en muros de tres hojas. La fábrica está asentada sobre

y el Valle de Larboust», *Artígrama*, 2 (1985), pp. 11-22; *idem*, «Les châteaux de la frontière aragonaise entre le préroman et l'art roman. Lignes de recherche», *op. cit.*; *idem*, «Les châteaux lombards de l'Aragon, à l'aube de la castellologie romane occidentale. La tour ronde», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 18 (1987), pp. 173-206; *idem*, «L'église ligurienne San Paragorio de Noli et ses rapports avec Santa María de Obarra (Aragon) et San Vicente de Cardona (Catalogne). Trois précoces témoignages artistiques de la "diaspora" lombarde», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 19 (1988), pp. 151-168; *idem*, «Reflexiones en torno a la ventana cruciforme», *Aragón en la Edad Media*, VIII (1989), Homenaje al Profesor Emérito Antonio Ubieto Arteta, pp. 271-282; *idem*, «Les églises romanes lombardes de la Vallée de Larboust (Haute-Garonne): une analyse architecturale qui pose des questions gênantes», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 22 (1991), pp. 87-128; *idem*, «Le corps occidental des églises dans l'art roman espagnol du XI^e s.: problèmes de réception d'un modèle septentrional», *Cahiers de Civilisation Médiévale*, XXXIV (1991), pp. 297-307 y láms. XXXII-XXXVI; *idem*, «Les "entreprises constructives" du roi Sanche le Grand et le château galicien de Torres de Oeste», en X. BARRAL I ALTET et alii, eds., *Catalunya i França meridional a l'entorn de l'any mil / La Catalogne et la France méridionale autour de l'an mil* (Actes del Col·loqui Internacional Hug Capet), Barcelona, 1991, pp. 283-292; *idem*, «L'aurore de l'art roman dans le royaume d'Aragon», *Butlletí del Museu Nacional d'Art de Catalunya*, 1/1 (1993), pp. 37-55; *idem*, «Llordà: le château-palais», *Les Cahiers de Saint-Michel-de-Cuxa*, 27 (1996), pp. 155-171; *idem*, «El castillo de Fantova en la vanguardia de la cristiandad y del arte del año mil», en M. IGLESIAS, *Lux Ripacurtiae*, Graus, 1997, pp. 51-55; *idem*, «Güel hace mil años», en M. P. GIMÉNEZ AISA, ed., *Lux Ripacurtiae*, II. Arte Sacro Medieval, *op. cit.*, pp. 31-39; *idem*, «Reflexiones sobre la 33 "cuestión lombarda" en el proceso de constitución del primer arte románico: San Andrés Apóstol de Calvera», *Aragón en la Edad Media*, XIV-XV (1999), Homenaje a la profesora Carmen Orcástegui Gros, vol. I, pp. 585-597; *idem*, «Del palatium tardoantiguo al donjon medieval» en Ph. SÉNAC, ed., *Aquitaine-Espagne (VIII-XIIIe siècle)*, Poitiers, 2001, pp. 83-111; *idem*, «Problèmes posés par l'organisation de la façade dans l'art hispanique du haut Moyen Âge» en Ch. SAPIN, ed., *Avants-nefs et espaces d'accueil dans l'église entre le IVe et le XIIe siècle*, Paris, 2002, pp. 322-335; *idem*, «Scemate longobardino: una experiencia primicial en Cataluña y Aragón (circa 995 - circa 1040)», *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al Prof. Dr. Serafin Moralejo Álvarez*, Á. FRANCO MATA, dir., Santiago de Compostela, 2004, vol. III, pp. 97-105; *idem*, «L'église San Caprasio à Santa Cruz de la Serós (Aragon): une microstructure lombarde» en *Immagine e Ideologia. Studi in onore di Arturo Carlo Quintavalle*, A. CALZONA, R. CAMPARI y M. MUSSINI, eds., Parma-Milán, 2007, pp. 88-95; *idem*, «Los maestros lombardos en la península ibérica», *Atti del XIX Congresso internazionale di studi sull'alto medioevo. I Magistri Commacini. Mito e realtà del Medioevo Lombardo*, Varese-Como, 2008, Spoleto, 2009, t. II, pp. 713-744 y XXXIV láms.; R. BENEDICTO SALAS y F. GALTIER MARTÍ, *Una "piedra preciosa" en La Ribagorza. El monasterio de las Santas Justo y Pastor de Urmella (Huesca)*, Graus, 2011; F. GALTIER MARTÍ, «El conjunto religioso-militar románico de Samitier. ¿Una iglesia-fortaleza o un castillo confortado por un templo?», *Le plaisir de l'art du Moyen Âge. Commande, production et réception de l'oeuvre d'art. Mélanges offerts à Xavier Barral i Altet*, Paris, 2012, pp. 289-297; F. GALTIER MARTÍ y R. BENEDICTO SALAS, *Santa María de Obarra, entre la historia y la leyenda*, Zaragoza, 2012; y la valiosa aportación del Profesor Benedicto Salas en el presente libro.

³² Cfr. SERRANO Y SANZ, *Noticias y documentos históricos del condado de Ribagorza hasta la muerte de Sancho Garcés III (año 1035)*, *op. cit.*, pp. 484-486, que cita una cantera de toscana en 1018. Más tarde, hacia 1109-1126, se documenta la Petrerá de Roda; cfr. YELA UTRILLA, *El Cartulario de Roda*, *op. cit.*, p. 113.

la roca, que aflora por doquier, como es especialmente llamativo en la zona de los ábsides y en el campanario.

Entretejiendo los datos que personalmente pude recabar al presenciar como un hecho consumado la «excavación» de 1978 bajo el presbiterio de la nave sur (figuras 6 y 7), acción a la que me volveré a referir³³, y los sondeos que se acometieron bajo la bóveda de la cripta septentrional en el período de 1983-1985, cuando se evidenciaron los restos del ábside norte para reconstruirlo, se puede llegar a conocer la parte inferior de los tramos adyacentes a los ábsides norte y sur del primer proyecto para levantar la catedral actual y, en consecuencia, columbrar lo sustancial del ábside central. Por lo demás, si el muro que halló D. José María Lemiñana hacia 1985 más allá de la calle que linda con el coro fuera el imafrente de la primitiva catedral (figura 8), su replanteo se habría compuesto de unos ocho tramos y por lo tanto el templo actual sería el resultado de un acortamiento tras haberse convertido el proyecto primitivo en una empresa inviable.

En mi opinión, la fase que describo es lombarda en función del trabajo de la piedra, realizado principalmente a maza, presentado en forma de sillarejo y concertado con toda delicadeza y maestría, sin que sean raras las secuencias de *opus spicatum*, como las del muro perimetral norte junto a su absidiolo o las del presunto imafrente; y, también, porque las pilastras y pilares que conocemos son de sección de triple articulación y concebidos, por tanto, para soportar unas bóvedas de arista –al menos sobre las naves laterales– que jamás se llegaron a construir.

En función de lo que conocemos, y hecha abstracción del problema del presunto imafrente, la obra lombarda –que de una manera u otra vino a sustituir a la prerrománica– se limita a la parte baja de la cabecera triple de una iglesia sin criptas, con los tramos adyacentes a las naves norte y sur, más los restos de un campanario adosado a la nave meridional en la zona de unión con el ábside, que por su cimentación escalonada, su sillarejo en la cara este del muro y su correspondiente lesena sep-

³³ El arquitecto restaurador de aquella fase y de alguna de las anteriores, aunque evidentemente no el único, fue D. Francisco Pons Sorolla y Arnau, el cual nunca explicó científicamente sus intervenciones salvo en un artículo, muy liviano por cierto, llamado «Renovation of the Romanesque Cathedral of Roda de Isabena in the Pyrenees (province of Huesca) and of its urban setting», *Monumentum*, 10 (1973), pp. 21-26, referencia que debo a la amabilidad de mi compañera, la Dra. D.ª Ascensión Hernández Martínez, profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, que lleva años trabajando sobre la difícil y problemática cuestión de las restauraciones llevadas a cabo en los monumentos románicos en los siglos XIX y XX.

tentrional deben ser inscritos en la obra lombarda apenas iniciada³⁴. Es decir, que se trataba de un proyecto de obra semejante y al menos tan importante como el no lejano de Santa María de Obarra³⁵, compuesto este de tres naves de siete tramos más campanile y que se realizaba simultáneamente; o más ambicioso, si el presunto imafrente de Roda es ciertamente tal. En función de los soportes lombardos de la catedral cabe imaginar que las naves laterales fueron concebidas para ser cubiertas con bóvedas de arista y la central con madera (figura 9).

Al exterior de los tres ábsides, las lesenas de la zona inferior —o lombarda— están aparejadas a sogas y no a sogas y llaves o tizones verticales, como en la prosecución *lombardista*, mutación de la cual ya hace años dedujo Suzanne Bancel que la parte baja de la cabecera databa de las primeras décadas del siglo XI³⁶. Parece claro que el proyecto primitivo contempló, al menos en el ábside central, una escansión de las bandas lombardas de forma que contuvieran secuencias binarias de arquillos ciegos. De hecho, la lesena interrumpida que ocupa el eje del ábside central marcaba una sucesión de dos arquillos por banda, como era lo más común en el románico lombardo del primer tercio del siglo XI.

Quizás los lombardos realizaron alguna dependencia adosada al norte de la basílica, pues las características que presentan ciertos muros reutilizados y, más bien, descontextualizados con respecto a los actuales edificios de esta zona son las mismas que las de la más antigua fase románica.

En esta catedral rica en documentos, ¿sabemos algo del maestro de obras que protagonizó la fase lombarda?

No lejos de Roda de Isábena se halla la preciosa iglesia de Santa María de las Rocas de Güel, especialmente bien conocida por su rica y prolija acta de dotación, iniciada con motivo de la consagración del templo el domingo 6 de diciembre del año 996³⁷. La iglesia presenta en el ábside

³⁴ Este detalle del campanario ya fue advertido por J. PUIG I CADAFALCH, A. FALGUERA y J. GODAY I CASALS, *L'Arquitectura romànica a Catalunya*, Barcelona, vol. II, 1911, p. 200.

³⁵ Cfr. ESTEBAN LORENTE, GALTIER MARTÍ y GARCÍA GUATAS, *El nacimiento del arte románico en Aragón*, op. cit., pp. 105-158 y pp. 287-290; y GALTIER MARTÍ y BENEDICTO SALAS, *Santa María de Obarra, entre la historia y la leyenda*, op. cit.

³⁶ Cfr. S. BANCEL, *L'Évêché de Roda en Ribagorça. Étude Historico-Archéologique*, Pau, Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1973, inédito, pp. 50 y 74-75.

³⁷ El texto de este documento, publicado más o menos *in extenso* en varias ocasiones, fue definitivamente fijado por D'ABADAL I DE VINYALS, *Els Comtats de Pallars i Ribagorça*, op. cit., *Diplomatari*, n.º 316, pp. 450-454. Véase, también, GALTIER MARTÍ, «Güel hace mil años», op. cit.

una primera e inacabada fase lombarda, singularmente antigua, que resulta tentador relacionarla con la consagración de 996. De ser cierta esta conjetura, la iglesia de Güel constituiría un testimonio de la presencia de maestros lombardos en tierras de Ribagorza ya a fines del siglo X. Pero la ocupación de la comarca de Güel por los musulmanes a comienzos del siglo XI obliga a matizar al máximo cualquier explicación. Las relativamente importantes oblaciones que la iglesia recibió entre los años 1010 y 1020 –y que fueron anotadas en la continuación de la misma acta de dotación– y la presencia en Güel del *maestro* Bradila constituyen argumentos suficientes como para sospechar que los musulmanes arruinaron la iglesia recién consagrada.

El acta de dotación de Güel registra la existencia de dos maestros, Oriol y Bradila. En un primer momento, correspondiente a la consagración de 996, entre los habitantes de Güel figura el «*magister*» Oriol, esposo de Uldena. Él mismo ya no aparece más como donante en el citado documento; pero, con ocasión de la entrega de un lote de tierras a la iglesia de Santa María, todavía se le cita a título de colindante. Esta segunda mención puede ser datada entre los años 1017 y 1040, sin que ello autorice a asegurar que en estas fechas el *maestro* Oriol todavía estuviera con vida.

Sobre el maestro Bradila poseemos más información. Entre los donantes de 996 aparece un varón homónimo, realizando una ofrenda por el alma de su madre, aunque no es evidente que sea la misma persona. Pero, ciertamente, el «*magister*» Bradila se hallaba en Roda de Isábena en julio de 1010, cuando las obras de la nueva catedral perfectamente podían haber comenzado³⁸. En función del párrafo correspondiente del acta de dotación de Güel, la presencia del *maestro* Bradila en esta localidad debe ser fijada entre los años 1017-1025. Todavía sabemos de la existencia de un presbítero Bradila, donante a la iglesia de Santa María de Roda de Isábena en mayo de 1018³⁹, quien no tiene por qué ser la misma persona de la que hablamos.

Admitido que el término *maestro* se refiera al responsable de un proyecto constructivo, lo cual no es del todo evidente ni menos en el contexto de un cabildo catedral, podríamos suponer que el director de las fases

³⁸ Cfr. A. J. MARTÍN DUQUE, *Colección diplomática de Obarra (Siglos XI-XIII)*, Zaragoza, 1965, doc. 16, pp. 20-21.

³⁹ Cfr. SERRANO Y SANZ, *Noticias y documentos históricos del condado de Ribagorza hasta la muerte de Sancho Garcés III (año 1035)*, *op. cit.*, pp. 484-486.

lombardas de las iglesias de Santa María de las Rocas de Güel y de la catedral de San Vicente de Roda de Isábena fue el maestro Bradila; y ello desde una fecha a fijar en torno a 1010.

Restablecimiento del orden episcopal. La fase pamplonesa

Aunque cuando llegó a Roda Borrel tras su consagración episcopal de 1017 se encontró su sede militarmente controlada por los pamploneses, tuvo la suerte de que nadie le inquietara en su oficio hasta que murió, probablemente el 10 de febrero de 1027⁴⁰. Pero el segundo cronista de Alaón⁴¹ señaló claramente que si el obispo Borrel había sido consagrado en Seo d'Urgell (cuando ribagorzanos y pallareses pugnaban por la posesión de Ribagorza), su sucesor Arnulfo (h. 1028 - h. 1064)⁴² obtuvo la plenitud del sacerdocio en Burdeos (cuando Ribagorza ya no era más que una provincia del amplio tracto territorial que gobernaba Sancho el Mayor). De hecho, Arnulfo, mientras vivió Sancho III, formó parte del palacio real pamplonés en el que moraba como un verdadero cortesano⁴³.

El documento más sobresaliente que poseemos de esta, por decirlo así, fase pamplonesa data de hacia el año 1030, cuando se produjo una nueva consagración de la –inacabada– catedral de San Vicente y San Valero de Roda⁴⁴. La ceremonia tuvo lugar un día 15 de febrero y fue oficiada

⁴⁰ Cfr. DURÁN GUDIOL, «Las inscripciones medievales de la provincia de Huesca», *op. cit.*, pp. 71 y 107-109; y GALTIER MARTÍ, *Ribagorza, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, *op. cit.*, p. 293.

⁴¹ Cfr. D'ABADAL I DE VINYALS, *Els Comtats de Pallars i Ribagorça*, *op. cit.*, p. 20.

⁴² Sobre este obispo, cfr. GALTIER MARTÍ, *Ribagorza, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, *op. cit.*, pp. 232-237 y 294.

⁴³ Cfr. D'ABADAL I DE VINYALS, «Origen y proceso de consolidación de la sede ribagorzana de Roda», *op. cit.*, pp. 60-62; BARRIGA PLANAS, *El Sacramentari, Ritual i Pontifical de Roda*, *op. cit.*, p. 76, nota 81; y GALTIER MARTÍ, *Ribagorza, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, *op. cit.*, pp. 232-233.

⁴⁴ Cfr. VILLANUEVA, *Viage á Gerona y á Roda*, *op. cit.*, doc. LI, pp. 306-307. Este documento, habitualmente muy mal datado hasta que en dos trabajos (GALTIER MARTÍ, *Ribagorza, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, *op. cit.*, pp. 233-237; e *idem*, «El núcleo primitivo del tesoro de Roda de Isábena: análisis documental», *op. cit.*) propuse una fecha próxima a 1030, ha sido reeditado en PLADEVALL I FONT *et alii*, *Catalunya romànica*, t. XVI, *op. cit.*, p. 390, transcribiéndolo bien y datándolo en 1035 como resultado del despiste que sobre la historia ribagorzana hacen gala sus editores a lo largo de todo ese tomo de trasnochada inspiración imperialista, destinado a demostrar lo indemostrable: que Ribagorza es tierra catalana. Entre tanto, lo publicó R. ORDEIG I MATA, «Inventari de les actes de consagració i dotació de les esglésies catalanes. III. Anys 1000-1050», *Revista catalana de Teologia*, 8/2 (1983), pp. 403-456, espec. doc. 146, pp. 429-433, datándolo entre 1027 y 1035.

por Arnulfo, a instancias del *senior* de Roda, Miro, y del cabildo catedral, cuando reinaban Sancho III y sus hijos⁴⁵. El hecho de que San Valero figure por primera vez en la documentación rotense como cotitular de la catedral –y que en algunos pasajes del acta se le dé tanto énfasis– parece dar crédito a mi vieja hipótesis según la cual Arnulfo, poco antes de 1030, traspasó las fronteras ribagorzanas para buscar, hallar y trasladar las reliquias del zaragozano obispo Valero desde la vecina y musulmana plaza de Estada a Roda⁴⁶.

Con motivo de la nueva consagración, el obispo Arnulfo ofreció a su iglesia una hermosa serie de tapices para recubrir los muros, el suelo, las arcadas y un banco. Algunos de aquellos tapices eran de origen bizantino; otro estaba tejido con hilo de oro. Además, Arnulfo aportó dos retablos, algunas ropas litúrgicas de singular calidad y un cáliz de plata sobredorada, más hermoso que el que recibió la catedral en 957⁴⁷. Entre tan fastuosos presentes –valiosos de por sí y por cuanto que nadie más ofreció a la catedral bien alguno–, cabe destacar esos dos retablos o, como dice textualmente el documento de dotación, «*superaltares lineos optimos*». Las insuficiencias lingüísticas del acta no permiten concluir si los retablos, que habían de tener un carácter figurativo, eran de madera, y por tanto estaban estucados y pintados, o si se trataba de labores de aguja sobre hilo o trama de tapiz.

¿Cabe preguntarse de dónde provenían todos aquellos hermosos objetos, capaces de convertir la presencia del nuevo e impuesto obispo Arnulfo en agradable a los ojos de los canónigos y del pueblo de Roda? Pues, seguramente, de los bienes que circulaban en los peajes de Jaca y de Pamplona y a los que Arnulfo tenía fácil acceso porque era cortesano de Sancho III, asentado en el área pamplonesa, y porque como obispo estaba exonerado del pago del preceptivo arancel⁴⁸.

⁴⁵ Sobre el alcance político de esta alusión a la corregencia de Sancho III y sus hijos, que es clave para no datar el documento en 1035, cfr. F. GALTIER MARTÍ, «El verdadero castillo de Samitier», *Tvriaso*, VII (1987), pp. 159-194.

⁴⁶ Cfr. GALTIER MARTÍ, *Ribagorza, condado independiente. Desde los orígenes hasta 1025*, *op. cit.*, pp. 50, 234 y 244-245 (nota 73).

⁴⁷ He aquí la cita textual de la ofrenda de Arnulfo: «... I. *dossale constantinatum*, et unum *palleo cum auro factum*, unum *bancale palleum*, et II. *cortinas*, et II. *superaltares lineos optimos*, et I. *dalmatica sirica*, et I. *camiso de tirez*, et I. *calice de argento desuper aurato*, et VI. *chortinas*, et III. *mapiles*, et III. *tapites*». Analicé y traté de contextualizar estos bienes en GALTIER MARTÍ, «El núcleo primitivo del tesoro de Roda de Isábena: análisis documental», *op. cit.*, pp. 110-111.

⁴⁸ Sobre esta cuestión, cfr. J. M. LACARRA, *Un arancel de aduanas del siglo XI*, Zaragoza, 1950; y A. UBIETO ARTETA, *Cómo se comenta un texto histórico*, Zaragoza, 1978, pp. 109-121. La redacción del arancel, tal como nos ha llegado, data de la época del rey Sancho Ramírez (1064 de Aragón y 1076 de Pamplona-1094), aunque el propio monarca puso de manifiesto que la tarifa aduanera había

¿Cómo era desde el punto de vista material la catedral que Arnulfo ungió con los santos óleos? He aquí otra de las inquietantes preguntas que suscitan las consagraciones, al parecer más jurídicas que reales, de esta catedral.

No obstante, algunos elementos arquitectónicos visibles desde las últimas décadas parecen arrojar un poco de luz (figura 10).

Entre las pilastras y pilares lombardos del tramo adyacente a la cabecera, se ubicaron unos añadidos que soportan arcos de medio punto de amplio radio y escaso peralte, que hacen oficio de arcos formeros y que pueden ser comparados con los de la más egregia cripta del área pamploesa de la época de Sancho III: San Salvador de Leire⁴⁹. Es más, en el ábside central de Roda, a ambos lados de la lesena axial interrumpida, se ubican, al nivel de la cripta actual, sendas ventanas derramadas al interior, cubiertas con arco enterizo y provistas de arco de cobijo de finas dovelas radiales al exterior, que hacen pensar de nuevo en el ventanaje del ábside central de la cripta de Leire (figura 11). En este sentido, es iluminante el parangón que se puede establecer entre Roda de Isábena y la no lejana iglesia de San Andrés Apóstol de Calvera, pues esta presenta una escansión absidial de lesenas interrumpidas y concebidas para contener arquillos en series binarias, más una ventana axial en el ábside provista de arco de cobijo al exterior y derrame interior que condena –precisamente– la lesena axial⁵⁰. Entre tales ventanas rotenses emergía al interior en dirección axial el arranque de un arco, que fue disimulado hacia 1985, y que vuelve a recordar la bipartita solución del ábside central de la cripta legerense (figura 12)⁵¹.

sido fijada por escrito «*secundum usaticos meorum parentum*», que lógicamente han de corresponder a su padre Ramiro I y a su abuelo Sancho III (cfr. UBIETO ARTETA, *Cómo se comenta un texto histórico*, op. cit., p. 109).

⁴⁹ Sobre la iglesia abacial y el monasterio de Leire, cfr. F. ÍÑIGUEZ ALMECH, «El monasterio de San Salvador de Leyre», *Príncipe de Viana*, 27 (1966), pp. 189-220 y 79 láms.; G. GAILLARD y L.-M. DE LOJENDIO, *Navarre romane*, ed. fr., La Pierre-qui-Vire, 1967, pp. 61-120 y láms. 1-36; M. C. GARCÍA GÁINZA, dir., M. ORBE SIVATTE y A. DOMENIO MARTÍNEZ DE MORENTÍN, *Catálogo Monumental de Navarra*, vol. IV****, *Merindad de Sangüesa, Jaurrieta-Yesa*, Pamplona, 1992, pp. 629-654 y láms. 753-795; y C. FERNÁNDEZ-LADREDA, dir., J. MARTÍNEZ DE AGUIRRE y C. MARTÍNEZ ÁLAVA, *El arte románico en Navarra*, 2.ª ed., Pamplona, 2004, pp. 61-70.

⁵⁰ Cfr. GALTIER MARTÍ, «Reflexiones sobre la “cuestión lombarda” en el proceso de constitución del primer arte románico: San Andrés Apóstol de Calvera», op. cit.

⁵¹ La fotografía que publico con el número 12 data de 1976, cuando, por relativamente poco tiempo, quedó al descubierto esta zona de la iglesia entre “empresa y empresa restauradora” del sacerdote Lemiñana. La zona estuvo cubierta durante siglos por el altar y retablo de Santa María, que fue reformado en 1607 (cfr. IGLESIAS COSTA, *Roda de Isábena*, op. cit., p. 237), a cuyo momento puede

Todos estos elementos, que podemos denominar de «estilo pamplonés», deben ser legítimamente puestos en relación con la ceremonia de 1030, para concluir que la catedral que consagró Arnulfo, sobre ser artísticamente híbrida, apenas tenía utilizable la parte inferior de la cabecera, a juzgar por los restos que son visibles. O dicho de otro modo, que cuando ya la catedral lombarda comenzaba a hacerse sensible, por precisas razones que no conocemos, se pensó en otro proyecto constructivo que, naturalmente, trató de aprovechar al máximo la obra realizada.

¿Se debió el cambio de maestros lombardos por artistas pamploneses a la mutación que experimentó el poder en Ribagorza? *A priori*, podría responderse afirmativamente si el problema del inacabamiento de las obras lombardas no tuviera la inquietante amplitud que se le conoce⁵².

Una catedral inacabada para orientar el futuro investigador

Paradójicamente, el resto de la historia institucional y constructiva de la catedral de Roda de Isábena está sumida en el mayor silencio documental, ignorancia a la que coadyuva la inexistencia de cualquier campaña organizada de excavación o de prospección. En estas condiciones –y a modo de colofón–, las reflexiones siguientes deben ser tenidas como hipótesis de trabajo sobre las que orientar el futuro investigador.

Desde la consagración de la catedral por Arnulfo, debieron de pasar más de treinta años hasta que el obispo Salomón (¿1064-1075?), el antiguo discípulo del abad Oliba de Vic, hubo de impulsar la continuación de los trabajos interrumpidos⁵³. Las obras retomaron las fases lombarda y pamplonesa para intentar concretar, definitivamente, la actual cabecera y los presbiterios adyacentes a los ábsides, a los que se accede mediante series de escalones.

Salomón solamente pudo terminar las obras de la actual cabecera y del presbiterio que la antecede, alzando su empresa sobre el basamento de la obra primitiva, que vio cortados por el coronamiento los arcos formeros que se habían volteado en la fase pamplonesa entre los lombardos

pertenecer el retablo. Una fotografía de conjunto del aspecto que presentaba la zona antes de la intervención de Lemiñana puede verse en P. PACH Y VISTUER, *El obispado de Roda. Bosquejo histórico*, Barcelona, 1976, p. 6.

⁵² Sobre este problema, véase, en última instancia, GALTIER MARTÍ, «Los maestros lombardos en la península ibérica», *op. cit.*

⁵³ Sobre el largo y oscuro período que media entre los últimos años del episcopado de Arnulfo y el de Salomón, cfr., por ejemplo, IGLESIAS COSTA, *Roda de Isábena*, *op. cit.*, pp. 62-80.

pilares de triple articulación, cuando bajo Arnulfo se trató de definir por primera vez la cripta central. Tales arcos se cegaron parcialmente, no quedando visible en el lado sur más que una puerta cubierta con arco de medio punto por la cara de la nave meridional y con dintel por el lado de la nave central para acceder a un ambiente cuya finalidad, tal vez funeraria, desconocemos con certeza (figura 13). Los ábsides quedaron cubiertos con bóvedas de cuarto de esfera y los presbiterios con medio cañón. Singularmente en el presbiterio meridional, sobre los pilares lombardos de triple articulación se ve el cambio de obra que da paso a unos pilares de doble resalto aptos para responder a una estructura de bóvedas de cañón sobre fajones.

Los restos de la obra lombarda y de la intervención pamplonesa debían de ser tan evidentes que se optó por transformarlos en una especie de cripta triple sobre la que fue asentado el espacio presbiteral y sobreelevado de las tres naves. Y es en el de la nave meridional en donde el cambio de obra se dejó ver con más evidencia con motivo de la intervención arqueológica de la primavera de 1978, cuando inopinadamente se vació el último tramo de la nave meridional y su ábside correspondiente con la pérdida de los enterramientos que allí se hallaron. Al reconstruir D. José María Lemiñana el ábside de la nave septentrional⁵⁴ y excavar el trasdós de la bóveda de la cripta que se extiende sobre el presbiterio y el ábside, y que en el siglo XIII se empotró en la precedente estructura lombarda, halló los restos de esta fase, de la que ya emergía un pilar de triple articulación hasta alcanzar el nivel del presbiterio superior.

Salomón, al completar los ábsides, los decoró con el repertorio *lombardista* de lesenas, arquillos ciegos y friso de dientes de sierra, que seguía en boga en la zona pirenaica en las décadas centrales del siglo XI. Las lesenas marginales de los ábsides laterales intersecan el desarrollo del central. Al quedar interrumpida con el cambio de obra la lesena axial del ábside central, la correspondiente banda lombarda se coronó con cuatro arquillos.

En síntesis, la obra de Salomón consistió en alzar los tres ábsides desde sus basamentos lombardo-pamploneses para hacer una cabecera triple precedida de un tramo que quedó sobrealzado, el cual en su fase

⁵⁴ Este ábside norte fue parcialmente deshecho a comienzos del siglo XVII para ubicar la sacristía. Hacia 1985 mosén Lemiñana reconstruyó la parte perdida. De hecho, en el folleto de M. IGLESIAS COSTA, *Roda de Isábena, ex-sede y catedral ribagorzana*, Huesca, 1987, p. 18, se publicó una fotografía de dicho ábside en proceso de reconstrucción. La datación precisa de las intervenciones del párroco Lemiñana en la catedral son empresa más que complicada, ya que actuó siempre *gratis et amore y de motu proprio*.

lombarda se habría situado al mismo nivel que el resto de la iglesia. Es decir, que el proyecto de la catedral lombarda no contemplaba criptas, que sí fueron introducidas desde la fase pamplonesa para reciclar las obras existentes y para enmascarar las disfunciones inherentes al inacabamiento del proyecto original. A lo cual se unió la prosecución de las obras del campanario lombardo, que en su continuación denota la presencia de maestros de gusto jaqués⁵⁵.

Debieron de ser los obispos Raimundo Dalmacio (1076-1094) y San Ramón (1104-1126) los que culminaron la obra de la catedral, cuyas naves laterales recibieron bóvedas de arista y la central cubierta de madera. Esta solución hubo de ser provisional porque los desmesurados pilares cruciformes que dan ritmo a las naves obedecen a un diseño de abovedar totalmente el edificio. También hay que atribuir a San Ramón la presentación actual de la cripta central. Esta nueva cripta de tres naves se abrió paso entre la obra pamplonesa, de forma que de esta no quedaron más que los vestigios señalados. Los accesos románicos de la misma eran laterales y en todo semejantes a los de Santa María de Alaón⁵⁶, por lo que cabe pensar en una cronología próxima a 1123. Nótese que el actual acceso a la cripta central de Roda data de 1650.

Hecha abstracción de los ambientes claustrales, el final de las obras de la catedral debe ser fijado en el siglo XIII, al hacer la portada, voltear las bóvedas de la nave central y embutir una cripta en la parte baja del ábside y presbiterio de la nave septentrional, los cuales permanecían intactos desde la fase lombarda. Esta reforma, arquitectónicamente adventicia y para nada brillante, se ha hecho sin embargo célebre como consecuencia de la decoración pictórica que recibió y del archivo que allí fue alojado⁵⁷.

He aquí cuanto sabemos de los inicios de esta noble catedral, cuyo análisis definitivo demanda clamorosamente una excavación arqueológica, como en general todo el patrimonio altomedieval aragonés. Porque la gran asignatura pendiente para conocer mejor los orígenes de nuestro Reino es la Arqueología medieval.

⁵⁵ Sobre la documentación del campanario de la catedral, cfr. F. CASTILLÓN CORTADA, «La construcción del campanario de la catedral de Roda de Isábena», *Homenaje a «Amigos de Serrablo»*, Huesca, 1989, pp. 291-305, aunque no aporte nada sobre el período románico.

⁵⁶ Cfr. GALTIER MARTÍ, «Los maestros lombardos en la península ibérica», *op. cit.*, pp. 731-732.

⁵⁷ Cfr. G. M. BORRÁS GUALIS y M. GARCÍA GUATAS, *La pintura románica en Aragón*, Zaragoza, 1978, pp. 269-285.

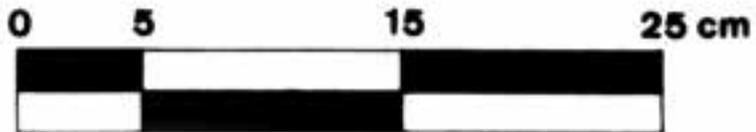
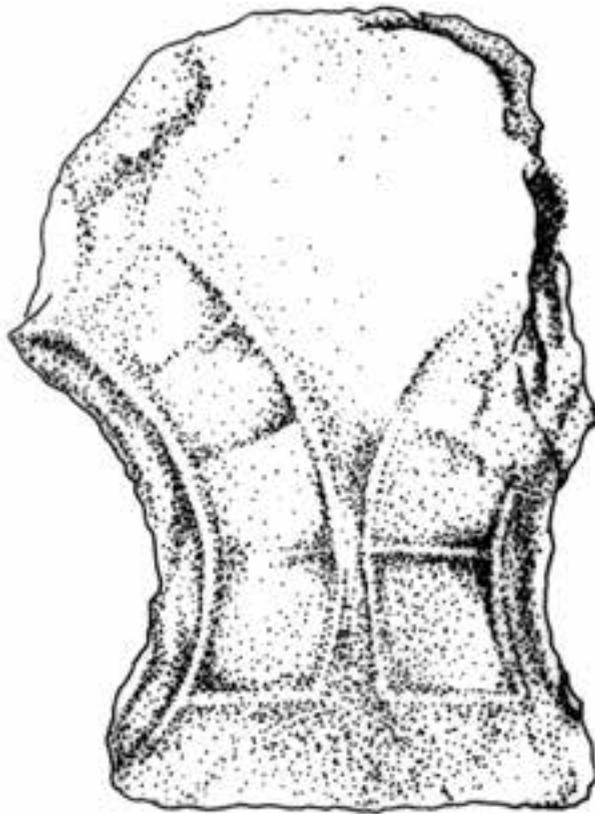


FIG. 1. Roda de Isábena (Huesca). Catedral. Fragmento de ventana. Dibujo de Jesús Criado Mainar y Fernando Galtier Martí.

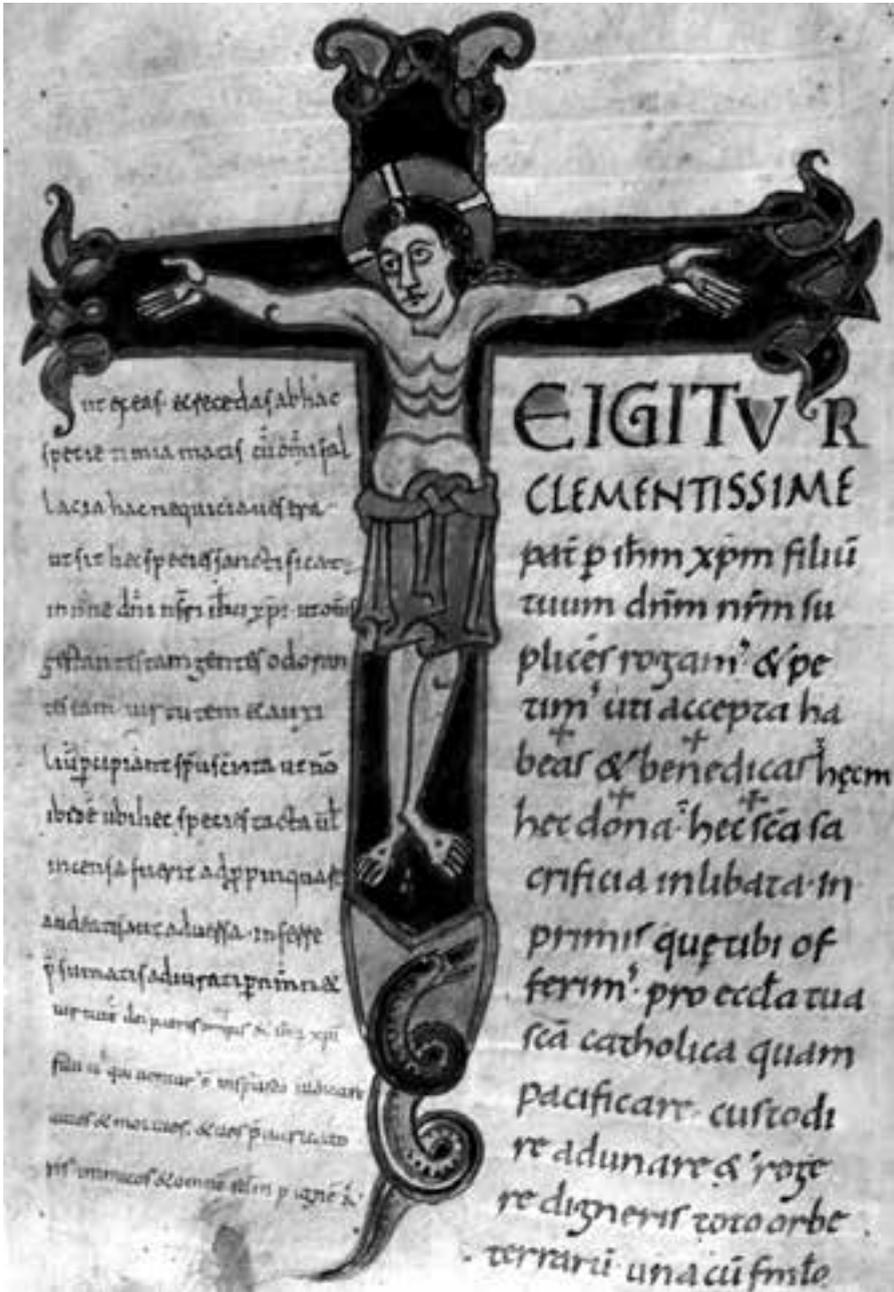
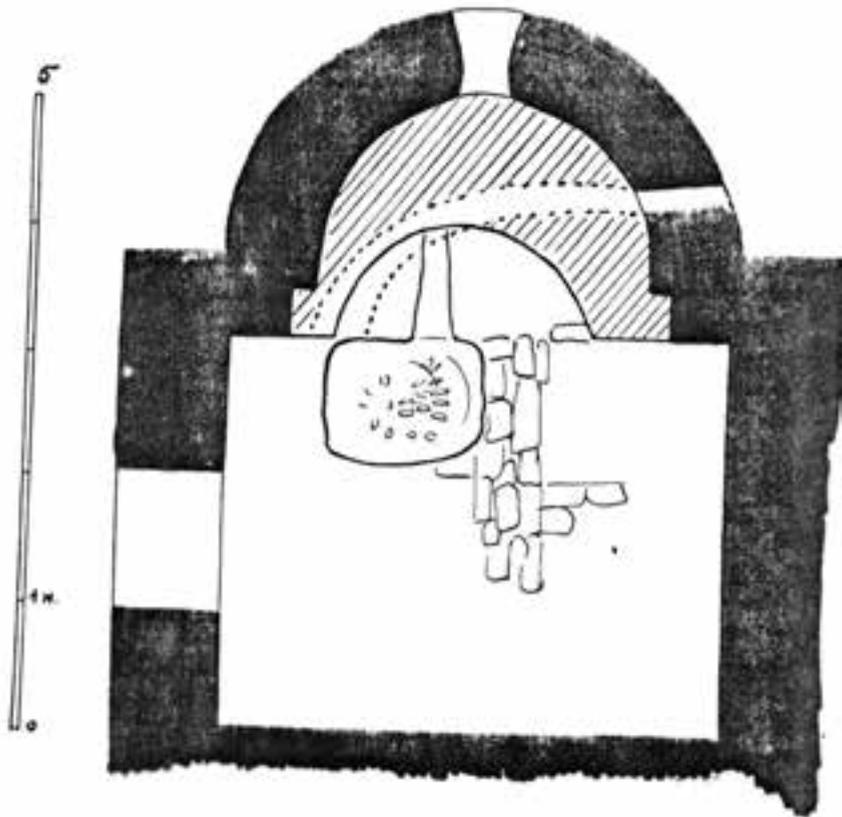


Fig. 2. Lérida. Arxiu Capitular, Roda, ms. 16 (*Liber Pontificalis Rotae* o *Sacramentario de Roda*), fol. 38r. *Te igitur*, cuya primera letra aloja a Cristo en la cruz.



PLAN DE LA PIÈCE OU SE SITUE LA CUVE — SUPERPOSITION
DE L'ASSIDE DE LA CHAPELLE DONNANT SUR LE CLÔTRE.

FIG. 3. Roda de Isábena. Catedral. Subsuelo de la capilla de San Agustín con un posible baptisterio, según BANCEL, *L'Évêché de Roda en Ribagorza. Étude Historico-Archéologique, op. cit.*, p. 66.

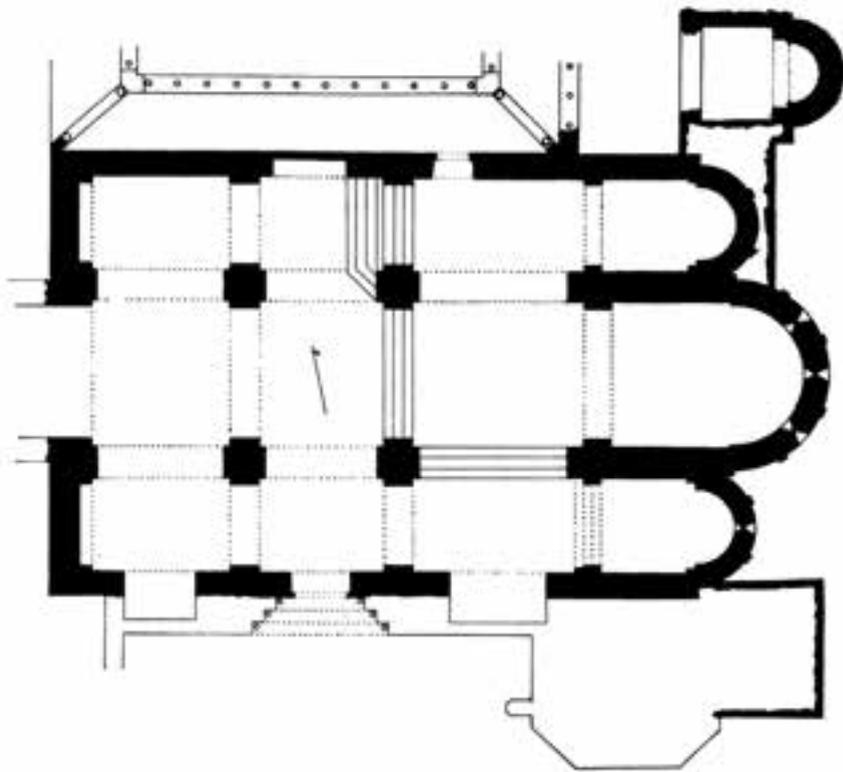


FIG. 4. Roda de Isábena. Catedral. Planta, según PUIG I CADAFAELCH, FALGUERA Y GODAY I CASALS, *L'Arquitectura romànica a Catalunya, op. cit.*, vol. II, p. 199.



FIG. 5. Roda de Isábena. Catedral. Vista de los ábsides meridional y central en el estado que presentaban en la época de R. DEL ARCO Y GARAY, *Catálogo monumental de España*. Huesca, Madrid, 1942, t. láms. n.º 557.



FIG. 6. Roda de Isábena. Catedral. Interior del ábside meridional mientras se excavaba en mayo de 1978. Fotografía de Fernando Galtier Martí.



Fig. 7. Roda de Isábena. Catedral. Interior, nave meridional, tramo adyacente al ábside, ángulo suroeste. Pilastra de triple articulación apta para soportar una bóveda de arista, transformada en doble para sostener una bóveda de cañón sobre fajones sencillos. Fotografía de Fernando Galtier Martí.



FIG. 8. Roda de Isábena. Catedral. Fragmento del posible imafronte de la primitiva catedral lombarda. Fotografía de Fernando Galtier Martí.



FIG. 9. Roda de Isábena. Planta de la cabecera de la catedral lombarda, según Roberto Benedicto Salas y Fernando Galtier Martí.

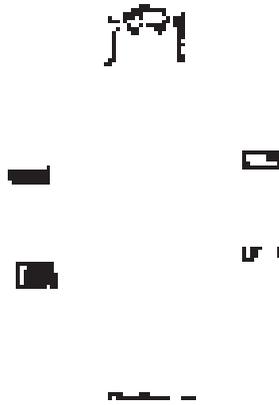


FIG. 10. Roda de Isábena. Planta de la adaptación de la cabecera de la catedral lombarda al «estilo pamplonés», según Roberto Benedicto Salas y Fernando Galtier Martí.



FIG. 11. Roda de Isábena. Catedral. Ábside central, exterior. Lesena lombarda axial interrumpida y ventanas de la cripta actual de «estilo pamplonés». Fotografía de Fernando Galtier Martí.



FIG. 12. Roda de Isábena. Catedral. Ábside central, interior. Ventanas de la cripta actual entre las que restaban las huellas del arranque de un arco axial, tal como podían verse en 1976 y que fueron disimuladas hacia 1985. Fotografía de Fernando Galtier Martí.



FIG. 13. Roda de Isábena. Catedral. Interior, nave meridional, tramo adyacente al ábside, muro norte. Adaptación de la cabecera de la catedral lombarda al «estilo pamplonés» y reforma del obispo Salomón. Fotografía de Fernando Galtier Martí.

Afianzamiento del Cineclub de Zaragoza en el panorama cineclubístico español. Desarrollo del cine *amateur*

Francisco Javier Lázaro Sebastián
Universidad de Zaragoza

Resumen

Seguimos ahondando en la trayectoria del Cineclub de Zaragoza, fundado a finales de 1945, a partir de las distintas programaciones, cursos y conferencias planteados en sus sesiones periódicas. Comprobaremos cómo se da a conocer el cine de otras nacionalidades –principalmente europeas–, con especial incidencia en los movimientos de vanguardia, sin descuidar las producciones coetáneas; asimismo, pondremos de manifiesto la importancia del papel desempeñado por la pedagogía de la Historia del Cine entre los socios, dentro de la puesta en marcha de numerosos cursos sobre esta materia; y, por último, el surgimiento del cine *amateur* en el seno de la entidad zaragozana.

Palabras clave

Cineclub, cine de vanguardia, cine *amateur*, cine documental.

Abstract

We continue going deeply into the path of the Cineclub of Saragossa, founded at the end of 1945, from the different programmings, courses and conferences raised into his periodic meetings. We will verify how there is announced the cinema of other nationalities - principally Europeans -, with special incident in the movements of forefront, without neglecting the contemporary productions; likewise, we will reveal the importance of the paper recovered by the pedagogy of the History of the Cinema between the partners, inside the putting in march of numerous courses on this matter; and, finally, the emergence of the cinema amateur in the bosom of this entity.

Keywords

Cineclub, Avant-Gard Cinema, Amateur Cinema, Documentary.

En números precedentes de esta revista¹, glosábamos los inicios del Cineclub de Zaragoza, desde su sesión inaugural, en diciembre de 1945, hasta la mención de la sesión-homenaje a la sección de cine *amateur* del Centro Excursionista de Cataluña, en 1948. Continuamos ahora donde lo dejamos, confirmando, en efecto, que el cine aficionado toma carta de naturaleza en el seno de nuestra entidad desde esa histórica sesión de noviembre de 1948. Pero antes tuvieron lugar nuevas actividades que van afianzando otros géneros cinematográficos, concretamente, el documental, hasta el punto de quedar fijada una sección permanente para su estudio y consideración.

Por otra parte, siguen las programaciones interesantes en dicho año. Así, son de destacar la Sesión 36.^a (18-I-1948), con muestras de *cine terrorífico*. De esta manera encabezan el programa (uno de los primeros que hablan de un género concreto, junto al documental y al cine *cómico*) con las películas *Vampyr* (Carl Theodor Dreyer, 1930) y *La novia de Frankenstein* (James Whale, 1935). A este género de terror, dedicaría numerosos artículos el crítico e historiador Manuel Rotellar, algunos de ellos desde las páginas de los programas del cineclub, recopilados más adelante en sendos libros.

La Sesión 38.^a (15-II-1948) se completaría con la siguiente oferta: *Leyenda de Reyes* (Georges Méliès, 1900); *Felipe II* y *El Escorial* (documental de Carlos Velo y Fernando G. Mantilla, 1935); y *Al servicio de las damas* (Gregory La Cava, 1936). Incurriendo, como vemos, nuevamente en una combinación extraña y variopinta de filmes que solo tenían relación entre sí, y no siempre, por las fechas de realización. Este es un defecto que irá poco a poco desapareciendo en los años cincuenta, a medida que con la recién inaugurada Filmoteca Nacional (1953) la circulación de películas sea más flexible, si bien no se acabará con todas las rémoras, como dan a entender las continuas protestas desde todos los cineclubs.

Serán normales los ciclos por géneros, directores y por nacionalidades. En estos años de iniciación, los años cuarenta, lamentablemente son excepciones².

En la Sesión 40.^a (14-III-1948), se pone en marcha un *curso de Historia del Cine*. Con esta actividad, que pretende tener continuidad, se inicia

¹ En nuestro artículo «Primeros años de existencia del Cineclub de Zaragoza. Algo más que una afición cinéfila», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º 106, 2010, pp. 61-79.

² En el año anterior (1947) se organizó dedicado al documental británico.

una de las más exitosas iniciativas, de las más seguidas por el público, adelantándose a otros cineclubs, a falta de unas enseñanzas regladas en la Universidad española³. Únicamente, se impartía el cine como una disciplina teórica, a nivel académico, en el recién abierto IIEC (1947) (Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas). Y en los cursos de verano de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo, de Santander. Quizás surgió el curso citado dentro de nuestra entidad intentando emularlos.

Las películas vistas en el contexto de dicho curso fueron una selección de fragmentos agrupados bajo el título *La historia del cine: Charlot, señorita bien* (Charles Chaplin, 1915); *Las dos huérfanas* (David W. Griffith, 1922) y el estreno del documental francés *L'amitié noire* (Germaine Krull y Jean Cocteau, 1946), entre otros.

En las siguientes sesiones, hallamos títulos de autores que, con las décadas, han llenado de contenido la difusa expresión de *clasicismo* cinematográfico: *Imitación a la vida* (John M. Stahl, 1934); *¿Qué hay, Nelly?* (Mervyn Le Roy, 1934); *El prisionero de Zenda* (Rex Ingram, 1922); *Liebelei* (Max Ophüls, 1933); *Vivir para gozar* (George Cukor, 1938), *M, el vampiro de Düsseldorf* (Fritz Lang, 1931), etc. Melodramas, aventuras, terror, más los documentales de las *escuelas* británica e italiana (Paul Rotha, Alberto Cavalcanti), más las de otros países, Suiza; y las primeras y celebradas cintas de Emilio «Indio» Fernández (*María Candelaria*, 1946).

³ «La tarea que en este aspecto desempeñan ya bastantes cineclubs está dentro de una verdadera educación cinematográfica y hay que desear se generalice, puesto que los cineclubs parece que son actualmente el mejor medio y el único práctico de conseguir esta educación. Llegará un día, acaso próximo, en el que se enseñe el cine como se enseña la literatura y las demás artes». En REMOND, Claude, «El cine-club, base de la cultura cinematográfica», *Revista Internacional del Cine*, n.º 9, noviembre de 1954, Madrid, p. 78. Existe un artículo de Manuel Rabanal Taylor, Jefe Nacional del SEU, que incide sobre esta cuestión de las relaciones entre cine y universidad. Hace un poco de historia, y menciona un primer contacto que tuvo lugar en la Universidad de Barcelona, en 1932, donde un buen número de conferenciantes (críticos, profesores y escritores) discutieron sobre el tema. Entre ellos, Guillermo Díaz Plaja, que presentó su libro *Una cultura del cinema*. El acto fue todo un *escándalo* porque «se pretendió en aquel cursillo estudiar el cine en función de la cultura: a) El cine como ausente de la cultura actual (búsqueda de las razones), y b) El uso del cine como elemento de educación e instrucción». Por último, insiste en que «hay que luchar por un cine impregnado de Universidad, de vida, de cultura. Y al decir Universidad, no entendemos tan solo a los que actualmente surgen en sus aulas, nos referimos a todos y cada uno de los intelectuales españoles, recordándoles que en otros países las más preclaras inteligencias se han ocupado del cine procurando darle una vida superior que, justo es reconocerlo, ahora muy pocas películas poseen». RABANAL TAYLOR, Manuel, «El cine en la Universidad», en programa de la 1.ª Sesión del Cineclub del SEU-DEN de Zaragoza (18-XI-1953). Palabras que nos recuerdan a José María García Escudero en su segunda época al frente de la Dirección General de Cinematografía y Teatro.

Todo esto precede a la Sesión 48.^a (31-X-1948), en la que se anuncia la constitución de una sección de cine *amateur* dentro del Cineclub de Zaragoza, materializándose lo que era casi inevitable desde la fundación de la asociación a finales de 1945. De esta manera, Zaragoza va a ir ocupando un puesto de referencia en el *amateurismo español*⁴, siendo uno de los centros más activos y galardonados, sobre todo a partir de la segunda mitad de los cincuenta y principios de los sesenta.

El acto oficial que consagra esta voluntad se produce el 4 de noviembre de 1948, en la sesión-homenaje a los autores de la sección de cine *amateur* del Centro Excursionista de Cataluña (CEC)⁵, tanto a los pioneros de los años treinta, como a los más jóvenes que por aquellas comenzaban a despuntar. En ella se pudieron ver algunos de los filmes catalanes premiados en concursos nacionales e internacionales: *El hombre importante* (Domingo Giménez, 1934); *Memmórtigo?* (Delmiro de Caralt, 1934); *Plegaria a la Verge del Cols* (Lorenzo Llobet-Gracia⁶, 1948); *Desengaño* (Pedro Font y Juan Español, 1948); *La cámara soñadora* (Juan Llobet); y *Porta Closa* (Enrique Fité, 1947).

Junto a los catalanes, un documental en 16 mm del zaragozano Guillermo Fatás Ojuel, que le va a servir de carta de presentación en el cine *amateur* nacional de la época moderna, y, con él, a nuestra región. La obra de Fatás llevaba el nombre de *San Sebastián*⁷. Con él se inaugu-

⁴ A falta de una publicación más estricta y completa, remitimos a la obra colectiva de José Antonio Ruiz Rojo (coord.), *En torno al cine aficionado. Actas del Encuentro de Historiadores*, Diputación Provincial de Guadalajara, Servicio de Cultura y Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, Guadalajara, 2002.

⁵ Desde 1943, era el único representante español en el certamen de la UNICA (Unión Internacional de Cineastas Amateurs), además de tener la potestad, otorgada por la Dirección General de Cinematografía, de organizar los Concursos Nacionales. Para saber más sobre él y el *amateurismo* catalán, consúltese: ROMAGUERA Y RAMÍO, Joaquim, «Apunts per a una història del cinema amateur a Catalunya, a fer de bell nou a partir d'una nova metodologia», en José Antonio Ruiz Rojo (coord.), *En torno al cine aficionado. Actas del encuentro de Historiadores*, Dip. Prov. de Guadalajara, Servicio de Cultura y Centro de la Fotografía y la Imagen Histórica de Guadalajara, Guadalajara, 2002, pp. 215-239.

⁶ Autor también de la estimable *Vida en sombras* (1947), con la participación de Fernando Fernán-Gómez, dentro del campo profesional.

⁷ En el programa monográfico de dicha sesión (S. 49.^a, 4-XI-1948), se reseñan las películas mencionadas. Recogemos la de Fatás: «Se trata de un sencillo reportaje, en el que se han intentado aprovechar —sin un esquema preconcebido ni otra ilación que la que proporciona la unidad del medio en que ha sido realizado— las excelentes notas de colorido y ambiente que depara la estación veraniega en la capital guipuzcoana. La belleza y elegancia de sus calles y jardines; la cálida alegría de las playas donostiaras; las magníficas perspectivas del Monte Igeldo; el flamear de los gallardetes en el puerto engalanado; la brillantez inigualable de una corrida de toros; la serena majestad de las puestas de sol en el mar... y hasta una interpolación, un poco traída por los pelos, del desfile procesional conmemorativo de la fundación de la Marina Castellana, son el pretexto para un desfile de imágenes sin otro

ra una fructífera etapa con una serie de cineastas que habitualmente realizarán este tipo de películas, combinadas con las estrictamente de ficción, incluso de experimentación, ya en la siguiente década. La nómina es abundantísima, y su producción regular permitirá su presencia en distintos festivales, consiguiéndose los primeros galardones. Esto desde el interés puramente *amateur*, sin salirse de esos cauces. Sin embargo, hay otros autores que, aun partiendo de estructuras cinéfilas de base (el ejemplo más claro es el de José Antonio Duce), abordarán este género desde el profesionalismo, gracias a los encargos de productoras nacionales. Corresponde este hecho a una segunda fase, ya en los años sesenta, afianzado el *amateurismo* aragonés como uno de los más reconocidos, en un momento que, paradójicamente, no coincide con el de mayor esplendor de los cineclubs zaragozanos.

Mientras tanto, el de Zaragoza sigue adelante, pese a las incomprensiones y los problemas que les llegan desde todos los frentes, el principal, como veremos en breve, el de la falta de películas con que programar unas sesiones mínimamente válidas. Prueba de ello es la repetición de algunos filmes, utilizados como auténticos «comodines»: en la Sesión 50.^a, se repone el *Nosferatu* de Murnau. Pero también llegan las novedades, a través de la obra de directores que todavía no habían alcanzado el renombre de décadas siguientes, aupados por la crítica a la categoría de *maestros* imprescindibles. Como es el caso del director británico Alfred Hitchcock, del que se proyecta *Alarma en el expreso* (1938), en diciembre de 1948.

Progresivamente, los documentales van copando más puestos en las sesiones programadas, hasta el punto de haber siempre uno en cada una de ellas, casi al modo del complemento obligatorio que regía en las salas comerciales (como comprobaremos cuando hagamos el recuento de las primeras cuatro temporadas de vida del cineclub). Así lo demuestran títulos como *Historia de un duro* (Sabino A. Micón, 1927); *Cristalizaciones* (J. C. Mol); *La tragedia de los insectos* (Dr. Ulrich K. T. Schulz); *Bajo el signo del Littorio* (documental del Instituto italiano LUCE, creado en época de Mussolini, en el cual se inspiraría nuestro NO-DO); *Balele* (Manuel Hernández Sanjuán, 1946); el clásico *Hombres de Arán* (Robert J. Flaherty, 1934); *Sulla Via de Damasco* (Luciano Emmer y Enrico Gras, 1948), etc.

mérito ni propósito que el de proporcionar al espectador un agradable recreo visual». Realizó otros documentales: *Aula Dei* (1947); *País Vasco* (1949); *Desfile en Madrid* (1950); *Asesinato* (1952) y *Gran Canal* (1958).

Como con el resto de las películas de largometraje, un confuso panorama de realizadores, géneros y épocas. Junto a los imprescindibles pioneros, las muestras más recientes del género por los que entonces dominaban esa práctica, los alemanes, franceses e italianos. Todavía sin una sistematización que ordene los contenidos según algún criterio. A esta aparente arbitrariedad, contribuía aún más la confusión en los propios términos utilizados en definir estas películas. Por un lado, no hay una clara identificación entre cortometraje y documental⁸. Y, por último, no se distingue entre los géneros. Los documentales de arte y experimentales parecen estar más delimitados. El resto queda pendiente, pues, no en vano, asistimos a una época de transición –de asentamiento–, del genuino documental social o de reportaje. Algo que en España llevará un considerable retraso por la preeminencia de los programas de NO-DO. Precisamente, en la Sesión 54.^a (16-I-1949), se hace un diagnóstico de la situación del documental español por comparación con otros de procedencia europea, como el italiano⁹. El cual se define como base o antesala sobre la que habría de desarrollarse un movimiento, que no se acierta a nombrar, pero que encuadra películas como *Roma, ciudad abierta* (1945), *Paisà* (1946), o *Berlín, año cero* (sic) (*Alemania, año cero*, 1948), las tres de Roberto Rossellini. El problema de fondo es sustancioso, no circunstancial. Remite al origen de una crítica subyacente del estado general de cosas reinante en el cine español de la época que, a mediados de los cincuenta, estallará de la mano de los directores y críticos de la *disidencia*. Sin duda, asistimos a la incubación de los presupuestos que alimentarán las jornadas de Salamanca de 1955.

Cambiando de tema, se organiza una nueva edición, la segunda, del curso dedicado a la Historia del cine en la Sesión 57.^a (27-II-1949). Centrada

⁸ José López Clemente, aún en 1960, trata a Buñuel (antes de *Las Hurdes*), Giménez Caballero o Sabino A. Micón (sobre *Historia de un duro*: «si no completamente original fue una novedad en nuestro rutinario panorama documentalista») de documentalistas, siendo que hacen obras de tipo vanguardista. En LÓPEZ CLEMENTE, José, *Cine documental español*, Rialp, Madrid, 1960, pp. 123-125. Rafael Tranche lo razona afirmando que eran pocos los documentales de larga duración realizados en esos años, a lo que se unía las escasas producciones de cortos de ficción desde mediados de los cuarenta. En TRANCHE, Rafael R., «El cortometraje durante el franquismo (1939-1960...)», en Pedro MEDINA, Luis Mariano GONZÁLEZ, José Martín VELÁZQUEZ y Francisco LUNAS (coords.), *Historia del cortometraje español*, Festival de Cine de Alcalá de Henares, Madrid, 1996, pp. 79-99.

⁹ «El documental nacional es flojo; generalmente sus realizadores carecen de ese sugestivo poder de captación que poseen los documentalistas extranjeros. [...] Antepongamos la calidad a la cantidad, y prestando atención a su producción, alentando a esos románticos directores que tan escaso beneficio material van a percibir, capten además aspectos interesantes de la vida rural española; pero no con procedimientos manidos, sino con ambiciosa renovación artística. Si se hace así, se prestará un buen servicio al público y al cine español». «El documental español» (no consta el autor). En el programa de la Sesión 54.^a (16-I-1949) del Cineclub de Zaragoza.

esta vez en los filmes de dibujos animados, con películas de Pat Sullivan, Walter Lantz, Dave Fleischer o Walt Disney, del ámbito norteamericano, mas también dibujantes europeos.

En la Sesión 60.^a (abril de 1949), se pudo ver un breve e interesante ciclo de Ernst Lubitsch –el primero íntegramente a un director–, compuesto por las películas *El abanico de Lady Windermere* (1925) y *Lo que piensan las mujeres* (1941).

Se repitieron de forma consecutiva (Ss. 62.^a, 63.^a y 64.^a, mayo de 1949) las sesiones encuadradas en el curso de Historia del Cine. El éxito de afluencia debió de ser tal que animó a los promotores a que así fuera. En la primera de ellas, bajo el título de *viejo cine cómico*, se pudo ver a casi todos los representantes de la comedia muda *slapstick* norteamericana, como evidencian los títulos presididos por los inefables y rebuscados nombres que en España se les daba a sus protagonistas: *Nascimento zapatero*; *Tomasín, gota de rocío*; *Florián y los gemelos* (donde aparece Stan Laurel); *En el garaje*; *Vaya un porvenir*; *Torcuato pasado por agua*; *Vaya un padrino* (las dos últimas de Mack Sennett); y *Noche de duendes* (con Laurel y Hardy).

En la siguiente, como significando la culminación de todo un género, de toda una época, algunas películas de Charles Chaplin, representativas de los distintos estudios para los que trabajó: *Charlot empapelador* (para la Essanay, 1915); *Charlot en la varieté* (Essanay, 1915); *El emigrante* (para la Mutual, 1917); *Día de paga* (para la First National, 1922); *La quimera del oro* (para la United Artists, 1925). Este actor-director va a ser reverenciado, tomado siempre como referencia insustituible en los albores del cine, por su capacidad de trascender de la simple broma, del *gag* humorístico, a la nota de sensibilidad. Son abundantes los textos favorables dentro de esta orientación redactados desde las instancias cineclubistas.

Y en la tercera y última de estas sesiones, se prepara con muestras del cine europeo de los *primitivos*: *La patriota mágica*; *Danza de los clodoches*, *Las cartas vivientes* (1904) y *A la conquista del Polo* (1912), de Georges Méliès; *Quo Vadis?*, de Enrico Guazzoni (1913); y *Varieté*, de E. André Dupont (1925). Con estas películas, se trata de no repetir otros filmes que hayan sido ya vistos. Conscientemente, se descarta a Murnau, otro autor muy valorado, y a los cineastas rusos, estos por imperativo de censura, aunque recordamos títulos de Dimitri Kirsanoff. Además hay que contar con la disponibilidad de copias para su exhibición.

En fechas posteriores, se pasan títulos que parecen prolongar el curso que antes hemos comentado: *Metrópolis* (Fritz Lang, 1927); *Desaparece una mujer* (Jacques Feyder, 1944); *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937); *La dama de las camelias*, protagonizada por la diva italiana Francesca Bertini (Gustavo Serena, 1915); *La vida privada de Enrique VIII* (Alexander Korda, 1933); *El Testamento del Dr. Mabuse* (Fritz Lang, 1933); *Olimpiada* (Leni Riefensthal, 1938), etc. En resumen, vistas en conjunto, unas sesiones únicas, por la variedad y calidad, en el panorama cineclubístico español del momento.

Ello nos da pie para hacer algunas alusiones que caracterizan el estadio concreto de estas asociaciones. No es precisamente positivo, y ya se habla de estado de *penuria* y dificultades que tienen distintos orígenes. Todo comienza desde la misma Administración, que no ha tomado en serio el fenómeno en ciernes. Diez años más tarde se funda la Federación Nacional de Cineclubs, obligado el Estado a establecer una vinculación con estos –más que eso, una línea de control– ante el más del centenar que se habían creado por todo el país.

Desinterés por parte de las instituciones públicas y de las privadas. Las palabras de Eduardo Ducay dejan entrever un solapado llamamiento a todas en general:

El Cineclub necesita unos ingresos para sostenerse. Y sin colaboradores que hagan sencilla la ingente tarea, ese sencillo alborozo de los eternos románticos, pronto se torna en silenciosa decepción¹⁰.

El crítico Luis Gómez Mesa retoma esta inquietud sobre la insuficiencia de la financiación años después, creyendo que con la ansiada Federación se dispondría de los fondos presupuestarios ministeriales destinados a tal efecto:

Un Cineclub no puede por sí solo, ya que los ingresos que le proporcionan sus socios no son suficientes para cubrir los gastos. Es esa una de las razones que aconsejan a los Cineclubs unirse en firme Federación Nacional¹¹.

Pero, al final, solo el ánimo de unos cuantos aficionados sacaba –y sacaría– adelante semanalmente las sesiones, con sus aportaciones econó-

¹⁰ DUCAY, Eduardo, «Cineclubs españoles», en programa de la Sesión 71.ª (18-XII-1949) del Cineclub de Zaragoza.

¹¹ GÓMEZ MESA, Luis, «Hacia una Federación Nacional de Cineclubs», en *Radiocinema*. Recogido en el programa de la Sesión 94.ª (20-IV-1951) del Cineclub de Zaragoza.

micas (cuotas de socio) para los gastos necesarios, y con su tiempo libre empleado en la organización de los actos.

Asimismo, Ducay señala tres problemas principales que deben solventarse: la cuestión de la programación, la aportación de los socios, y la comprensión de estos asociados. Ciertamente, el primero quizá era el más difícil de superar, a su vez, por varios motivos; para empezar, el bloqueo sostenido por las potencias occidentales al régimen de Franco en el que se incluían todos los aspectos relacionados con el comercio exterior (con su consecuencia inmediata en la débil colaboración de las embajadas extranjeras en proporcionar cintas), que solo se aliviará a comienzos de los cincuenta; la persistente escasez de películas unida a la poca producción estabilizada (una muestra de ello son las reposiciones y los estrenos tardíos de películas de la época); la inexistencia de una cinemateca —como se decía entonces— nacional que fuera recogiendo los títulos más importantes de la historia del cine. Y, por último, puede que el más grave de todos, la imposición legal a las productoras de destruir todas las copias de una película después de haber transcurrido cinco años de su estreno comercial. Este es un tema que preocupa mucho a los promotores de cineclubs que consideran absurda semejante disposición. Se propondrán alternativas diferentes, en encuentros y congresos, a lo que se considera un crimen contra el patrimonio de todos. Es tan acuciante tal déficit que se convierte en la causa principal de la desaparición de tales entidades¹². Por si no fuera poco, hay que añadir una especie de boicot (negación de copias) que las distribuidoras parecen sostener contra los cineclubs, al considerarlos competidores en potencia, siendo, en el fondo, algo bastante alejado de la realidad.

Relacionado con este *juego sucio*, está la endémica incompreensión de los intelectuales y críticos españoles, y del público, en general. A espaldas de una mayoría que entiende el cine de manera muy distinta, «que no quiere saber de profundidades analíticas». Hasta el extremo de que en entidades que se supone deberían estar a favor de ellos, se emi-

¹² Manuel Rotellar y Eduardo Ducay, como secretario y vicesecretario, respectivamente, del cineclub, lo describen así: «No esperábamos, en fin, alcanzar cuatro años de vida. Las razones son completamente obvias. La falta de material es una de las más fundamentales. En España, nos vemos tristemente obligados a decirlo, es tal la incuria en que se hallan sumidas cuantas cosas se refieren al estudio del cine como entidad artística —su historia, su estética, su sociología— que un filme, por grande que sea su calidad, no pasa nunca de ser vulgar mercancía, que pierde interés en cuanto disminuye su valor comercial. La triste consecuencia es la desaparición sistemática de copias, ante los ojos insensibles de un público que clamaría lógicamente horrorizado si a las piezas valiosas de cualquier museo se les concediera una vida tan efímera». «Resumen de cuatro años de actividad (1945-49)».

ten comentarios restando importancia a sus actividades. Nuevamente, Eduardo Ducay, a la defensiva, menciona las palabras despreciativas del presidente de la Academia Española de Filmología, José Germain, en la sesión inaugural de la misma: «Nuestra entidad no es un cineclub, ni tampoco una reunión de amigos dedicada al cotilleo cinematográfico»¹³.

A pesar de las contrariedades, seguían naciendo nuevos cineclubs en Valladolid, Málaga, Murcia; y otros toman nuevos impulsos, como el Cineclub Universitario de Barcelona, el de la Unión Cinematográfica Experimental de Madrid (UCE) o el Círculo de Escritores Cinematográficos (CEC).

Y las revistas especializadas empiezan a poner más atención a las actividades cineclubísticas, incorporando secciones exclusivas: *Primer Plano*, *Cámara*, *Triunfo* o *Radiocinema*; dentro de las revistas literarias, destacar a *Índice*¹⁴. En lo que respecta a la segunda época del cineclubismo español, la de verdadera extensión (años 50-60), son importantes los esfuerzos integrados en publicaciones como *Film Ideal*, *Cinestudio*, *Revista Internacional del Cine*, *Nuestro Cine*, *Objetivo* o *Espectáculo*. Un estudio medianamente serio debe contemplar los comentarios aparecidos en algunas de estas revistas.

La forma de eludir todas estas oposiciones era configurar un organismo institucional que aunara todas las voluntades, necesidades, objetivos y expectativas en un mismo seno. Antes de que se iniciara el interminable –y agónico– proceso de constitución de la Federación, hubo unos intentos parciales por parte de los más antiguos cineclubs de España, en llegar a acuerdos que favorecieran a las partes. En esos precedentes, se halla implicado el Cineclub de Zaragoza. Se inician una serie de contactos que tratan de resolver problemas de organización, cuestiones prácticas que afectan en el momento. Así, por ejemplo, desde noviembre de 1950, se establece correspondencia desde Zaragoza con los socios de los cineclubs de la Unión Cinematográfica Experimental madrileña y el de Pamplona¹⁵. Meses después se unirían el Cineclub de Murcia y el Universitario de Barcelona. En estas conversaciones se plantea la posibilidad de que los socios de dichos clubs puedan asistir gratuitamente

¹³ DUCAY, Eduardo, «Nota sobre cineclubs», programa de la Sesión 79.ª (30-IV-1949) del Cineclub de Zaragoza.

¹⁴ Eduardo Ducay, Ricardo Muñoz Suay y Juan Antonio Bardem crean en 1951 una sección cinematográfica dentro de esta revista. En FONT, Domènec, *Ibidem*, p. 144.

¹⁵ Cineclub que a partir de abril de 1956 pasaría a ser filial del cineclub del entonces SEU-DEN de Zaragoza.

a las sesiones de los demás mediante la adquisición de una tarjeta¹⁶ que sería válida en todas las sedes que suscribieran tal acuerdo. Así se hace. Coincide esto con la constatación en los programas editados por el cineclub de las diversas actividades, con especial atención, claro está, en las programaciones que estaban llevando a cabo las otras entidades, primero nacionales, y poco más tarde también extranjeras¹⁷. Estos datos certifican que las variantes introducidas no eran excesivas, que todos andaban por los mismos caminos, que la senda estaba marcada de acuerdo a un circuito rigurosamente definido. Si a mitad de octubre de 1949 (con motivo de la inauguración de la quinta temporada, en versión original sin subtítulos) se visionaba en Zaragoza *Pépé le Moko* (Julien Duvivier, 1937), a los pocos días se hacía lo propio en el Cineclub Universitario de Barcelona, inaugurado en esas fechas. Y también se daba el caso de que esos filmes ya hubieran sido vistos en Zaragoza hace años, presentándose en las respectivas ciudades como estrenos: eso sucede, igualmente en el cineclub catalán, con *Retorno* (Gustav Ucicky, 1941).

En estos momentos, el cineclub zaragozano es la referencia inexcusable de todos los demás. Es así hasta el punto de que ya son muy solicitados sus programas. Asimismo, se declara independiente¹⁸ de cualquier entidad u organismo, en una época que afloraban por todas partes los clubs ligados, por una parte, al Sindicato oficial de estudiantes universitarios (SEU), supeditado, a su vez, a Falange Española. Por otra, estaban aquellos relacionados con las asociaciones religiosas (Acción Católica, principalmente; en Zaragoza nacerá el Cine-Forum *Lux*). Una rara muestra de autosuficiencia que no debió de estar exenta de problemas venidos desde fuera, cuando para todo se exigía la odiosa *adhesión* a unos principios siempre señalados. Obstáculos que provenían en ocasiones por la Administración (llámese Gobierno Civil) a la hora de adjudicar los permisos (obligatorios) para la exhibición, en los días previos a la sesión correspondiente. No se olvide que se debía pasar un listado con los actos previstos a la autoridad para que esta diera su beneplácito.

¹⁶ Bastante anterior al *Carnet Nacional Cineclubista*, creado en una asamblea de la Federación Nacional de Cineclubs en 1967.

¹⁷ En *Nota sobre Cineclubs* (S. 79.º, 30-IV-1950), se habla de la «reconstrucción de los cineclubs alemanes».

¹⁸ En estos términos: «Luchamos, pues, denodadamente por mantener nuestra preciosa independencia a pesar de anónimos y otras cosas similares». Que será perdida en la segunda época del cineclub (desde 1953), bajo las siglas del SEU-DEN.

Para continuar, y gracias a que disponemos de cuadros estadísticos, comentemos lo que significaron las cuatro primeras temporadas del Cineclub de Zaragoza.

De los 30 filmes proyectados en el primer año, tenemos 19 largometrajes, destacando 10 de carácter mudo y 9 sonoros. Cinco son los documentales (con la prudencia que hemos de tener sabiendo que confundían los términos documental y cortometraje). Cuatro cintas experimentales; y 2 filmes de dibujos.

En la segunda temporada, de un total de 35 películas, 23 son largometrajes, superando ya los sonoros (14) a los mudos (9). Los documentales son 8, y 2 los filmes experimentales, y otros tantos los de dibujos. Asimismo, se incluye las secuencias suprimidas de dos largometrajes: *Las inquietudes de Shanti Andía*, de Arturo Ruiz Castillo (1947) y *Mariona Rebull* (1947), de José Luis Sáenz de Heredia.

En la tercera, queremos hacer notar el elevado número de «documentales» (37) sobre el de filmes de argumento (23). Ilustra la toma de posiciones de este género en relativo poco margen de tiempo. Por el contrario, baja su cuantía al año siguiente, solo 16 frente a los 38 argumentales, sobrepasando los mudos (24) (recuérdese que en esa temporada se inicia el curso de Historia del Cine) a los sonoros (14). Más los 7 filmes *amateurs* (homenaje a los cineastas catalanes del CEC).

Respecto a las nacionalidades, son mayoría los norteamericanos: 69 de los 214 en total proyectados (un 32,2%). Datos parciales indican que 39 fueron argumentales; seguidas por las de animación (23) (películas de Walt Disney, Walter Lantz, etc.). Y ocupando un lugar minoritario los documentales (6) y las experimentales (1).

En segundo lugar, las películas de procedencia francesa: 42 (19,6%). Predominando los filmes de argumento (25) sobre todos los demás géneros. Después vienen los documentales (14).

Tercer puesto ocupa la filmografía española. Son un total de 30 películas (14%). Destacando los documentales (y cortos) sobre los de argumento (y largometrajes).

Posteriormente, los ingleses, que hacen un número de 25 (11,6%), siendo más del doble los documentales (18) que los de ficción o argumento (7).

Ya a bastante distancia se sitúan los italianos con 8 películas (3,7%), con 4 películas argumentales y otras tantas documentales.

No digamos ya las muestras de cine suizo (3)¹⁹; austríaco (2); mexicano (1)²⁰; holandés (1); hindú (1)²¹ y portugués (1).

Si nos atenemos a las cifras dadas, sumamos 72 documentales que representan el 33,6% del total proyectado durante esas cuatro temporadas. Ese alto número lo encontramos al hablar de los estrenos; todavía más si nos referimos a ello en términos de porcentaje, pues de la lista de 66, hacen 44. Los datos son lo suficientemente elocuentes como para inferir una serie de conclusiones:

- a) La escasez de películas estadounidenses durante los años de la II Guerra Mundial no fue tan palpable como lo fue en el ámbito normal de la explotación comercial.
- b) No son tantas las películas alemanas, menos aún las italianas, que se exhibieron en el cineclub. Por encima, están las francesas, por ejemplo. El cine del período autárquico está dominado por las producciones de los dos primeros países. En las salas del cineclub se hacen otro tipo de propuestas más arriesgadas –más difíciles de conseguir– en todos los sentidos.
- c) El cine experimental contemporáneo es bastante minoritario todavía. En los años siguientes aumentará su presencia. No lo es si nos referimos a la vanguardia europea.
- d) El cine de animación ocupa un lugar destacado en las programaciones.

Hay un reconocimiento abierto a la práctica *amateur*. Con el Cineclub de Zaragoza se entabla una relación de mutua conveniencia que durará –y se potenciará con otros clubs locales– mientras haya de fondo una afición suficiente que lo aliente. Este ambiente se convierte en la salida natural de los nuevos *cineístas*, aparte de los concursos y festivales. Los cineclubs, en suma, constituyen centros de primer orden para difundir la cultura cinematográfica, erigiéndose el de Zaragoza como uno de los más importantes en el panorama español en su época de esplendor, los años centrales del siglo XX.

¹⁹ Los documentales *Vuelta a Suiza en avión*; *Vacaciones de invierno en Suiza*. La tercera no la hemos podido localizar.

²⁰ *María Candelaria*, de Emilio «Indio» Fernández, 1946.

²¹ El documental *Tree of wealth*, de autor y cronología desconocidos. En el recuento de más arriba se olvidan de incluir las películas rusas: *Pedro el Grande*, de Dimitri Buchowertzki; y *Rapto*, de Dimitri Kirsanoff. Además de las checas *Entre sábado y domingo*, de Gustav Mechaty; y *Los de 14 años*, de Josef Rovevsky.

La Inmaculada Concepción con el Niño Jesús y España. Simbología, fuentes literarias e iconográficas de un lienzo de Juan de Miranda (1723-1805)

José Cesáreo López Plasencia
Licenciado en Filología. Historiador del Arte

Resumen

El pintor Juan de Miranda fue una de las figuras más relevantes de la Historia del Arte en Canarias. En este artículo estudiamos uno de sus lienzos más originales: *La Inmaculada Concepción con el Niño Jesús y España*, que pertenece a la parroquia matriz de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife. En el estudio analizamos la rica simbología y las posibles fuentes literarias e iconográficas de esta tela, cuyas cualidades plásticas convierten a Juan de Miranda en un destacado pintor del siglo XVIII.

Palabras clave

Juan de Miranda, Francisco Salzillo, hermanos Klauber, Inmaculada Concepción, pintura barroca, siglo XVIII, Islas Canarias.

Abstract

The painter Juan de Miranda was one of the most distinguished figures in the Art History of the Canary Islands. In this article we study one of his most original paintings: The Immaculate Conception with the Infant Jesus and Spain, which belongs to the parish church of Our Lady of The Conception in Santa Cruz de Tenerife. In this paper we analyze the rich symbology and the possible literary and iconographical sources of this oil on canvas, whose outstanding plastic qualities make Juan de Miranda become a prominent master in 18th century Spanish painting.

Keywords

Juan de Miranda, Francisco Salzillo, Klauber brothers, Immaculate Conception, baroque painting, 18th century, Canary Islands.

La trayectoria vital y artística del pintor grancanario Juan Buenaventura de Miranda Cejas y Guerra (Las Palmas de Gran Canaria, 1723 - Santa Cruz de Tenerife, 1805), una de las figuras más señeras de la Historia del Arte en Canarias, ha sido objeto de estudio por parte de diversos historiadores e investigadores, desde mediados de la pasada centuria hasta la actualidad. Su rica producción pictórica –en la que destaca sobremanera la temática sacra, teniendo también cabida el retrato y el género mitológico–, así como su cuidada técnica y las interesantes y novedosas propuestas iconográficas que su obra muestra, han atraído la atención de los estudiosos, que se han ocupado de analizar su trabajo y de dar a conocer los posibles modelos y fuentes iconográficas de las que el artista bebió, a la hora de llevar a cabo sus admiradas y originales creaciones¹.

A este fin pretendemos contribuir con el presente estudio, ya que nos disponemos a exponer las fuentes literarias e iconográficas de las que

¹ En este sentido hay que consultar a los siguientes autores: PADRÓN ACOSTA, Sebastián, «El pintor Juan de Miranda (1723-1805)», *Revista de Historia*, n.º 84 (1948), pp. 313-336; TARQUIS Y RODRÍGUEZ, Pedro, «Juan de Miranda (I)», *Revista de Historia*, n.º 104-105 (1954), pp. 57-80; *Ídem*, «Todavía Juan de Miranda (II)», *Revista de Historia*, n.º 109-112 (1955), pp. 89-99; DÍAZ PADRÓN, Matías, «Pinturas de Juan de Miranda en la Casa de Castillo», *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 11 (1965), pp. 399-411; *Ídem*, «Seis pinturas de Juan de Miranda sobre la Infancia de Cristo», *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 12 (1966), pp. 529-541; *Ídem*, «Una Inmaculada de Juan de Miranda en La Habana», *El Museo Canario*, n.º 38-40 (1977-1979), pp. 135-137; HERRERA PIQUÉ, Alfredo, «Juan de Miranda. Obra pictórica», *Aguayro*, n.º 84 (1977), pp. 17-20; FRAGA GONZÁLEZ, Carmen, *Arte barroco en Canarias*, Ed. Interinsular Canaria, Santa Cruz de Tenerife, 1980, pp. 40-42; *Ídem*, «El pintor Juan de Miranda», en MILLARES TORRES, Agustín, *Biografías de canarios célebres*, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, t. I, pp. 197-201 y 202-208; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *La Pintura en Canarias durante el siglo XVIII*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986, pp. 294-368; GONZÁLEZ PADRÓN, Antonio M.º, *La Inmaculada Concepción en la pintura de las Islas Canarias*, Cabildo de Gran Canaria, Telde, 1990, pp. 21-25; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *El pintor Juan de Miranda, 1723-1805*, Las Palmas de Gran Canaria, 1990; *Ídem* (com.), *Juan de Miranda*, Caja General de Ahorros de Canarias, Madrid, 1994 [Cat. Exp. homónima. Sala de Arte de CajaCanarias, La Laguna, septiembre-octubre de 1994]; *Ídem*, «La pintura hasta 1800», en *Gran Enciclopedia del Arte en Canarias*, CCPC, Santa Cruz de Tenerife, 1998, pp. 380 y 382; FRAGA GONZÁLEZ, Carmen, «La pintura antes de 1900. Desarrollo histórico», en HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes (com.), *Arte en Canarias [Siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva*, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2001, pp. 223-229 [Cat. Exp. homónima]; MUÑIZ MUÑOZ, Ángel, «Originalidad y copia. Modelos grabados en la obra del pintor Juan de Miranda», *Revista de Historia Canaria*, n.º 184 (2002), pp. 241-254; LORENZO LIMA, Juan Alejandro, «Precisiones sobre la obra del pintor Juan de Miranda en Alicante (1723-1805)», en HERNÁNDEZ SOCORRO, María de los Reyes (ed.), *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura. Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte (2006)*, Gobierno de Canarias, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, t. II, pp. 631-640; SUÁREZ GRIMÓN, Vicente J., «El envío del pintor Juan de Miranda al presidio de Orán: un reflejo de la crisis de la Audiencia de Canarias en el siglo XVIII», *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 54 (II) (2008), pp. 265-296; CALERO RUIZ, Clementina; CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier; GONZÁLEZ CHÁVEZ, Carmen Milagros, *Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del Setecientos*, Col. «Historia Cultural del Arte en Canarias», t. IV, Gobierno de Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2008, pp. 217-225; así como la obra de próxima publicación debida a LORENZO LIMA, Juan Alejandro, *Juan de Miranda. Reverse de un autorretrato*, Gaviño de Franchy Editores, Islas Canarias [en prensa].

se valió Miranda para realizar una de sus telas más célebres. Nos referimos a la obra *La Inmaculada Concepción con el Niño y España*, lienzo firmado y datado en 1778² que cuelga de las paredes de la parroquia matriz de La Concepción de Santa Cruz de Tenerife. Nuestro trabajo ha sido dividido en tres partes o epígrafes:

En la primera parte, nos ocupamos de la descripción de la pintura, poniéndola en relación con el contexto histórico-religioso y devocional relacionado con la Inmaculada en el que surge, y destacando la riqueza simbólica de su iconografía, así como las posibles fuentes escriturarias inspiradoras de la misma. En la segunda parte del estudio, abordamos el análisis de los modelos o fuentes gráficas, ya sean pinturas o grabados, de los que se pudo servir el insigne maestro en el momento de concebir la tela. Por último, la tercera parte se dedica a la conclusión, en la que citamos sucintamente los aspectos más relevantes de nuestra investigación.

1. Una novedosa aportación a la iconografía concepcionista

La pintura (óleo/lienzo, 136 × 104 cm) (fig. 1)³, de la que existe una versión muy parecida en el Museo Municipal de Bellas Artes de la capital tinerfeña⁴, efigia a la Virgen María, en pie sobre el globo terráqueo, soste-

² *Joanes Miranda fecit. 1778.*

³ Se han ocupado de ella PADRÓN ACOSTA, Sebastián, *art. cit.*, p. 330, fig. s/n.; HERNÁNDEZ PERERA, Jesús (com.), *La Inmaculada en Tenerife. Exposición Conmemorativa del III Centenario de Zurbarán*, Santa Cruz de Tenerife, 1964, Cat. 48 [Cat. Exp. homónima, diciembre de 1964]; FRAGA GONZÁLEZ, Carmen, «El pintor...», *art. cit.*, p. 205; ÍDEM, «La pintura...», *art. cit.*, pp. 225-226, fig. s/n. p. 227; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *La Pintura...*, *op. cit.*, p. 338; GONZÁLEZ PADRÓN, Antonio M.^o, *op. cit.*, p. 22; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (com.), *op. cit.*, p. 48, Cat. 10; MUÑIZ MUÑOZ, Ángel, «Originalidad...», *art. cit.*, pp. 250-252; LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo, «*Consolatrix Afflictorum*. Origen y desarrollo de una iconografía mariana en la plástica hispana», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º XCIV (2004), pp. 202-203, fig. 4; RODRÍGUEZ MORALES, Carlos, «Inmaculada con el Niño y España», en MELÉNDEZ ALONSO, Antonio Ignacio (com.), *Inmaculada*, Fundación «Las Edades del Hombre», Salamanca, 2005, pp. 90-92 [Cat. Exp. homónima. Catedral de Santa María la Real de la Almudena, Madrid, mayo-octubre de 2005]; MUÑIZ MUÑOZ, Ángel, «El grabado europeo y el Museo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife», en *El Grabado y el Museo. La influencia de la estampa en los fondos del Museo de Bellas Artes*, Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 2008, pp. 40-41 y 98-99 [Cat. Exp. homónima comisariada por A. Muñiz Muñoz. Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, noviembre de 2008 - enero de 2009]; CALERO RUIZ, Clementina; CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier; GONZÁLEZ CHÁVEZ, Carmen Milagros, *op. cit.*, p. 221, fig. s/n., p. 220.

⁴ La tela, denominada *Purísima de la Tira* (128 × 86 cm, ca. 1782), muestra a la Virgen sin el Niño, y perteneció a la colección de D. Arturo López de Vergara [PADRÓN ACOSTA, Sebastián, *art. cit.*, pp. 330-331, fig. s/n.; GONZÁLEZ PADRÓN, Antonio M.^o, *op. cit.*, p. 22; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (com.), *op. cit.*, p. 48; MUÑIZ MUÑOZ, Ángel, «Originalidad y copia...», *art. cit.*, pp. 248-249, fig. 3; ÍDEM, «El grabado europeo...», *art. cit.*, pp. 41 y 100, fig. 46].

niendo al Niño Jesús con su brazo izquierdo. La Virgen, representada en *contrapposto*, luce una indumentaria compuesta por toca, túnica blanca, capa y escapulario azul celeste, y figura blandiendo una gran cruz-lanza que hiere a la serpiente que se localiza bajo sus pies, cuya boca expulsa fuego y negro humo. El creciente lunar, con los cuernos hacia la derecha, se halla bajo el pie izquierdo de Nuestra Señora, mientras que a la diestra de la Corredentora se sitúa una matrona sedente coronada, que descansa sobre el lomo de un fiero león, símbolo de la Monarquía hispánica, que gira su cabeza hacia ella. La dama sostiene con su mano derecha un gran escudo cuartelado y timbrado por corona real.

En el ángulo inferior izquierdo de la tela, el artista ha plasmado algunas escenas y personajes veterotestamentarios que están en relación con la Madre de Dios. En concreto, se trata de pasajes y figuras tomadas de los libros del *Génesis*, *Éxodo*, *Libro II de Los Reyes*, *Deuteronomio* y *Apocalipsis*, que de alguna manera preconizan la venida de María, y son los siguientes: expulsión de Adán y Eva del Paraíso por el arcángel Raziel (*Gen.* III, 22-24)⁵; Noé y el arca (*Gen.* VI, 14-22; VIII, 6-15); el sacrificio de Isaac por Abraham (*Gen.* XXII); el sueño o escala del patriarca Jacob (*Gen.* XXVIII, 12); Moisés con las Tablas de la Ley (*Ex.* XX, 1-17; *Deut.* IV, 5-13); el rey David tocando el arpa ante el Arca de la Alianza (*II Reyes*, VI, 16-23) y lo que parece ser un arcángel, seguramente San Miguel, jefe de las Milicias Celestiales (*Ap.* XII, 7-9)⁶.

En la zona más próxima al espectador, sobre el suelo, aparecen elementos relacionados con la práctica de las Bellas Artes y las Ciencias, como son una escuadra, clavos, un boceto o vaciado escultórico de cabeza, una paleta, compás y pinceles.

Para finalizar esta descripción, indicamos que en el margen superior derecho de la tela, dos ángeles en vuelo sostienen las armas pontificias –tiara, llaves del cielo y de la tierra y cruz papal de triple travesaño– y una cartela con marco rococó dorado. La misma contiene la siguiente leyenda latina en caracteres capitales rojos sobre fondo blanco: *Mater / Immaculata / Clemte. XIII nobe. 6 / 1760.*

⁵ Esta escena, que también fue incluida en la citada *Purísima de la Tiara*, mantiene grandes similitudes iconográficas con la pintura homónima de una colección particular de Teror (Gran Canaria), tela que ha sido atribuida a Juan de Miranda por LORENZO LIMA, Juan Alejandro, «Adán y Eva arrojados del Paraíso», en LAVANDERA LÓPEZ, José (com.), *La Huella y la Senda*, Gobierno de Canarias - Diócesis Canariense, Santa Cruz de Tenerife, 2003, pp. 97-99 Cat. [2.A.1.2.] [Cat. Exp. homónima].

⁶ RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999 (2.ª ed.), t. 1, vol. 1, pp. 67-76, 111-115, 133-138, 165-168, 178-180, 242-243 y 316.

El planteamiento iconográfico de la tela se aleja considerablemente del de otras representaciones de la Purísima realizadas por Miranda, las cuales conforman una rica serie. En efecto, en otras figuraciones concepcionistas (fig. 2) el pintor se mostró más apegado a modelos más canónicos o codificados⁷ –concretamente de progenie murillesca⁸– a la hora de llevar al lienzo el tema de la Inmaculada, plasmándola en solitario, sin la figura del Niño Jesús, en medio de un rompimiento de gloria y solo en la compañía de ángeles y emblemas de la letanía lauretana. Sin embargo, en el lienzo objeto de nuestro estudio el artista ha enriquecido la iconografía inmaculadista al introducir nuevos elementos y personajes, convirtiendo así esta obra en una aportación sumamente interesante a la iconografía de la Inmaculada en la plástica hispana.

A nuestro juicio, tal enriquecimiento en lo que a los componentes de la tela concierne tiene su razón de ser en el mensaje que el maestro deseó transmitir mediante su trabajo, y que podemos resumir del siguiente tenor: en primer lugar, la exaltación de la figura de María Inmaculada y la reafirmación de su patronazgo sobre España y sus dominios; en segundo lugar, podemos ver la pintura como un homenaje a la Orden Concepcionista Franciscana, y, finalmente, la consideración de la Purísima como patrona o protectora de las Ciencias, las Bellas Artes y de los que las ejercen.

1.1. *María concebida sin Pecado Original y patrona de España y las Indias*

Como ya se ha señalado, la primera idea que subyace en la tela es la de exaltar la Inmaculada Concepción de la Virgen María, creencia que no

⁷ Para la iconografía concepcionista, vid. CAMPOS, J., *La Inmaculada y el Arte*, Madrid, 1908; TORMO, Elías, «La Inmaculada y el arte español», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, n.º XXII, junio (1914), pp. 108-132 y 174-219; CAMPANA, E., *Iconografía dell'Immacolata nel arte cristiano*, Turín, 1915; TIMMERS, J. J. M., «L'Iconographie de l'Immaculée Conception», *Carmelus*, t. I, n.º 2 (1954), pp. 278-289; LÉPICIER, Augustin M., *L'Immaculée Conception dans l'art et l'Iconographie*, Éd. Servites, 1956; LEVI D'ANCONA, Mirella, *The iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, The College Art Association with The Art Bulletin, Nueva York, 1957; STRATTON, Suzanne, «La Inmaculada Concepción en el arte español», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. I, n.º 2 (1988), pp. 3-128; *Ídem*, *The Immaculate Conception in Spanish art*, Cambridge, 1994; MELÉNDEZ ALONSO, Antonio Ignacio (com.), *op. cit.*

⁸ ABBAD RÍOS, Francisco, *Las Inmaculadas de Murillo*, Col. «Obras Maestras del Arte Español», vol. VIII, Ed. Juventud, Barcelona, 1948; ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego, *Murillo. Su vida, su arte, su obra*, Ed. Espasa-Calpe, Madrid, 1981, t. III, láms. 94, 96, 97-100, 170-173, 205, 207-208, 256-258, 359-374 y 495-528; Cat. 119, 118, 104, 109, 116, 112, 41, 46, 77-78, 113, 106-108, 114, 116a, 141, 117, 111, 110, 105, 103, 118, 109, 77, 785, 796, 712, 708, 116, 707, 737, 780, 808, 812, 748, 705, 727, 781, 728 7 784, respectivamente.

sería proclamada como Dogma de Fe hasta el 8 de diciembre de 1854 con la definición dogmática *Ineffabilis Deus* de S. S. Beato Pio IX⁹, a pesar de que había sido solicitada por reyes¹⁰, nobles¹¹ y cofradías desde hacía siglos¹². El artista alude en su bella creación a la piadosa creencia vinculando la figura de María a algunos pasajes bíblicos que, de alguna manera, anunciaron o profetizaron la llegada de la Corredentora del género humano al mundo. Este es el caso de la escena del Pecado Original, cometido por nuestros primeros padres al comer del fruto prohibido del árbol de la ciencia del bien y del mal en el Jardín del Edén, motivo por el que Adán y Eva fueron expulsados del mismo por mandato divino. Este primer pecado, del que María fue preservada en el instante de su concepción, es borrado de nuestro ser merced al sacramento del Bautismo, fruto de la redención consumada en otro árbol, el Árbol de la Cruz, por Jesucristo, considerado el Nuevo Adán, que fue engendrado en el vientre de María, la Nueva Eva¹³.

Otro pasaje de la Biblia presente en la pintura, y relacionado con Nuestra Señora, es el *Libro del Apocalipsis*, cuya redacción se atribuye a San Juan Evangelista durante su estancia en la Isla de Patmos. En concreto, hacemos referencia al capítulo XII¹⁴, que describe a la Mujer Apocalíptica, alegoría de la Iglesia Triunfante, que da a luz a su Hijo que habría de reinar en todo el mundo, y que un fiero dragón –encarnación de la

⁹ La Bula señala lo siguiente: «Declaramos, proclamamos y definimos que la doctrina que sostiene que la bienaventurada Virgen María fue preservada inmune de toda mancha de la culpa original en el primer instante de su concepción por singular gracia y privilegio de Dios omnipotente, en atención a los méritos de Cristo Jesús salvador del género humano, está revelada por Dios y debe ser, por tanto, firme y constantemente creída por todos los fieles» [BASTERO, José Luis, «La Inmaculada Concepción en los siglos XIX y XX», *Anuario de Historia de la Iglesia*, n.º 13 (2004), p. 81]. Al respecto, *vid.* también PORRAS RODRÍGUEZ DE LEÓN, Gonzalo de, «La Bula *Ineffabilis Deus*. Del Dogma de la Inmaculada Concepción y los problemas legales y económicos sobrevenidos por su proclamación y publicación en España», *Torre de los Lujanes*, n.º 57 (2005), pp. 207-212.

¹⁰ ROMERO PADILLA, Antonio, «El triunfo de la Monarquía Católica: un intento de definición dogmática de la Inmaculada Concepción de María en la España del XVII», en ALONSO PONGA, José Luis, y PANERO GARCÍA, María Pilar (coords.), *Gregorio Fernández: antropología, historia y arte en el Barroco*, Ayuntamiento de Valladolid, Valladolid, 2008, pp. 193-206.

¹¹ MORENO DE SOTO, Pedro Jaime, *Dogma, poder e ideología. La Casa de Osuna y la devoción a la Inmaculada Concepción*, Amigos de los Museos de Osuna, Osuna, 2006.

¹² LABARGA, Fermín, «El posicionamiento inmaculista de las cofradías españolas», *Anuario de Historia de la Iglesia*, n.º 13 (2004), pp. 23-44.

¹³ La identificación de la Virgen María con Eva se analiza en los estudios de GULDAN, Ernst, *Eva und Maria: eine Antithese als Bildmotiv*, Graz-Colonia, 1966; y CIGNELLI, Lino, *Maria, nuova Eva nella patristica greca*, Porziuncula, Asis, 1966.

¹⁴ «Y apareció en el cielo una señal grande: una mujer envuelta en el sol, con la luna debajo de sus pies, y sobre la cabeza una corona de doce estrellas» (Ap. XII, 1).

herejía simbolizada en la oscura sierpe que la Virgen aplasta con su pie— se dispone a devorar en cuanto nazca¹⁵. La Madre de Cristo, símbolo de todos los hijos de Dios, constituye una parte fundamental, inquebrantable e inseparable de la misión redentora del mundo, llevada a cabo por su Hijo con su pasión y muerte en la cruz salvadora, y —como muestra Miranda en su lienzo— ambos luchan y triunfan contra el pecado y la herejía que a lo largo de los siglos han perseguido y amenazado con romper la unidad de la Iglesia. En esta batalla contaron con la ayuda de San Miguel, personaje que identificamos con el ser angélico al que acompañan las mentadas figuras bíblicas.

A esta escena del *Libro de las Revelaciones* se suman otras presentes en el lienzo, que también constituyen alusiones a la Virgen María. Este es el caso de Moisés, a quien Dios, a través de una zarza ardiente, le habló en la cima del monte Horeb. Los padres de la Iglesia han visto en esta zarza, que ardía sin consumirse, un símbolo de la Iglesia amenazada que se quema en las llamas de las persecuciones sin desaparecer, para salir más hermosa y fortalecida de las mismas. Los exégetas también vieron en la zarza llameante la imagen de la perpetua pureza y maternidad virginal de la Corredentora¹⁶, quien tuvo en su seno, cual primer sagrario o tabernáculo, a Jesucristo Redentor, la Luz del Mundo que nunca se extingue.

Otro símbolo de la Madre de Dios, que Juan de Miranda también introdujo en su obra, es la escala mística de quince peldaños que aparece en el sueño de Jacob, tercer patriarca del Antiguo Testamento¹⁷. La escala

¹⁵ La Mujer del Apocalipsis estaba amenazada por «un gran dragón rojo encendido, que tenía siete cabezas y diez cuernos; y sobre sus cabezas, siete diademas» (Ap. XII, 3). Para su reflejo en el arte, vid. STRATTON, Suzanne, *op. cit.*, figs. 35-38; GARCÍA MAHIQUES, Rafael, «Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (I): Sicut mulier amicta sole et luna sub pedibus eius», *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, n.º 6 (1995), pp. 187-197; *Ídem*, «Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II): ab initio et ante saecula creata sum», *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, n.º 7 (1997), pp. 174-187; PAYO HERNANZ, Jesús, «Notas para el estudio de la iconografía de la Mujer Apocalíptica», en *En torno al Apocalipsis*, BAC, Madrid, 2001, pp. 185-214; DOMÉNECH GARCÍA, Sergi, «Iconografía de la Mujer del Apocalipsis como imagen de la Iglesia», en GARCÍA MAHIQUES, Rafael, y ZURIAGA SENENT, Vicente Francesc (eds.), *Imagen y Cultura. La interpretación de las imágenes como Historia cultural*, Biblioteca Valenciana, Valencia, 2008, vol. I, pp. 549-562.

¹⁶ HARRIS, E., «Mary in the burning bush», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, n.º 1 (1938), pp. 281-286; VETTER, Ewald M., «Maria im brennenden Dornbusch», *Das Münster. Zeitschrift für christliche Kunst und Kunstwissenschaft*, n.º 10 (1957), pp. 237-253; LEVI D'ANCONA, Mirella, *op. cit.*, pp. 68-69; RÉAU, Louis, *op. cit.*, pp. 221-225. Para profundizar en el tema, puede consultarse LEVINE, Eton, «El simbolismo exegético de la zarza ardiente», *Helmantica. Revista de Filología Clásica y Hebrea*, t. XXXVII, n.º 112-114 (1986), pp. 355-384.

¹⁷ RÉAU, Louis, *op. cit.*, pp. 178-180.

celeste, alegoría de la Encarnación del Verbo, cuyos peldaños aluden a la pureza del alma, se encuentra entre los emblemas de las letanías lauretanas (*Scala coeli*)¹⁸, y la misma nos conduce a los cielos, la Casa de Dios (*Domus Dei*)¹⁹.

Al anterior, se añaden otros dos emblemas que aluden a la Corredentora: el primero es el sacrificio de Isaac en el monte Moriah, escena esta que constituye una clara prefiguración veterotestamentaria del sacrificio salvador de Cristo, descendiente de María, en la cumbre del Gólgota²⁰; y el segundo es el arca de Noé. Con respecto a este símbolo, presente en algunas figuraciones de Nuestra Señora, hay que señalar que constituye una alusión a la protección que los navegantes han recibido secularmente de María, al tiempo que hace referencia al paso del cristiano –representado en el arca– por la vida, que el mar simboliza²¹, así como a la Iglesia (*Navis Ecclesiae*). Asimismo, y al igual que acontece con el Arca de la Alianza, el arca de Noé constituye una alusión a la Madre del Redentor, considerada Arca de la Nueva Alianza (*Sal.* 131, 8)²² y *nave simbólica* que trae el Pan Divino hasta el Puerto de la Salvación²³.

Por otra parte, en este primer apartado el artista también reafirma la condición de María Inmaculada como excelsa patrona de España y sus dominios de ultramar, título concedido por S. S. Clemente XIII, el 8 de noviembre de 1760, en la Bula *Quantum Ornamentum* a petición del

¹⁸ Símbolo tomado del *Libro del Génesis* (XXVIII, 12). Las letanías fueron aprobadas para su uso por Sixto V (1587) y validadas por Clemente VIII (1601) [VAN BEEK, Martijn, «The Apocalypse of Juan Ricci de Guevara. Literacy and iconographical artistry as mystico-theological argument for Mary's Immaculate Conception in Immaculatae Conceptionis Conclusio (1663)», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 22 (2010), p. 219].

¹⁹ ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *Arte, fiesta e iconografía en torno a la Eucaristía. Juan de Arfe y su obra: la custodia monumental de Valladolid*, Ayuntamiento de Valladolid - Instituto Universitario de Historia Simancas, Valladolid, 2010, pp. 97-98.

²⁰ RÉAU, Louis, *op. cit.*, p. 166; ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *op. cit.*, pp. 106-107.

²¹ SEBASTIÁN, Santiago, *Contrarreforma y Barroco. Lecturas iconográficas e iconológicas*, Alianza Editorial, Madrid, 1989, p. 211, fig. 81. *Vid.* también LLOMPART, Gabriel, «La nave de la Iglesia y su derrotero en la iconografía de los siglos XVI y XVII», *Spanische Forschungen*, n.º 25 (1970), pp. 309-335; *Ídem*, «De la Nave de la Virgen a la Virgen de la Nave», *Traza y Baza*, n.º 2 (1973), pp. 107-132; CILLA LÓPEZ, Raquel, y MUÑIZ PETRALANDA, Jesús, «*Navis Ecclesiae*. Las navetas litúrgicas en Bizkaia. La Iglesia como navío de salvación», *Itsas Memoria. Revista de Estudios Marítimos del País Vasco*, n.º 6 (2009), p. 403.

²² «Levántate, Yavé, y ven a tu morada, / tú y el arca de tu majestad».

²³ LLOMPART, Gabriel, «De la Nave de la Virgen...», *art. cit.*, p. 117; ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *op. cit.*, p. 110. El artista, tratadista del arte y fraile benedictino español Juan Ricci de Guevara (1600-1681) describe a la Virgen María como Arca de la Alianza en su *Immaculatae Conceptionis Conclusio*, texto que redactó en diciembre de 1663, para proporcionar al pontífice Alejandro VII la prueba teológica de la Inmaculada Concepción de María (VAN BEEK, Martijn, *art. cit.*, pp. 213 y 219).

rey Carlos III de Borbón, fervoroso devoto de la Purísima²⁴. Este patronazgo ha sido efigiado por el pintor de la siguiente manera: la referida matrona sedente y coronada, alegoría de España, que sostiene el escudo de nuestro país²⁵, la cual descansa sobre un león, imagen de la Monarquía hispánica, al tiempo que es protegida por la ampulosa capa azul de la Virgen –lejano recuerdo de las Vírgenes de Misericordia medievales– que un ángel sostiene. Dicha matrona, que eleva su mirada hacia la Madonna Protectora, parece lucir un collar, y no resulta descabellado pensar que se trate del Collar de la Real y Muy Distinguida Orden de Carlos III, que contiene una imagen de la Inmaculada en su medalla, la cual fue fundada el 19 de septiembre de 1771 por el citado monarca para conmemorar el nacimiento de su nieto Carlos Clemente²⁶. Asimismo-

²⁴ *Universal Patronato de nuestra Señora en el Misterio de su Inmaculada Concepcion en todos los reynos de España é Indias*, Real Decreto-Ley dado en el Palacio de El Pardo el 16-1-1761, publicado en *Novísima Recopilación de las Leyes de España dividida en XII Libros... Mandada formar por el señor don Carlos IV*, Madrid, 1805, Libro I, Título I, Ley XVI, ff. 8-10. Los obispos españoles redactaron, en la primavera de 1762, edictos en los que publicaban la Bula *Quantum Ornamentum*, en la que a propuesta del rey se concedía la ampliación y extensión del Oficio propio de Nuestra Señora María Santísima en el Sacrosanto Misterio de su Inmaculada Concepción, Patrona Universal de estos Reinos y de las Indias, en el modo y forma que la celebra la Religión de San Francisco [FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, «Algunas representaciones inmaculistas hispanas del siglo XVIII. Fuentes gráficas y literarias de los defensores del misterio concepcionista», *Anuario de Historia de la Iglesia*, n.º 13 (2004), p. 46, nota 2]. Para este asunto, *vid.* SÁNCHEZ MONTAHUD, Ana, «La correspondencia del Cardenal Torrigiani con el Nuncio de España (1760-1762)», *Revista de Historia Moderna*, n.º 16 (1997), p. 115; GÁMEZ MARTÍN, José, «La Inmaculada Concepción, patrona de los reinos de España y Portugal. Devoción, monarquía y fiesta en la Edad Moderna», en LORENZANA DE LA PUENTE, Felipe, y MATEOS ASCACIBAR, Francisco J. (coords.), *Iberismo. Las relaciones entre España y Portugal. Historia y tiempo actual, y otros estudios sobre Extremadura (2007)*, Sociedad Extremeña de Historia, Llerena, 2008, pp. 181-194; RAMOS SÁEZ, Javier, «Doscientos cincuenta años del patronato de la Inmaculada Concepción en España (1760-2010). Circunstancias e intereses de la Bula *Quantum Ornamentum* de Clemente XIII», *Boletín de las Cofradías de Sevilla*, n.º 622 (2011), pp. 943-945.

²⁵ Carlos III reformó el escudo en 1760 introduciendo las armas de los Ducados de Parma-Farnesio (de oro y seis flores de lis de azul distribuidas de arriba abajo, una, dos, dos y uno) y Toscana-Médicis (de oro y cinco roeles de gules distribuidos en el campo de arriba abajo, dos, dos y uno, un tortillo de azul en jefe cargado de tres flores de lis de oro), representando de esta manera su herencia italiana. También sustituyó el Collar de la Orden del Espíritu Santo por el de la Orden de Carlos III, manteniendo el Toisón de Oro. Con esta reforma, el monarca estableció lo que serían las Armas Reales de España.

²⁶ La Orden, cuyos miembros debían vestir librea blanca y manto azul, se agregó a la Real Junta de La Concepción, fundada por Felipe III y confirmada por Felipe V (VALGOMA DÍAZ VARELA, Dalmiro de la, «La Orden de Carlos III», en *Carlos III y la Ilustración*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1988, pp. 71-82; RINCÓN, Wifredo, «Iconografía de la Real y Distinguida Orden de Carlos III», *Fragmentos*, n.º 12-14 (1988), pp. 145-175; LORENS HERRERO, Margarita, y CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*, Generalitat Valenciana, Valencia, 2007, p. 207). La institución de la Orden fue representada en clave alegórica por el pintor Casto Plasencia y Maestro (Guadalajara, 1846 - Madrid, 1890) en el mural del testero de la capilla dedicada a Carlos III en la basílica de San Francisco el Grande de Madrid. En esta pintura, el artista efigió a la Purísima en un rompimiento de gloria entregando el Collar de la Orden al monarca Borbón, que figura arrodillado al pie de la Virgen Inmaculada (CASADO ALCALDE, Esteban, *Pintores de la Academia de Roma. La primera promoción*, Lunberg, Barcelona, 1990, pp. 55-67; NAVARRO, Carlos G., «Los bocetos para la decoración de San Francisco el Grande (1880-1889)», *Boletín del Museo del Prado*, t. XXI, n.º 39 (2003), p. 71;

mo, al patronazgo concepcionista sobre España aluden otros elementos de la composición, como las armas pontificias que dos ángeles en vuelo portan en la zona superior, emblemas del papa Clemente XIII, así como la cartela con la fecha de concesión del patronazgo y la leyenda *Mater Immaculata*, invocación a la Virgen incluida en 1766 por el referido Papa en las letanías a instancia del devoto rey²⁷.

1.2. La Purísima, patrona de la Orden Concepcionista Franciscana

Otra intención del pintor que –a nuestro juicio– está presente en la obra que analizamos es la de homenajear a la Orden Concepcionista Franciscana, idea que aparece en la particular figuración de la Purísima, que –como ya se advirtió– se aleja de sus otras representaciones inmaculadistas. En efecto, en esta ocasión, el artista ha optado por efigiar a la Virgen vistiendo el hábito de la Orden de la Inmaculada Concepción (túnica blanca, capa y escapulario azul y velo), y portando al Niño Jesús, una imagen que se relaciona en gran medida con la trayectoria vital de dos destacados miembros de la Orden Concepcionista: Santa Beatriz de Silva²⁸ y María de Coronel y Arana, más conocida como la Venerable Sor María de Jesús de Ágreda²⁹.

En cuanto a Beatriz de Silva (Campo Maior, Portugal, 1437 - Toledo, 1492), hemos de indicar que fue la fundadora de la Orden Concepcionista, aprobada por Inocencio VIII con la Bula *Inter Universa* (1489)³⁰,

BONET SALAMANCA, Antonio, «El templo de San Francisco el Grande de Madrid», en *Actas del Simposium El culto a los Santos: cofradías, devoción, fiestas y arte*, Ed. Escorialenses, Madrid, 2008, p. 913).

²⁷ Por este motivo, no resulta extraña la presencia de Carlos III junto a La Purísima en varias obras. Así figura en algunos grabados realizados en Valencia, que tiene por Patrona a la Inmaculada desde 1706, como son las láminas llevadas a cabo por José Camarón y Boronat (Segorbe, 1730-1803) y Joaquín Ballester (Valencia, 1740-1795) (197 × 143 mm, Museo de la Ciudad de Valencia, ca. 1771); Juan Bautista Suñer y Vicente Capilla Gil (415 × 235 mm, Museo de la Ciudad de Valencia, 1792); y por José Camarón y Manuel Pelequer y Tossar (ca. 1782 - ca. 1826) (288 × 190 mm, Museo Municipal de Madrid, 1792, n.º inv. 22942) (fig. 3) (CARRETE, Juan; DIEGO, Estrella de; VEGA, Jesusa, *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. Estampas Españolas*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1985, t. II, p. 335, Cat. 120-1; LLORENS HERRERO, Margarita, y CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 204-205, 372-374 y 376-381).

²⁸ GUTIÉRREZ MAYOR, Enrique, *Santa Beatriz de Silva, fundadora. Estampas*, Aldecoa, Burgos, 1993; GRANA CID, María del Mar, *Beatriz de Silva* (ca. 1426 - ca. 1491), Ed. del Orto, Madrid, 2004; CAMPS VILAPLANA, María Nuria, «Santa Beatriz de Silva. Una estrella de María Inmaculada», *Tabor. Revista de Vida Consagrada*, n.º 13 (2011), pp. 87-100.

²⁹ KENDRICK, Thomas D., *Mary of Ágreda: the life and legend of a Spanish nun*, Routledge and Kegan Paul, Londres, 1967; *La Madre Ágreda. Una mujer del siglo XXI*, Col. «Monografías Universitarias», n.º 15, Universidad Internacional Alfonso VIII, Soria, 2000.

³⁰ *La Orden Concepcionista*, Universidad de León, León, 1990 (2 vols.).

obedeciendo así los deseos de la Virgen, quien se le apareció en 1450 con el Niño en tres ocasiones, mientras Beatriz estuvo recluida en un cofre en el castillo de Tordesillas (Valladolid), por mandato de la reina Isabel. La Virgen María, en estas tres apariciones, siempre vestía el hábito azul y blanco³¹, y por este motivo los seglares comenzaron a llevar trozos de tela azul con la imagen de la Purísima. Es así como surgió el escapulario azul celeste de la Inmaculada, luego extendido su uso y beneficios gracias a la labor de la Venerable Madre Úrsula Benincasa (Nápoles, 1547-1618), fundadora en 1583 de la Congregación de las Monjas Teatinas de la Inmaculada Concepción de María³².

Con respecto a la M. María de Jesús (Ágreda, Soria, 1602-1665), quien profesó en el convento de la Purísima de Ágreda hacia 1620, junto con su madre y hermana, hay que indicar que fue una notable escritora, y se erigió en una defensora a ultranza de la Concepción sin mancha de Nuestra Señora³³. En su obra cumbre, *Mística Ciudad de Dios*³⁴, una

³¹ Al respecto, el tratadista del Arte, filósofo y teólogo mercedario fray Juan Interián de Ayala (1656-1730) escribió: «Píntesela, pues, con una túnica blanca, y resplandeciente, bordada, si así se quiere, con flores de oro, y con un manto cerúleo, ancho, y brillante, quanto sea posible. Pues de esta manera (además de representarse mejor á la vista, la admirable dignidad del hecho) se apareció la Purísima Señora, como lo notó el referido Pintor [*se refiere a Francisco Pacheco*], a la nobilísima virgen Portuguesa, Beatriz de Sylva, fundadora de la Orden de la Purísima Concepción, que confirmó el papa Julio II el año de MDXI (...)» (INTERIÁN DE AYALA, Fray Juan, «De las Imágenes, y Pinturas de la Concepción de la Bienaventurada Virgen, y de las de su Natividad», en *El pintor christiano, y erudito, ó tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas*, Imp. Joaquín Ibarra, trad. de Luis Durán, Madrid, 1782, t. II, libro quarto, cap. II, n.º 2, pp. 11-12).

³² La Bula de aprobación de la Orden señala: «Lleven un hábito blanco, y sobre él un manto de color celeste, tengan además una imagen de la Señora sobre el escapulario y sobre el manto, y se ciñan con un cíngulo blanco» (SÁNCHEZ-ALARCOS DÍAZ, Ramón, «Santa Beatriz de Silva y la "primigenia inspiración" de la Orden de la Inmaculada Concepción», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *Actas del Simposium la Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte*, Ediciones Escorialenses, Madrid, 2005, vol. I, pp. 671 y 675; JIMÉNEZ SÁNCHEZ, Antonio Jesús, «Beatriz de Silva y la Inmaculada Concepción: orígenes de una orden», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *op. cit.*, vol. I, pp. 702-704 y 706).

³³ ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, «Iconografía de la Venerable María de Jesús de Ágreda», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LXII (1996), pp. 447-450. En este punto, hemos de tener en cuenta que la Venerable se ocupó de la cuestión inmaculadista en la abundante comunicación epistolar que mantuvo desde su cenobio soriano (16 de julio de 1643 - 27 de marzo de 1665) con el rey Felipe IV de Austria, asimismo gran defensor y devoto de La Purísima Concepción de María (SECO SERRANO, Carlos, *Cartas de Sor María de Jesús de Ágreda y de Felipe IV*, Col. «Biblioteca de Autores Cristianos», vols. 108-109, Atlas, Madrid, 1958; BARANDA, Consolación (ed.), *María de Jesús de Ágreda. Correspondencia con Felipe IV. Religión y razón de Estado*, Ed. Castalia, Madrid, 1991; MANERO SOROLLA, María del Mar, «Sor María Jesús de Ágreda y el providencialismo político de la Casa de Austria», en *La creatividad femenina en el mundo del barroco hispánico: María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz*, Reichenberger, Alemania, 1999, vol. 1, pp. 105-126).

³⁴ *Mística Ciudad de Dios, Milagro de su omnipotencia y Abismo de la gracia. Historia divina y vida de la Virgen Madre de Dios, Reina y Señora nuestra, María santísima, Restauradora de la culpa de Eva y Medianera de la gracia. Dictada y manifestada en estos últimos*

vida novelada de la Virgen narrada en primera persona, y escrita, según declaró su autora en 1627, por orden divina³⁵, la monja realiza un doble relato de vida: el de la Corredentora, que la inspiró a la hora de redactar la obra, y el de la propia autora, quien trata de imitar en todo momento la vida ejemplar de la Madre de Cristo³⁶. En las páginas del magno libro, cuyo título es una metáfora de Nuestra Señora, María de Jesús se ocupa de dos cuestiones fundamentales de la mariología: la Inmaculada Concepción y la Corredención mariana, tratando también otros aspectos importantes de la vida terrenal de la Nueva Eva, como la Natividad, la Transfixión y la Coronación de María como Reina de los Cielos. La autora, conocida con el sobrenombre de La Dama Azul, se centra en el tema concepcionista en el libro I (Caps. 13-19), donde considera a la Virgen exenta de todo pecado (*Que naciera el niño dejando virgen a la Madre*, IV, 11, 557) y unida al Verbo de Dios en su predestinación. Asimismo, afirma que la Madre del Verbo Encarnado y Reina del Universo está siempre asociada a su Hijo en la misión corredentora, siendo Ella su más fiel colaboradora y aliada en la feroz batalla que libró junto al Redentor en contra del Maligno, de la cual salieron victoriosos (*Persevera Lucifer con sus siete legiones en tentar a María santísima; queda vencido y quebrantada la cabeza de este dragón*, III, 28, 294)³⁷.

Las ideas en favor de la Inmaculada vertidas por esta monja en la *Mística Ciudad de Dios*, obra cumbre de la literatura espiritual en la España del Barroco, tuvieron como resultado que en buena parte de su iconografía figurase acompañada de la Inmaculada, que en ocasiones sostiene al Niño

siglos por la misma Señora a su esclava Sor María de Jesús, Abadesa indigna de este convento de la Inmaculada Concepción de la villa de Ágreda. Para nueva luz del mundo, alegría de la Iglesia católica y confianza de los mortales, Madrid, 1670 [Edición Príncipe]. De esta obra se han realizado más de doscientas cincuenta ediciones.

³⁵ VILAHOMAT, José, «Sor María de Jesús de Ágreda: la autoridad de la fe», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, n.º 8 (2004), pp. 1-17; LLAMAS, Enrique, «Inmaculada Concepción de María y Corredención Mariana en la Mística Ciudad de Dios», *Celtiberia*, año 55, n.º 99 (2005), p. 534.

³⁶ FERRÚS ANTÓN, Beatriz, «Mayor gloria de Dios es que lo sea una mujer... Sor María de Jesús de Ágreda y Sor Francisca Josefa de la Concepción del Castillo (sobre la escritura conventual en los siglos XVI y XVII)», *Revista de Literatura*, t. LXX, n.º 139 (2008), p. 41. La Virgen, además de inspirar a la monja, le reveló, entre otras informaciones, la llegada del apóstol Santiago a España, en agosto del año 35, su desembarco en el puerto de Cartago Nova (Cartagena) y su recorrido por la Península hasta arribar a Zaragoza, donde se le apareció María sobre un pilar (HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías, «Mystica ciudad de Dios...», en BELDA NAVARRO, Cristóbal (com.), *Huellas, Caja de Ahorros de Murcia, Murcia, 2002*, p. 130 [Cat. Exp. homónima. S.I. Catedral de Murcia, 23-I/22-VII-2002]).

³⁷ LLAMAS, Enrique, *art. cit.*, pp. 529, 535, 538 y 553; RISSE, Kate, «Strategy of a Provincial Nun: Sor María de Jesús de Ágreda's Response», *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, n.º 17 (2007). El libro *Mística Ciudad de Dios* está disponible en: <<http://misticciudad.wordpress.com>> [Consulta on-line: 29-VIII-2011].

Jesús. Este es el caso, entre otros, del grabado (231 × 170 mm) realizado por el flamenco Jan Baptist Berterham³⁸, que se conserva en el Gabinete de Estampas de la Biblioteca Nacional de España, Madrid (n.º inv. 408892) (fig. 4); la estampa (181 × 135 mm), datada en 1753, del Museo Municipal de Madrid (n.º inv. 14037)³⁹; la pintura (78 × 51 cm) dieciochesca que se guarda en el convento de la Concepción de Valladolid, y de otra que custodia el cenobio concepcionista de Ágreda, que presenta a la Venerable Madre de rodillas sobre un reclinatorio ante un escritorio⁴⁰.

Por las razones expuestas, creemos que Juan de Miranda también se sirvió de la tela para exaltar a la Inmaculada como patrona de la Orden Concepcionista, mostrándola ataviada como una monja de la Orden, y estando acompañada de su Unigénito, tal y como Ella se aparecía a sus fervientes devotas Santa Beatriz de Silva y Sor María de Jesús.

1.3. *La Limpia Concepción de María, protectora de las Artes y las Ciencias*

Finalmente, Juan de Miranda también ha querido, con su trabajo, mostrar el papel que ostenta María Inmaculada como protectora de las Bellas Artes y las Ciencias. Esta idea está presente en los ya referidos elementos que figuran al pie del simulacro mariano, objetos que hacen referencia tanto a la práctica de las Bellas Artes (boceto, paleta, pinceles) como a la de las Ciencias (compás, escuadra), los cuales también forman parte de otras figuraciones concepcionistas⁴¹.

³⁸ Artista que laboró en Bruselas entre fines del siglo XVII y comienzos del siguiente. Grabó estampas referentes a acontecimientos, fiestas y retratos según dibujos de otros maestros, y empleando la técnica del aguafuerte y buril. Sus láminas ilustran, entre otras obras, el libro de Antonio Sanderus *Chorographia Sacra Brabantiae* (Bruselas, 1660); y la obra *Relation de l'inauguration solemnelle de sa sacrée Majesté impériale et catholique Charles VI. Empereur des Romains toujours auguste, et troisième du nom Roy des Espagnes...*, Á Gand, chez Augustin Graet, 1719. Al respecto, vid. *Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes, avec une notice détaillée de leurs ouvrages gravés*, Leipzig, 1788, t. II, pp. 648-649 [Ed. facsimilar, Johnson Reprint Corporation, EUA, 1970]; THIEME, Ulrich, y BECKER, Felix, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Verlag von Wilhelm Engelmann, Leipzig, 1909, t. III, pp. 488-489; BÉNÉZIT, Emmanuel-Charles, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*, Librairie Gründ, París, 1976, t. I, p. 689 [Nouvelle édition entièrement refondue, revue et corrigée sous la direction des héritiers de E. Bénézit].

³⁹ CARRETE, Juan; DIEGO, Estrella de; VEGA, Jesusa, *op. cit.*, t. I, p. 223, Cat. 72-2.

⁴⁰ ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *art. cit.*, pp. 453-456 y 460-462, lám. I, fig. 2; lám. II, fig. 1.

⁴¹ Como en la estampa (208 × 158 mm) de Vicente Galcerán y Alapont (1726-1788) denominada *Carlos III y los Príncipes de Asturias venerando a la Inmaculada Concepción*, impresa por Francisco Burguete (Valencia, 1782. Biblioteca Nacional de España,

Por otra parte, cabe interpretar la inclusión de estos objetos en el lienzo como un símbolo del homenaje o exaltación que las Universidades, academias y otras instituciones científicas y culturales tributaron a la Concepción sin Mancha de la Virgen María. En este sentido, hay que recordar que las Universidades españolas y americanas, como consecuencia del Real Decreto de Felipe IV, fechado el 24 de enero de 1604, juraron defender la piadosa creencia de la Inmaculada Concepción de Nuestra Señora⁴², mientras que Carlos III, en 1779, obligó a jurar el Voto Concepcionista a todo estudiante que deseara obtener un grado académico en cualquiera de las Universidades de España y sus Dominios de Ultramar, como ya se hacía en las de Valladolid, Salamanca y Alcalá de Henares⁴³.

A lo anterior hemos de añadir el hecho de que otras instituciones culturales de nuestro país eligieron a la Inmaculada por patrona desde el momento de su fundación. Un ejemplo paradigmático lo constituye la Real Academia de la Purísima Concepción de Matemáticas y Nobles Artes de Valladolid, fundada en 1779, en cuyo estatuto I se indica que los académicos, que juraron el Voto Concepcionista el 10 de diciembre de 1786, «ofrecían a su Divina Magestad [sic] los ejercicios, que en ella se hicieren por medio de María Santísima en el alto Misterio de su Concepción, cuya advocación toma la misma Academia»⁴⁴.

II. Las fuentes iconográficas del lienzo

En lo concerniente a los modelos o fuentes inspiradoras de la pintura que analizamos, se han propuesto algunos precedentes iconográficos que mantienen cierta relación con determinados elementos de la com-

n.º inv. 14818), en cuyo ángulo inferior izquierdo se localiza un compás, un globo terráqueo y un libro de Física (MUÑIZ MUÑOZ, Ángel, «El grabado europeo...», *art. cit.*, pp. 41 y 101, fig. 47).

⁴² En 1617 hicieron el juramento las Universidades de Valencia, Granada, Alcalá de Henares, Santiago, Zaragoza, Toledo y Baeza. En 1618 las de Valladolid, Barcelona y Salamanca. En 1619 las de Oriate, Lima y Huesca. En 1643 las de Oviedo y Sigüenza. Finalmente, en 1648 juró el voto concepcionista la Universidad de Sevilla (GÓMEZ, Odilo, «Juramentos Concepcionistas de las Universidades españolas en el siglo XVII», *Archivo Ibero-Americano*, n.º 15 (1955), pp. 1003-1010).

⁴³ RUIZ-GÁLVEZ PRIEGO, Estrella, «Sine Labe. El inmaculismo en la España de los siglos XV a XVII: la proyección social de un imaginario religioso», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIII, n.º 2 (2008), p. 204.

⁴⁴ PRIETO CANTERO, Amalia, *Historia de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de la Purísima Concepción de Valladolid*, Diputación Provincial de Valladolid, Valladolid, 1983, pp. 20-22, cit. en AMIGO VÁZQUEZ, Lourdes, «Entusiasmos inmaculistas en el Valladolid de los siglos XVII y XVIII», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, FRANCISCO JAVIER (coord.), *op. cit.*, vol. I, p. 436.

posición. Así, Muñiz Muñoz ha vinculado la representación alegórica de España con el grabado que ilustra la portada de la *Máscara Real*, realizado por A. J. Fehrt (1723-1774) según diseño de Francisco Tramullas (1764)⁴⁵. Por otra parte, para el escudo real y los objetos artísticos, dicho autor ha encontrado un posible modelo en el *Escudo Real de Carlos III* grabado por Manuel Monfort y Asensi (1736-1806)⁴⁶ para ilustrar los *Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos*, de Valencia, aprobados por Carlos III el 14 de febrero de 1768⁴⁷, y editados por su padre Benito Monfort y Besades (1716-1785)⁴⁸ coincidiendo con la fecha de su fundación⁴⁹.

Por nuestra parte⁵⁰, hace unos años relacionamos el tipo iconográfico mariano plasmado por Miranda con uno de los bellos grabados –el denominado *Mater Intemerata* (fig. 5)– realizados por los hermanos Joseph Sebastian (ca. 1700-1768) y Johan Baptist Klauber (1712 - ca. 1787), grabadores de Augsburgo (Alemania)⁵¹, para ilustrar la edición príncipe

⁴⁵ MUÑIZ MUÑOZ, Ángel, «Modelos grabados...», *art. cit.*, p. 250, fig. 4; *Ídem*, «El grabado europeo...», *art. cit.*, pp. 40-41 y 98-99, figs. 44 y 45.

⁴⁶ Para este artista, *vid.* ORELLANA, M. A., *Biografía pictórica valentina*, Madrid, 1930, pp. 468, 476, 578 y 581; GIL Y CALPE, Jesús, «Noticia biográfica de don Manuel Monfort y Asensi, primer director de grabado de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos», *Archivo de Arte Valenciano*, n.º 20 (1934), pp. 81-100; CATALÁN MARTÍ, José Ignacio, «Un documento inédito para la biografía del grabador valenciano Manuel Monfort y Asensi», *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, n.º 14-15 (2005-2006), pp. 233-244.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 235.

⁴⁸ Sobre esta figura puede consultarse GUASTAVIANO GALLET, G., *La imprenta de don Benito Monfort (1757-1852). Nuevos documentos para su estudio*, Instituto Nicolás Antonio, Madrid, 1943; RUIZ LASALA, Inocencio, *D. Benito Monfort y su oficina tipográfica (1757-1852)*, Zaragoza, 1974.

⁴⁹ MUÑIZ MUÑOZ, Ángel, «Modelos grabados...», *art. cit.*, pp. 251-252.

⁵⁰ LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo, *art. cit.*, pp. 202-203, figs. 4 y 5.

⁵¹ Estos artistas fundaron una editorial de estampaciones en Augsburgo bajo el nombre *J. u. J. Klauber o Fratres klauber Catholici*. Acostumbraron a firmar sus trabajos así: *Klauber Catholici sculpservunt et excuderunt Augustae Vindelicorum*, lo cual se traduce por: *Los Klauber, católicos, lo grabaron en Augsburgo*, junto con la licencia real C. P. S. C. M. (*Cum privilegio Sacrae Caesareae Majestatis*). Para adentrarse en su vida y producción artística, *vid.* SCHMIDT, Wilhelm Adolf, «Klauber», en *Allgemeine Deutsche Biographie*, Duncker & Humblot, Leipzig, 1882, t. 16, p. 62; THIEME, Ulrich, y BECKER, Felix, *Allgemeines...*, *op. cit.*, 1927, t. XX, pp. 411-412; BÉNÉZIT, Emmanuel-Charles, *op. cit.*, t. V, p. 262; t. VI, p. 233; SEBASTIÁN, Santiago, «La imprenta valenciana como difusora del espíritu rococó», *Cimal*, n.º 2 (1979), pp. 34-36; GLÄSNER, Esther, *Die Kupferstiche der Gebrüder Klauber zum Katechismus des Petrus Canisius*, M.A.-Hausarbeit, 1985; ALEJOS MORÁN, Asunción, «Jeroglíficos, símbolos, alegorías y dioses en la Biblia ilustrada de Klauber», *Ars Longa. Cuadernos de Arte*, n.º 9-10 (2000), pp. 51-63; STOLL, Peter, *Die Bildenbibel der Brüder Joseph Sebastian und Johan Baptist Klauber*, Universitätsbibliothek, Augsburgo, 2007; CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, «Un grabado de Klauber sobre el Padrenuestro», *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, año LV, n.º 391, enero-marzo (2008), pp. 75-88; STOLL, Peter, *Joseph Sebastian Klauber und die Kupferstiche des Coelum Christianum*, Universitätsbibliothek, Augsburgo, 2010.

de los comentarios sobre las *Letanías Lauretanas*⁵² del sacerdote de Friedberg Franz Xavier Dornn († ca. 1765)⁵³. Si bien el modelo iconográfico de los Klauber ya había sido plasmado, con ligeras variantes, por diversos artistas desde el siglo XVII⁵⁴, como los pintores Carlo Maratta⁵⁵

⁵² DORN, Franz Xavier, *Litanie Lauretanae ad beate Virginis Caelique Reginae Mariae. Praedicadora ordinario in Fridberg. Augustae Vindelicorum, Sumptibus Joannis Baptistae Burckart, 1750.*

⁵³ CASTILLO UTRILLA, María José del, «Iconografía de la Letanía Lauretana según Dornn», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II, n.º 3 (1989), pp. 220-223; MONTEROSO MONTERO, Juan Manuel, «Emblemática e iconografía mariana. Imágenes emblemáticas de la Litanie Lauretanae de Francisco Xavier Dornn», en LÓPEZ POZA, Sagrario (dir.), *Florilegio de Estudios de Emblemática. Actas del VI Congreso Internacional de Emblemática de The Society of Emblem Studies (2002)*, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, La Coruña, 2004, pp. 541-552. Otros estudios sobre la obra en AMARAL JR., Rubem, «Bibliography of the Litany of Loretto illustrated with emblematic plates by the Brothers Klauber, of Augsburg, or after them», *Society for Emblem Studies Newsletter*, n.º 48 (2011), pp. 10-16.

⁵⁴ La variante iconográfica de la *Inmaculada Militante*, relacionada con la Virgen del Socorro, surge en el Seiscientos, y fue difundida por los jesuitas y franciscanos. Estos mostraron a la Virgen hiriendo con una lanza la cabeza de la sierpe maligna, cuando no es su Hijo el que realiza esta acción (fig. 6) (TRENDS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Ed. Plus-Ultra, Madrid, 1946, pp. 180-183, 335-336 y 338, figs. 107-108, 208 y 212; GARCÍA MAHIQUES, Rafael, «Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y II) . . .», *art. cit.*, p. 182, fig. 4). En otras ocasiones, es el arcángel San Miguel el que hiere a Lucifer con la lanza, ante la Inmaculada, o lucha con Él a espada. Así lo efigiaron, respectivamente, Mariano Salvador Maella (Valencia, 1739 - Madrid, 1819) en su dibujo a la aguada parda y lápiz negro *La Purísima* (325 × 315 mm, ca. 1784) del Gabinete de Dibujos del Museo Nacional del Prado (n.º inv. D03502) (fig. 7) (<<http://www.museodelprado.es/coleccion/galeria-on-line/galeria-on-line/obra/inmaculada-concepcion-4/>> [Consulta on-line: 5-VIII-2011]); y un seguidor de Lucas Jordán en un lienzo (194,5 × 125,5 cm, ca. 1700) del Museo de Huesca (n.º inv. 00065) (RAMÓN SANZ, Julio y CANTERO, M.º de la Paz, *Catálogo de exposiciones. Recuperación del patrimonio pictórico del Museo de Huesca. Año 2007*, Huesca, 2008, pp. 27-30).

⁵⁵ Autor de la *Inmaculada Combatiente* (97 × 73 cm, 1663) que decora la capilla concepcionista de la iglesia romana de San Isidoro Agrícola, obra muy difundida gracias a los grabados que de ella hicieron Etienne Picart (París, 1632 - Ámsterdam, 1721), en 1665, y Johann Jakob Frey (Lucerna, 1681 - Roma, 1752) (fig. 8). Muestra de su difusión en España son las versiones conservadas en el convento mercedario de La Concepción, vulgo *Las Góngoras* (Madrid), de fines del Setecientos; y la del cántabro José de Bejés (1729-1785) en la parroquia de San Juan de Laguardia, Álava (TABAR ANITUA, Fernando, «La pintura del Barroco en Euskal Herria. Arte local e importado», *Ondare*, n.º 19 (2000), p. 133; RUIZ BARRERA, M.º Teresa, «Iconografía inmaculista en el monasterio mercedario de la Purísima Concepción de Madrid, vulgo Las Góngoras», en CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *op. cit.*, vol. 2, p. 802). El maestro también plasmó esta iconografía en la obra *Inmaculada con dos santos* (295 × 181 mm), un dibujo a la sanguina con toques de aguada blanca en papel agarbanzado claro (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid) que sirvió de boceto preparatorio para la *Inmaculada* de la iglesia de San Agustín de Siena, comisionada en 1665 por la familia Chigi (DOWLEY, Francis H., «Some drawings by Carlo Maratti», *The Burlington Magazine*, febrero (1957), p. 65, fig. 23; NIETO ALCAIDE, Víctor, *Dibujos de la Real Academia de San Fernando. Carlo Maratti*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando - CSIC, Madrid, 1965, p. 14, n.º 25, láms. 16 y 29). Sobre Maratta puede consultarse BELLORI, G. P., *Vita di Carlo Maratti*, Roma, 1732; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (com.), *Pintura italiana del siglo XVII*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1970, p. 357, Cat. 115-120 [Cat. Exp. homónima. Casón del Buen Retiro, Madrid, abril-mayo de 1970]; BÉNÉZIT, Emmanuel-Charles, *op. cit.*, t. 7, pp. 157-158; DESWARTE, Sylvie, «Maratta», en *Diccionario Larousse de la Pintura*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1987, vol. II, p. 1279.

y Rubens (fig. 9)⁵⁶ o los grabadores Anna Heylan (fig. 11)⁵⁷ y Juan de Jáuregui⁵⁸, entre otros artífices, hay que advertir que la propuesta iconográfica de los alemanes gozó de notable fortuna artística en España (Sevilla⁵⁹, Cataluña⁶⁰) y América (fig. 12)⁶¹, en la segunda mitad del Setecientos. A tal fin contribuyeron de manera decisiva las traducciones al español que de la obra de Dornn se editaron en Sevilla (1763)⁶² y

⁵⁶ Pintó la *Inmaculada Apocalíptica* del altar mayor de la Catedral de Freising (Antigua Pinacoteca de Múnich) y la de la iglesia de Finisterre (Bruselas), desaparecida y conocida gracias al grabado del flamenco Schelte de Bolswert (1620). De ella hizo una copia (ca. 1650-1700) Leandro de la Fuente (act. 1630-1640) (Museo de Bellas Artes de Granada, n.º inv. CE0127) (fig. 10), habiendo inspirado a artistas americanos como Villalpando, Miguel Cabrera o Bernardo de Legarda (JIMÉNEZ DÍAZ, N., y MARTÍN MORENO, L., *Registro del Museo de Bellas Artes de Granada*, Granada, 1986-1987, s. p., n.º 127; VOSTERS, Simon A., *Rubens y España. Estudio artístico literario sobre la estética del Barroco*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 337; SEBASTIÁN, Santiago, *El Barroco Iberoamericano. Mensaje iconográfico*, Encuentro, Madrid, 1990, p. 141; SUTTON, Peter C., y WIESEMAN, Marjorie E. (com.), *Drawn by the Brush: Oil Sketches by Peter Paul Rubens*, Yale University Press, New Haven, 2004 [Cat. Exp.]. Ficha catalográfica del boceto de la Inmaculada de la Antigua Pinacoteca de Múnich disponible en <<http://www.bampfa.berkeley.edu/projects/rubens/exhibition/church5detail.html>> [Consulta on-line: 23-VIII-2011].

⁵⁷ Su lámina es el frontispicio de la obra escrita por fray Cipriano de Santa María titulada *Varias alusiones de la Divina Escritura a costumbres, ritos, y ceremonias antiguas a propiedades de animales...*, t. I, impreso por Francisco Sánchez, Granada, 1654.

⁵⁸ Su versión del tema ilustra el libro *Vestigatio arcani sensus in Apocalipsis* (Amberes, 1614) que escribió el jesuita P. Luis de Alcázar (1554-1613), y su influjo se aprecia, entre otras obras, en un relieve pétreo (34,5 × 26,5 cm) de col. particular limeña (EDUARDO WUFFARDEN, Luis, «La Mujer Apocalíptica», en BÉRCEZ, Joaquín (com.), *Los Siglos de Oro en los virreinos de América, 1550-1700*, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, Madrid, 1999, pp. 401-402, Cat. 168 [Cat. Exp. homónima. Museo de América, Madrid, 23-XI-1999/12-II-2000].

⁵⁹ El influjo de los Klauer se puede ver en las versiones de la *Inmaculada del Zodiaco* pintadas por el sevillano Juan de Espinal (1714-1783) (Beaterio de la Trinidad, 105 × 73 cm; Museo Lázaro Galdiano, 62 × 46 cm; y colección particular de Madrid, 71 × 52 cm), así como en la talla *Mater Inviolata* que tallara en 1776 Cayetano de Acosta (1709-1778) para la Hermandad Sacramental del Sagrario de la Catedral, hoy en la Capilla Privada del Palacio Arzobispal (PERALES PIQUERES, Rosa M.ª, Juan de Espinal, Col. «Arte Hispalense», n.º 24, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1981, pp. 77 y 100-101, lám. XVI; Ídem, «Influencia de Murillo en las Vírgenes de Juan de Espinal», *Archivo Hispalense*, t. LXIV, n.º 195 (1981), p. 127; VALDIVIESO, Enrique, «Una Inmaculada inédita de Cayetano de Acosta», *Archivo Hispalense*, t. LXIV, n.º 196 (1981), pp. 143-145; Ídem, *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX, Guadalquivir*, Sevilla, 1986, p. 335, fig. 282; GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, y MORILLAS ALCÁZAR, José María, *El beaterio de la Trinidad de Sevilla, Universidad de Sevilla*, Sevilla, 1993, pp. 135-136, lám. 30; PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, *Cayetano de Acosta (1709-1778)*, Col. «Arte Hispalense», n.º 80, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2007, pp. 137-139, lám. 16).

⁶⁰ ROIG I TORRENTÓ, M.ª Assumpta, «Influencia de los grabados de los hermanos Klauer en la capilla de la Mare de Déu dels Colls en Sant Llorenç de Morunys (Lérida)», *Archivo Español de Arte*, t. LVI, n.º 221, enero-marzo (1983), pp. 1-18.

⁶¹ Sirvan de muestra *La Encarnación* (1768) del pintor Antonio Vilca (Museo Histórico Regional de Cuzco, Perú); la *Inmaculada* (1750) de José de Ibarra (Pinacoteca de La Profesa, México; y Museo de América, Madrid); así como otras obras conservadas en la ermita del Milagro de Buga e iglesia de Laja (Bolivia) y colección Nelly Domínguez, en Cali (Colombia) (SEBASTIÁN, Santiago, *El Barroco...*, op. cit., p. 188, nota 44, fig. 84).

⁶² La obra fue editada en la imprenta que regentaba Manuel Nicolás Vázquez, sita en la calle Génova de la capital hispalense: *Letania lauretana, cantada la primera vez por los angeles de la Casa Santa de Loreto, en honra y gloria de la Santissima Virgen, y Reina del Cielo María Señora Nuestra, y despues aprobada por la Iglesia: explicada en cinquenta y siete estampas.../por Francisco Xavier Dornn...; y traducida de latin al castellano por un devoto de la Santissima Virgen...* En Sevilla: En la Imprenta de Manuel Nicolás Vázquez... , 1763.

Valencia (1768)⁶³, sustituyéndose en la edición valenciana los magníficos grabados de los hermanos de Augsburgo por otras estampas, de técnica menos cuidada, llevadas a cabo por el italiano Pietro Testa *Il Lucchesino* (Lucca, 1611 - Roma, 1650)⁶⁴. Y es precisamente una de estas cincuenta y ocho ilustraciones, concretamente la número 20 dedicada a la letanía de la *Inmaculada Concepción* (fig. 13), la que nos interesa para nuestro estudio, pues la misma mantiene notables concomitancias de carácter iconográfico con uno de los símbolos incluidos por Miranda en su pintura. Este no es otro que la representación alegórica de España⁶⁵, que el italiano ha efigiado, como hiciera Miranda, a la diestra de la Virgen Inmaculada como una dama arrodillada que ciñe corona real, y que eleva su mirada a Nuestra Señora, por cuyo manto es protegida, mientras sostiene el escudo real con la mano derecha. De los labios de la alegoría parte la leyenda *Sub tuum praesidium*⁶⁶, mientras que junto a María aparecen las palabras

⁶³ *Letania lauretana de la Virgen Santísima: expresada en cincuenta y ocho estampas, é ilustrada con devotas meditaciones y oraciones / que compuso en latin Francisco Xavier Dornn... , y traduxo un devoto*. En Valencia: por la Viuda de Joseph de Orga, 1768.

⁶⁴ THIEME, Ulrich, y BECKER, Felix, *op. cit.*, t. XXXII, 1938, pp. 559-560; BÉNÉZIT, Emmanuel-Charles, *op. cit.*, t. 10, p. 126; CROPPER, Elizabeth, *The ideal of painting. Pietro Testa's Düsseldorf Notebook*, Princeton University Press, Princeton, 1984; *Ídem, Pietro Testa, 1612-1650. Prints and drawings*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1988 [Cat. Exp.]. Este maestro también dibujó una estampa (209 × 254 mm, ca. 1650-1656) con el tema de María y el Niño Jesús luchando con el dragón, luego grabada al aguafuerte por Giovanni Cesare Testa (1630-1655). La estampa, editada en Roma por Giovanni Giacomo de Rossi (1627-1691), forma parte de la Colección Riccardo Lampugnani del Gabinete de Estampas del Castello Sforzesco de Milán (n.º inv. MPP50) (BELLINI, P., «Giovanni Cesare Testa», *Print Collector*, n.º 3 (1976), pp. 20-21). Grabado disponible en: <<http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede-complete/H0080-01567/>> [Consulta on-line: 9-VIII-2011].

⁶⁵ La representación alegórica de la Monarquía y España, a quien la Inmaculada protege, fue plasmada por otros autores. Este es el caso del grabador valenciano Tomás Rocafort y López (1786 - ca. 1856), quien la incluyó en una xilografía (318 × 215 mm, ca. 1851) junto a una alegoría de Las Indias (Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí, Valencia, n.º inv. CE4/02244). Por otra parte, en la citada estampa de José Camarón también figura la alegoría de España junto a la Familia Real (ALEJOS MORÁN, Asunción, «Valencia y la Inmaculada Concepción. Expresión religiosa y artística a través de códices, libros, documentos y grabados», en CAMPOS y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *op. cit.*, vol. 2, p. 813; LLORENS HERRERO, Margarita, y CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 372-374).

⁶⁶ Con estas palabras comienza el himno mariano más antiguo que se conoce, en el que por primera vez se alude a María como Madre de Dios. Se trata de un *tropario* (himno bizantino), hallado en la ciudad egipcia de Oxirrinco por el profesor Edgar Label, experto en papirología de la Universidad de Oxford, quien lo data en el año 250 d. C., cuando los primeros cristianos ya lo rezaban en las catacumbas. La versión latina reza lo siguiente: *Sub tuum praesidium confugimus, / Sancta Dei Genitrix, / Nostras deprecationes ne despicias / in necessitatibus nostris, / sed a periculis cunctis / libera nos semper, / Virgo gloriosa et benedicta*. La traducción es como sigue: *Bajo tu amparo nos acogemos, / santa Madre de Dios; / no deseches las súplicas / que te dirigimos en nuestras necesidades, / antes bien, libranos de todo peligro, / ¡oh siempre Virgen, gloriosa y bendita!* [<<http://www.primeroscristianos.wordpress.com/>> (consulta on-line: 5-VIII-2011)].

*Protegam dextera mea*⁶⁷. Como vemos, se trata prácticamente de la misma efigie que el pintor introdujo en su creación, con la salvedad de que en la estampa la matrona no figura sentada sobre un león.

En la estampa se han incluido otras imágenes de interés iconográfico, como la figura sedente del anciano patriarca Jessé, padre del rey David⁶⁸, que tiene bajo sus pies al dragón apocalíptico, y de cuyo pecho brota un tronco con ramas que, entre nubes, da fruto a medallones que contienen los retratos de los varones de la genealogía de Cristo que San Mateo y San Lucas citan al inicio de sus evangelios (Mt. I, 1-17; Lc. III, 23-28). Este tronco, símbolo de la Virgen María⁶⁹, culmina en la efigie de medio cuerpo del patriarca San José, padre terrenal de Cristo y esposo de la Virgen, que sostiene al Divino Infante con su brazo derecho, mientras que con la mano izquierda agarra la vara florida⁷⁰. Sobre ellos se ha incluido la leyenda *Non enim prote. sed pro onibus haec lex*.⁷¹, figurando en la zona inferior de la lámina esta otra: *Non habentem maculam, aut rugam, aut aliquid hujusmodi. Ad. Ephel 5.v.27*⁷².

⁶⁷ Extracto de las palabras que el Señor dirigió a Moisés: *cumque transibit gloria mea, ponam te in foramine petrae et protegam dextera mea, donec transeam* (y cuando pasare mi gloria, te pondré en hendidura de la peña, y te cubriré con mi mano, hasta que hubiere pasado, Éx. XXXIII, 22).

⁶⁸ *Saldrá un renuevo del tronco de Jessé, un tallo brotará de sus raíces. Reposará sobre él el espíritu de Yahvéh...* (Isaías, XI, 1-2). Sobre el tema en la plástica, vid. WATSON, A., *The early iconography of the Tree of Jesse*, Oxford, 1934; GUERRERO LOVILLO, José, «Sobre el origen indio del árbol de Jessé», *Archivo Español de Arte*, n.º 17 (1944), pp. 330-333; STRATTON, Suzanne, *op. cit.*, figs. 4-11 y 28-34; MELÉNDEZ ALONSO, Antonio Ignacio (com.), *Inmaculada*, *op. cit.*, pp. 92-102; LLORENS HERRERO, Margarita, y CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 68-72).

⁶⁹ *Virgo lesse e qua flos Christus ascendit*, así se alude a María en las letanías incluidas en el *Officium Nostrae Dominae* (París, 1586), cit. por LLORENS HERRERO, Margarita, y CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 99, 103 y 114.

⁷⁰ Este símbolo hace referencia a su victoria sobre los otros pretendientes de la Virgen, transformándose en un tallo de lirio, imagen de su matrimonio virginal con María (RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001 (2.ª ed.), t. 2, vol. 4, p. 168).

⁷¹ Son las palabras que Dios comunicó a la Virgen, que coinciden con las que el rey Asuero le había dicho a su esposa la reina Esther: *La ley no ha sido establecida para ti, sino para todos* (Est. XV, 13), que tienen su explicación en el hecho de que la ley del Pecado Original a todos se extiende y a todos comprende, menos a la Virgen María, que fue preservada de dicho pecado desde el instante de su concepción. Hemos de advertir que la reina Esther prefigura desde la Edad Media a María, pues al igual que ella intercedió ante Asuero por la liberación del pueblo judío, que se encontraba bajo orden de exterminio dado por el gran visir Amán, la Virgen María intercede por nosotros, pueblo de Dios, ante su Hijo (ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, *Arte, fiesta e iconografía...*, *op. cit.*, pp. 92-93). La misma cita aparece en el referido grabado de Juan Bautista Suñer y Vicente Capilla, que muestra a la Inmaculada venerada por los reyes Carlos III y Carlos IV (CARRETE, Juan; DIEGO, Estrella de; VEGA, Jesusa, *op. cit.*, t. I, p. 124, Cat. 33-1; LLORENS HERRERO, Margarita, y CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, *op. cit.*, pp. 376-380).

⁷² *Sin mancha o arruga o cosa semejante* (Ef. V, 27), palabras con las que se describe a la Iglesia, que la figura de María encarna.

Es muy probable que a las manos del artista grancanario llegase la traducción del libro del predicador germano, ilustrado con sus nuevos grabados obra de *Il Lucchesino*, máxime si tenemos en cuenta el hecho de que por aquellos años Miranda se encontraba visitando y trabajando en tierras levantinas, como Valencia y Alicante⁷³, tras haber concluido su cautiverio en Orán (Argelia) «por trato ilícito y demás excesos» (1755-1767)⁷⁴. Así, en mayo de 1767, entrega concluidos los lienzos *San Nicolás de Barí* y *Milagro de las Tres Santas Faces*, obras por las que se le abonan cuarenta libras valencianas⁷⁵. Estos óleos le habían sido encargados poco tiempo antes por el Ayuntamiento alicantino, con el objeto de decorar el nuevo oratorio de dicho consistorio, estancia construida hacia 1755 bajo la dirección del arquitecto Vicente Mingot⁷⁶.

En lo tocante al modelo mariano, amén de la citada lámina *Mater Intemerata* de los hermanos Klauber, hemos hallado otras dos obras cuya iconografía se corresponde en buena medida con la plasmada por Miranda en su pintura. La primera de ellas es un dibujo a la pluma (332 × 460 mm) (fig. 14), ejecutado en 1732 por el artista italiano Giovanni Pietro Ligari (Ardenno, 1686 - Sondrio, 1752)⁷⁷, que muestra a la Purísima sobre el orbe con el Niño en sus brazos, quien hiere con una lanza-cruz al dragón alado de grandes garras que se localiza a los pies. Las sagradas imágenes aparecen rodeadas por tres parejas de pequeños ángeles que, atentos, contemplan la escena que tiene lugar, mientras revolotean sobre las nubes. En la representación destaca el movimiento de que hace gala la vestimenta de María, cuyo manto y toca son agitados por el viento, así como por la sensación de violencia que implica el momento representado, la cual transmiten los gestos de los personajes principales.

La segunda de las creaciones que queremos mencionar se debe a una de las grandes figuras de la Historia del Arte español. Nos referimos al

⁷³ MILLARES TORRES, Agustín, *Biografías de canarios célebres*, Imp. de Víctor Doreste, Gran Canaria, 1872, t. I, p. 113; FRAGA GONZÁLEZ, Carmen, *Arte barroco...*, *op. cit.*, p. 40; *Ídem*, «El pintor...», *art. cit.*, p. 199; RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *La Pintura en Canarias...*, *op. cit.*, pp. 300-301.

⁷⁴ SUÁREZ GRIMÓN, Vicente, *art. cit.*, pp. 266-267.

⁷⁵ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *Juan de Miranda...*, *op. cit.*, pp. 14-15 y 35.

⁷⁶ LORENZO LIMA, Juan Alejandro, «Precisiones...», *art. cit.*, pp. 633 y 635-636, láms. 3 y 4.

⁷⁷ El dibujo se custodia en el Fondo Ligari del Museo Valtellinese di Storia e d'Arte (n.º inv. N.I.L. 433) de Sondrio (Lombardia), en donde ingresó en 1948 por donación de Giuseppe Eredi Gianoli (MELI BASSI, Laura, *I Ligari. Una famiglia di artisti valtellinesi del Settecento*, Banca Piccolo Credito Valtellinese, Sondrio, 1974, p. 186; *Ídem*, *Disegni dei Ligari dalle collezioni del Museo Valtellinese di Storia e d'Arte di Sondrio*, Lecco, 1982, p. 40, fig. 7, Cat. 7 [Cat. Exp.]). Dibujo disponible en <<http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede-complete/40040-00212/>> [Consulta on-line: 9-VIII-2011].

insigne escultor murciano Francisco Salzillo y Alcaraz (1707-1783), autor de un bello y poco conocido dibujo (30 × 21 cm), datado en 1738⁷⁸, que fue llevado al grabado para ilustrar la sentencia de un pleito, editada al año siguiente en Granada por la Imprenta Real⁷⁹. El grabado, hoy custodiado en el Museo Salzillo de Murcia, es en realidad una *vera efigie* o *verdadero retrato*⁸⁰ de la talla de la *Virgen del Patrocinio* (fig. 15) que se venera en la parroquia de San Miguel de la capital murciana⁸¹, según pone de manifiesto la leyenda incluida en la cartela barroca que figura en la peana del sagrado simulacro. La lámina nos muestra a la Virgen en pie sobre el globo terráqueo con el Niño en los brazos, que hunde en la serpiente maligna una lanza rematada en cruz, de la que parece colgar un rosario. María, cuya cabeza aparece coronada por corona imperial, y rodeada de estrellas y rayos en forma de ráfagas, se muestra ajena al

⁷⁸ PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, «... Todo a moda y primor», en BELDA NAVARRO, Cristóbal (com.), *Salzillo, testigo de un siglo*, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia - Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales - Ayuntamiento de Murcia - Fundación Cajamurcia, Murcia, 2007, p. 221 [Cat. Exp. homónima. Murcia, marzo-julio de 2007].

⁷⁹ Se tituló así: *Por las heredadas en el heredamiento del Campillo, Termino de la Ciudad de Murcia. En el Pleyto con D. Juan Francisco Carrillo de Albornoz, y Villaseñor, vezino, y Regidor Perpetuo de dicha Ciudad*. Impreso en Granada. En la Imprenta Real. Año de 1739. Para las ediciones de la imprenta granadina en el Setecientos, *vid.* LÓPEZ-HUERTAS PÉREZ, M.º José, «La transición a la tipografía moderna. El siglo XVIII», en PEREGRÍN PARDO, Cristina (coord.), *La Imprenta en Granada*, Universidad de Granada - Junta de Andalucía, Granada, 1997, pp. 105-138.

⁸⁰ Sobre el género de las *veras efigies* en la plástica hispana, *vid.* MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José, «Acercas del "trampantojo" en España», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. I, n.º 1, enero-junio (1988), pp. 27-38; CARRETE, Juan; CHECA, Fernando; BOZAL, Valeriano, *El grabado en España (siglos XV al XVIII)*, Col. «Summa Artis», t. XXXI, Espasa-Calpe, Madrid, 1988 (2.ª ed.), pp. 233-246 y 412-422, figs. 269-273, 281 y 588-598; PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E., «Trampantojos "a lo divino"», *Lecturas de Historia del Arte*, n.º III (1992), pp. 139-155; *Ídem*, *Pintura barroca en España, 1600-1750*, Cátedra, Madrid, 1996, p. 45; RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso, «Trampantojos a lo divino: iconos pintados de Cristo y de la Virgen a partir de imágenes de culto en América meridional», en MORENO MENDOZA, Arsenio (coord.), *Actas del III Congreso Internacional del Barroco Iberoamericano. Territorio, Arte, Espacio y Sociedad*, Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, 2001, pp. 24-33.

⁸¹ La escultura, realizada en madera policromada y estofada, se atribuye a Nicolás Salzillo y Gallo (Nápoles, 1672 - Murcia, 1727), padre de Francisco Salzillo, o a su círculo más próximo, y recuerda a la referida *Inmaculada* del pintor Carlo Maratta y a la *Virgen de las Maravillas* (1725) del convento franciscano de San Esteban de Ceheguín (Murcia), atribuida al napolitano Nicola Fumo. La talla se ubica en un retablo ejecutado por Nicolás de Rueda (1737-1738) y dorado por Diego Marín (1744), que se decora con pinturas de Juan Ruiz Melgarejo (SÁNCHEZ MORENO, José, *Vida y obra de Francisco Salzillo*, Editora Regional de Murcia, Murcia, 1983 (2.ª ed.), p. 119; AGÜERA ROS, José Carlos, «Nicolás de Rueda, entallador y retablista (oct. 1728-1755)», *Imafronte*, n.ºs 3-5 (1987-1989), pp. 418-421, figs. 1 y 2; BELDA NAVARRO, Cristóbal, y HERNÁNDEZ ALBALADEJO, Elías, *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Murcia, 2006, p. 380, lám. 66; BELDA NAVARRO, Cristóbal, y MARÍN TORRES, M.ª Teresa, *Museo Salzillo. Murcia. Guía*, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Murcia, 2006, p. 31, fig. s/n.; RAMALLO ASENSIO, Germán, *Francisco Salzillo, escultor (1707-1783)*, Ed. Arco Libros, Murcia, 2007, pp. 47-48 y 174; DI LIDDO, Isabella, «Nicola Salzillo entre Nápoles y España. Un entramado de relaciones entre talleres», en BELDA NAVARRO, Cristóbal (com.), *Salzillo, testigo...*, *op. cit.*, pp. 155-169).

combate que mantiene su Hijo con la sierpe, pues lanza su mirada a la derecha. La estampa, como corresponde a una *vera efigie*, presenta a la Madre de Dios bajo un arco de medio punto, que simula el de la hornacina de su retablo, del que cuelga un cortinaje guarnecido con flocadura, cordones y borlas que se recoge en dos, mientras que la figura de Nuestra Señora reposa sobre una peana procesional moldurada de perfil cóncavo.

En definitiva, se trata de una hermosa obra caracterizada por la delicadeza y finura de su trazo, que permite evidenciar hasta qué punto Salzillo, quien llegó a ser primer director de la Escuela Patriótica de Dibujo de Murcia⁸², dominó este arte⁸³, el cual aprendió asistiendo a las clases impartidas por el presbítero y pintor Manuel Sánchez Molina⁸⁴.

No sería esta la única ocasión en la que la producción salzillesca ejercería influencia sobre Juan de Miranda, pues la impronta del escultor murciano se puede rastrear en otras creaciones del pintor canario. Así, uno de los tipos iconográficos más celebrados de Francisco Salzillo, como es el de la *Dolorosa* implorante, que el artista plasmó en reiteradas ocasiones, y que gozó de notable aceptación y fortuna artística en todo el antiguo Reino de Murcia⁸⁵, figura en algunos lienzos de Miranda. Este es el caso de las representaciones de la *Mater Dolorosa* presentes en obras como la *Crucifixión* (ca. 1773-1774), perteneciente al *Via Crucis* de la capilla del Señor del Huerto de Santa Cruz de Tenerife (fig. 16)⁸⁶; el *Cristo de Paso Alto* (ca. 1775) del Museo Militar Regional de la capital tinerfe-

⁸² PEÑA VELASCO, Concepción de la, «Francisco Salzillo. Primer director de la Escuela Patriótica de Dibujo (1779-1783)», en *Francisco Salzillo y el Reino de Murcia en el siglo XVIII. El Centenario de la Muerte de Francisco Salzillo*, Consejería de Cultura y Educación, Murcia, 1983, pp. 153-167.

⁸³ Prueba de sus dotes dibujísticas son otros trabajos suyos que realizó para Murcia: la traza (1737) para la custodia de la citada parroquia de San Miguel, que labrara José Jiménez de Cisneros; los dibujos para las *cruces parroquiales* de Alcalá de Júcar y Alborea (1741) y el diseño (1740-1750) para la *corona imperial* y *aureola* de la Virgen del Divino Amor, que se venera en el monasterio de Santa Ana y Santa María Magdalena de Lorca, piezas que realizó Miguel Morote (BELDA NAVARRO, Cristóbal, y MARÍN TORRES, M.ª Teresa, *op. cit.*, pp. 138-139; PÉREZ SÁNCHEZ, Manuel, *art. cit.*, pp. 312-313 y 315).

⁸⁴ CANDEL CRESPO, Francisco, «Don Manuel Sánchez Molina, presbítero. El maestro de pintura de Francisco Salzillo», *Imafronte*, n.º 6-7 (1990-1991), pp. 45-50.

⁸⁵ Por citar algunos ejemplos, indicamos que a los discípulos más aventajados de Salzillo, como Roque López (1747-1811) y José López († ca. 1800), se deben las versiones del tema que se conservan en Socovos, Tobarra, Hellín, Alatoz, Alcaraz y Almansa, en la provincia de Albacete (GARCÍA-SAUICO, Luis Guillermo, *Francisco Salzillo y la escultura salzillesca en la provincia de Albacete*, Instituto de Estudios Albacetenses, Albacete, 1985, pp. 77, 79, 81, 83, 85, 101, 147 y 215).

⁸⁶ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita (com.), *Juan de Miranda, op. cit.*, p. 42, lám. IV, Cat. 4.

ña⁸⁷ y el *Políptico de la Pasión* (1790-1795), trabajo que decora la capilla mayor de la parroquia de la Candelaria en La Oliva (Fuerteventura)⁸⁸. En estos tres ejemplos se repite el mismo modelo de Virgen de los Dolores, efigiada con los brazos abiertos en actitud de súplica, mirada transida de angustia elevada al cielo y manto terciado o cruzado por delante de la túnica. Estos recursos iconográficos nos traen a la memoria los grafismos de la primera y una de las más bellas interpretaciones de los Dolores de María que Salzillo gubiará⁸⁹, creación en la que es perceptible la huella de la mejor producción escultórica italiana del Barroco. Esta obra no es otra que la talla ricamente policromada y estofada (ca. 1732-1735), de tamaño menor que el natural (126 × 70 × 61 cm), que –incorporada como efigie procesional a la Semana Santa en 2003⁹⁰– se venera en su capilla de la iglesia de Santa Catalina de Alejandría de la capital murciana (fig. 17), y de la que se conserva un delicado *modellino* (1730) en el convento de MM. Dominicas de Santa Ana (vulgo *Las Anas*) de Murcia⁹¹.

III. Conclusión

A modo de conclusión del presente estudio, indicamos que del análisis de la tela realizada por Juan de Miranda se infiere que el artista poseyó un notable bagaje cultural, como corresponde a un maestro cuya trayectoria vital y artística se insertan en pleno movimiento ilustrado. El

⁸⁷ FRAGA GONZÁLEZ, Carmen, «El Cristo de Paso Alto en el Centenario del edificio de la Capitanía General», *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 11-V-1981; LEDESMA ALONSO, José Manuel, «La veneración al Cristo de Paso Alto después del 25 de julio de 1797», *La Prensa*, n.º 780, Santa Cruz de Tenerife, 23-VII-2011. Hemos de advertir que la imagen de San Juan Evangelista incluida en este lienzo, efigiada en actitud itinerante y sujetando el manto con la mano derecha para facilitar el paso, también evoca la producción salzillesca, pues su iconografía es muy similar a la de la talla homónima que gubiará Salzillo, en 1755, para la Cofradía de N. P. Jesús Nazareno de Murcia (BELDA NAVARRO, Cristóbal, «F. Salzillo. San Juan», en BELDA NAVARRO, Cristóbal (com.), *Huellas*, op. cit., pp. 452-453; BELDA NAVARRO, Cristóbal, y MARÍN TORRES, M.ª Teresa, op. cit., pp. 80-81 y 83, fig. s/n. p. 82).

⁸⁸ RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *La Pintura...*, op. cit., pp. 356-357; Ídem, *Juan de Miranda...*, op. cit., p. 25; Ídem, *El pintor...*, op. cit., p. 42; Ídem, «La pintura...», art. cit., p. 383, fig. 397.

⁸⁹ Sobre el tema, vid. MARTÍNEZ CEREZO, Antonio, «Las Dolorosas de Salzillo», en MONTJOJO MONTJOJO, Vicente (coord.), *La Dolorosa y la Cofradía de Jesús. En el 250 aniversario de la Dolorosa, San Juan y la Verónica*, Real e Ilustre Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Murcia, 2006, pp. 115-140.

⁹⁰ <<http://www.cofradiadelacaridad.com/page.patrimonio>> [Consulta on-line: 11-VIII-2011].

⁹¹ SÁNCHEZ MORENO, José, op. cit., p. 139; RAMALLO ASENSIO, Germán, *Salzillo*, Col. «Cuadernos de Arte Español», n.º 84, Madrid, 1993, p. 24, fig. s/n. p. 8; PEÑA VELASCO, Concepción de la, «Francisco Salzillo. Dolorosa», en BELDA NAVARRO, Cristóbal (com.), *Huellas*, op. cit., p. 428; RAMALLO ASENSIO, Germán, *Francisco Salzillo...*, op. cit., pp. 125, 140 y 142.

lienzo *La Inmaculada Concepción con el Niño Jesús y España* permite evidenciar hasta qué punto Miranda conocía las fuentes literarias, tanto las Sagradas Escrituras como la literatura mística del Barroco, y la relación que las mismas mantienen con la piadosa y secular creencia de la Inmaculada Concepción de María.

Además, el óleo pone de manifiesto la influencia que sobre el pintor ejercieron las más novedosas propuestas iconográficas referentes al tema concepcionista, que llegaron a sus manos a través de interesantes grabados, y que el artífice tuvo la oportunidad de conocer y asimilar durante su periplo por tierras peninsulares. Tanto la formación que Miranda adquirió en Canarias junto a otros pintores isleños, como su posterior traslado a Andalucía y el Levante –hecho en un momento en el que la devoción e iconografía inmaculadistas estaban en auge debido a la declaración de la Purísima como patrona de España–, han dado como feliz resultado una obra de arte singular, que destaca por su depurada técnica, novedoso planteamiento iconográfico y rica carga simbólica, convirtiendo a su autor en el mejor representante del Tardobarroco en las Islas y en una relevante figura de la pintura española del Setecientos.

Bibliografía

- AGÜERA ROS, José Carlos, «Nicolás de Rueda, entallador y retablista (act. 1728-1755): nuevas obras en Murcia y Cartagena», *Imafronte*, n.ºs 3-5 (1987-1989), pp. 415-431.
- ALEJOS MORÁN, Asunción, «Jeroglíficos, símbolos, alegorías y dioses en la Biblia ilustrada de Klauber», *Ars Longa*, n.ºs 9-10 (2000), pp. 51-63.
- ANDRÉS GONZÁLEZ, Patricia, «Iconografía de la Venerable María de Jesús de Ágreda», *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, t. LXII (1996), pp. 447-464.
- *Arte, fiesta e iconografía en torno a la Eucaristía. Juan de Arfe y su obra: la custodia monumental de Valladolid*, Ayto. de Valladolid - Universidad de Valladolid, Valladolid, 2010.
- BASTERO, José Luis, «La Inmaculada Concepción en los siglos XIX y XX», *Anuario de Historia de la Iglesia*, n.º 13 (2004), pp. 79-102.
- BELDA NAVARRO, Cristóbal (com.), *Huellas*, Murcia, 2002 [Cat. Exp.].
- (com.), *Salzillo, testigo de un siglo*, Murcia, 2007 [Cat. Exp.].
- y HERNÁNDEZ ALBADALEJO, Elías, *Arte en la Región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, Murcia, 2006.

- y MARÍN TORRES, M.^a Teresa, *Museo Salzillo. Murcia. Guía*, Murcia, 2006.
- BÉNÉZIT, Emmanuel-Charles, *Dictionnaire critique...*, Gründ, París, 1976 (10 vols.).
- BÉRCEZ, Joaquín (com.), *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América, 1550-1700*, Madrid, 1999 [Cat. Exp.].
- CALERO RUIZ, Clementina; CASTRO BRUNETTO, Carlos Javier; GONZÁLEZ CHÁVEZ, Carmen Milagros, *Luces y sombras en el siglo ilustrado. La cultura canaria del Setecientos*, Col. «Historia Cultural del Arte en Canarias», t. IV, Santa Cruz de Tenerife, 2008.
- CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Francisco Javier (coord.), *Actas del Simposium «La Inmaculada Concepción en España: religiosidad, historia y arte (2005)»*, Ed. Escorialenses, Madrid, 2005 (2 vols.).
- (coord.), *Actas del Simposium «El culto a los Santos. Cofradías, devoción, fiestas y arte (2008)»*, Ed. Escorialenses, Madrid, 2008.
- CANDEL CRESPO, FRANCISCO, «Don Manuel Sánchez Molina, presbítero. El maestro de pintura de Francisco Salzillo», *Imafronte*, n.º 6-7 (1990-1991), pp. 45-50.
- CARRASCO TERRIZA, Manuel Jesús, «Un grabado de Klauber sobre el Padrenuestro», *Boletín Oficial del Obispado de Huelva*, año LV, n.º 391 (2008), pp. 75-88.
- CARRETE, Juan; DIEGO, Estrella de; VEGA, Jesusa, *Catálogo del Gabinete de Estampas del Museo Municipal de Madrid. Estampas Españolas*, Ayto. de Madrid, Madrid, 1985 (2 vols.).
- CASTILLO UTRILLA, M.^a José del, «Iconografía de la Letanía Lauretana según Dornn», *Cuadernos de Arte e Iconografía*, t. II, n.º 3 (1989), pp. 220-223.
- CATALÁN MARTÍ, José Ignacio, «Un documento inédito para la biografía del grabador valenciano Manuel Monfort y Asensi», *Ars Longa*, n.º 14-15 (2005-2006), pp. 233-244.
- DÍAZ PADRÓN, Matías, «Una Inmaculada de Juan de Miranda en La Habana», *El Museo Canario*, n.º 38-40 (1977-1979), pp. 135-138.
- Diccionario Larousse de la Pintura*, Planeta-De Agostini, Barcelona, 1987 (3 vols.).
- Dictionnaire des artistes dont nous avons des estampes...*, Leipzig, 1788 [ed. de 1970].
- FERNÁNDEZ GRACIA, Ricardo, «Algunas representaciones inmaculistas hispanas del siglo XVIII. Fuentes gráficas y literarias de los defensores del misterio concepcionista», *Anuario de Historia de la Iglesia*, n.º 13 (2004), pp. 45-65.
- FERRÚS ANTÓN, Beatriz, «Mayor gloria de Dios es que lo sea una mujer... Sor María de Jesús de Ágreda y Sor Francisca Josefa de la Concepción del Castillo (sobre la escritura conventual en los siglos XVI y XVII)», *Revista de Literatura*, t. LXX, n.º 139 (2008), pp. 31-46.
- FRAGA GONZÁLEZ, Carmen, *Arte barroco en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, 1980.
- «El Cristo de Paso Alto en el Centenario del edificio de la Capitanía General», *Jornada*, Santa Cruz de Tenerife, 11-V-1981.

- «El pintor Juan de Miranda», en MILLARES TORRES, Agustín, *Biografías de canarios célebres*, t. I, Cabildo de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1982, pp. 202-208.
- GARCÍA MAHÍQUES, Rafael, «Perfiles iconográficos de la Mujer del Apocalipsis como símbolo mariano (y ID). *Ab initio et ante saecula creata sum*», *Ars Longa*, n.º 7-8 (1997), pp. 177-184.
- GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel, y MORILLAS ALCÁZAR, José María, *El beaterio de la Trinidad de Sevilla*, Universidad de Sevilla, Sevilla, 1993.
- GONZÁLEZ PADRÓN, Antonio M.^a, *La Inmaculada Concepción en la pintura de las Islas Canarias*, Cabildo de Gran Canaria, Telde, 1990.
- HERNÁNDEZ PERERA, Jesús (com.), *La Inmaculada en Tenerife. Exposición Conmemorativa del III Centenario de Zurbarán*, Santa Cruz de Tenerife, 1964 [Cat. Exp.].
- HERNÁNDEZ SOCORRO, M.^a de los Reyes (com.), *Arte en Canarias [Siglos XV-XIX]. Una mirada retrospectiva*, Gobierno de Canarias, Islas Canarias, 2001 [Cat. Exp.] (2 vols.).
- INTERIÁN DE AYALA, Fr. Juan, *El pintor christiano...*, Joaquín Ibarra, Madrid, 1782.
- LABARGA, Fermín, «El posicionamiento inmaculista de las cofradías españolas», *Anuario de Historia de la Iglesia*, n.º 13 (2004), pp. 23-44.
- LAVANDERA LÓPEZ, José (com.), *La Huella y la Senda*, Gobierno de Canarias-Diócesis Canariense, Santa Cruz de Tenerife, 2003 [Cat. Exp.].
- LLAMAS, Enrique, «Inmaculada Concepción de María y Corredención Mariana en la Mística Ciudad de Dios de la Madre Ágreda», *Celtiberia*, año LV, n.º 99 (2005), pp. 525-566.
- LORENS HERRERO, Margarita, y CATALÁ GORGUES, Miguel Ángel, *La Inmaculada Concepción en la historia, la literatura y el arte del pueblo valenciano*, Valencia, 2007.
- LÓPEZ PLASENCIA, José Cesáreo, «*Consolatrix Afflictorum*. Origen y desarrollo de una iconografía mariana en la plástica hispana», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, n.º XCIV (2004), pp. 189-220.
- LORENZO LIMA, Juan Alejandro, «Precisiones sobre la obra del pintor Juan de Miranda en Alicante (1723-1805)», en HERNÁNDEZ SOCORRO, M.^a de los Reyes (ed.), *La Multiculturalidad en las Artes y en la Arquitectura. Actas del XVI Congreso Nacional de Historia del Arte (2006)*, Las Palmas de Gran Canaria, 2006, t. II, pp. 631-640.
- MELÉNDEZ ALONSO, Antonio Ignacio (com.), *Inmaculada*, Fundación «Las Edades del Hombre», Salamanca, 2005 [Cat. Exp.].
- MUÑOZ MUÑOZ, Ángel, «Originalidad y copia. Modelos grabados en la obra del pintor Juan de Miranda», *Revista de Historia Canaria*, n.º 184 (2002), pp. 241-254.

- (com.), *El Grabado y el Museo. La influencia de la estampa en los fondos del Museo de Bellas Artes*, Museo Municipal de Bellas Artes, Santa Cruz de Tenerife, 2008 [Cat. Exp.].
- NAVARRO, Carlos G., «Los bocetos para la decoración de San Francisco el Grande (1880-1889)», *Boletín del Museo del Prado*, t. XXI, n.º 39 (2003), pp. 60-87.
- NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel, *Carlo Maratti. Dibujos de la Real Academia de San Fernando*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando-CSIC, Madrid, 1965.
- PADRÓN ACOSTA, Sebastián, «El pintor Juan de Miranda (1723-1805)», *Revista de Historia*, n.º 84 (1948), pp. 313-336.
- PERALES PIQUERES, Rosa M.^a, *Juan de Espinal*, Col. «Arte Hispalense», n.º 24, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1981.
- «Influencia de Murillo en las Vírgenes de Juan de Espinal», *Archivo Hispalense*, t. LXIV, n.º 195 (1981), pp. 123-128.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (com.), *Pintura italiana del siglo XVII*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1970 [Cat. Exp.].
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso, *Cayetano de Acosta (1709-1778)*, Col. «Arte Hispalense», n.º 80, Diputación de Sevilla, Sevilla, 2007.
- RAMALLO ASENSIO, Germán, «Salzillo», *Cuadernos de Arte Español*, n.º 84, Madrid, 1993.
- *Francisco Salzillo, escultor (1707-1783)*, Arco Libros, Murcia, 2007.
- RÉAU, Louis, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo Testamento*, t. 1, vol. 1, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1999 (2.^a ed.).
- *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los santos. De la G a la O*, t. 2, vol. 4, Ediciones del Serbal, Barcelona, 2001 (2.^a ed.).
- RISSE, Kate, «Strategy of a Provincial Nun: Sor María de Jesús de Ágreda's Response», *Ciberletras. Revista de Crítica Literaria y de Cultura*, n.º 17 (2007).
- RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, Margarita, *La Pintura en Canarias durante el siglo XVIII*, Cabildo Insular de Gran Canaria, Las Palmas de Gran Canaria, 1986.
- (com.), *Juan de Miranda*, C. G. de Ahorros de Canarias, Madrid, 1994 [Cat. Exp.].
- «La pintura hasta 1800», en *Gran Enciclopedia del Arte en Canarias*, CCPC, Santa Cruz de Tenerife, 1998, pp. 349-383.
- ROIG I TORRENTÓ, M.^a Assumpta, «Influencia de los grabados de los hermanos Klauber en la capilla de la Mare de Déu dels Colls en Sant Llorenç de Morunys (Lérida)», *Archivo Español de Arte*, t. LVI, n.º 221 (1983), pp. 1-18.
- SÁNCHEZ MONTAHUD, Ana, «La correspondencia del Cardenal Torrigiani con el Nuncio de España (1760-1762)», *Revista de Historia Moderna*, n.º 16 (1997), pp. 111-127.

- SÁNCHEZ MORENO, José, *Vida y obra de Francisco Salzillo*, Editora Regional de Murcia, Murcia, 1983 (2.^a ed.).
- SEBASTIÁN, Santiago, *El Barroco Iberoamericano*, Ed. Encuentro, Madrid, 1990.
- SUÁREZ GRIMÓN, Vicente J., «El envío del pintor Juan de Miranda al presidio de Orán: un reflejo de la crisis de la Audiencia de Canarias en el siglo XVIII», *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º 54 (II) (2008), pp. 265-296.
- SUTTON, Peter C., y WIESEMAN, Marjorie E. (com.), *Drawn by the Brush: Oil Sketches by Peter Paul Rubens*, Yale University Press, New Haven, 2004 [Cat. Exp.].
- TABAR ANITUA, Fernando, «La pintura del Barroco en Euskal Herria. Arte local e importado», *Ondare*, n.º 19 (2000), pp. 117-149.
- TARQUIS RODRÍGUEZ, Pedro, «Juan de Miranda (I)», *Revista de Historia*, n.ºs 104-105 (1954), pp. 57-80.
- «Todavía Juan de Miranda (II)», *Revista de Historia*, n.ºs 109-112 (1955), pp. 89-99.
- THIEME, Ulrich, y BECKER, Felix, *Allgemeines Lexikon...*, Leipzig, 1907-1950 (37 vols.).
- TRENS, Manuel, *María. Iconografía de la Virgen en el arte español*, Madrid, 1946.
- VALDIVIESO GONZÁLEZ, Enrique, «Una Inmaculada inédita de Cayetano de Acosta», *Archivo Hispalense*, t. LXIV, n.º 196 (1981), pp. 143-145.
- *Historia de la pintura sevillana. Siglos XIII al XX*, Guadalquivir Ed., Sevilla, 1986.
- VAN BEEK, Matijn, «The Apocalypse of Juan Ricci de Guevara. Literacy and iconographical artistry as mystico-theological argument for Mary's Immaculate Conception in *Immaculatae Conceptionis Conclusio* (1663)», *A. Dpto. H.^a y Teoría del Arte*, vol. 22 (2010), pp. 209-224.
- VILAHOMAT, José, «Sor María de Jesús Ágreda: la autoridad de la fe», *Lemir. Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, n.º 8 (2004), pp. 1-17.
- VOSTERS, Simon A., *Rubens y España*, Ed. Cátedra, Madrid, 1990.



FIG. 1. Juan de Miranda, *Inmaculada Concepción con el Niño Jesús y España* (1778). Parroquia matriz de La Concepción, Santa Cruz de Tenerife.



Fig. 2. Juan de Miranda, *Inmaculada Concepción* (1780). Col. particular, San Cristóbal de La Laguna, Tenerife.



FIG. 3. José Camarón y Boronat, *Carlos III y su familia venerando a la Purísima* (1792). Museo Municipal de Madrid, Madrid.



Fig. 4. Jan Baptist Bertherham, *Sor María de Jesús de Ágreda*. Biblioteca Nacional de España, Madrid.



FIG. 5. Joseph Sebastian y Johan Baptist Klauber, *Mater Intemerata*, incluido en las *Letanías Lauretanas* (Augsburgo, 1750).



FIG. 6. Anónimo, *Inmaculada combatiendo con franciscanos*, incluido en el libro *Militiae Immaculatae Conceptionis Virginis Mariae...*, de Pedro de Alba y Astorga (Lovaina, 1663).



FIG. 7. Mariano Salvador Maella, *Inmaculada* (ca. 1784). Museo Nacional del Prado, Madrid.



Fig. 8. Johann Jakob Frey, *Immaculada* (ca. 1700-1750). The British Museum (n.º inv. 1979,0721.5), Londres.



FIG. 9. Pedro Pablo Rubens, *Mujer Apocalíptica* (ca. 1623-1624). The John Paul Getty Museum (n.º inv. 85.PB. 146), Los Ángeles (Estados Unidos).



Fig. 10. Leandro de la Fuente, *Inmaculada* (ca. 1630-1640). Museo de Bellas Artes, Granada.



Fig. 11. Anna Heylan, *Inmaculada* (1654). Museo Casa de los Tiros (n.º inv. CE07954), Granada.



Fig. 12. José de Ibarra, *Inmaculada* (ca. 1750). Museo de América (n.º inv. 00021), Madrid.



FIG. 14. Giovanni Pietro Ligari, *Immaculada* (1732). Museo Valtellinese di Storia e d'Arte de Sondrio, Lombardia (Italia).



FIG. 15. Nicolás Salzillo (atrib.), *Virgen del Patrocinio* (ca. 1700-1725). Parroquia de San Miguel, Murcia.



Fig. 16. Juan de Miranda, *Crucifixión* (ca. 1773-1774). Capilla del Señor del Huerto, Santa Cruz de Tenerife.



FIG. 17. Francisco Salzillo, *Dolorosa* (ca. 1732-1735). Parroquia de Santa Catalina, Murcia.

Los retablos de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar, obra de Francisco Sabatini, Joaquín Arali y Ramón Bayeu (1769-1771)

Javier Martínez Molina*
Historiador del Arte

Resumen

El presente trabajo trata de los tres principales retablos de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar (Teruel), encargados y financiados por el IX duque de Híjar en la época de la Ilustración y destruidos durante la primera guerra carlista. Estos altares, muy novedosos en el panorama artístico aragonés de la época, fueron diseñados a nivel general por el famoso arquitecto italiano Francisco Sabatini, mientras que el escultor zaragozano Joaquín Arali se encargó de su traza concreta y su ejecución material. Por su parte, el lienzo central del retablo mayor fue pintado por el importante artista aragonés Ramón Bayeu. En este artículo se estudian aspectos como el proceso de encargo de los tres retablos, los proyectos previos, la elección de la propuesta definitiva y de sus artífices, o la creación material de los tres altares entre finales de 1770 y 1771, así como también se analiza un dibujo que el escultor Joaquín Arali hizo del altar mayor.

Palabras clave

Francisco Sabatini, Joaquín Arali, Ramón Bayeu, Agustín Sanz, Ilustración, barroco clasicista, retablos, arquitectura, escultura, pintura.

Abstract

This paper is about the three main altarpieces of the church of the Nativity of Our Lady in La Puebla de Híjar (Teruel), which were entrusted and financed by the IX duke of Híjar in the Age of Enlightenment and were destroyed during the first carlist war. These altars, which were very original in the Aragonese artistic panorama of this period, were generally designed by the well-known

* Investigador y licenciado en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Investiga sobre arquitectura y urbanismo en Aragón en la época de la Ilustración (1760-1808). Realiza su tesis doctoral sobre el arquitecto Agustín Sanz Alós (1724-1801). Dirección de correo electrónico: javimat@unizar.es.

Italian architect Francisco Sabatini, whereas the sculptor Joaquín Arali was in charge of their specific design and created them materially. For his part, the central painting of the main altar was painted by the important Aragonese artist Ramón Bayeu. Different aspects such as the entrust process of the three altarpieces, the previous projects, the election of the final proposal and his authors, or the material creation of the three altars between the end of 1770 and 1771 are studied in this paper. A drawing of the great altarpiece made by Joaquín Arali is analysed too.

Keywords

Francisco Sabatini, Joaquín Arali, Ramón Bayeu, Agustín Sanz, Enlightenment, classical baroque, altarpieces, architecture, sculpture, painting.

Introducción

El IX duque de Híjar, Pedro de Alcántara de Silva Fernández de Híjar y Abarca de Bolea (1741-1808), decidió emprender a comienzos de 1769 el proyecto de dotar a la iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar (Teruel) de dos de sus retablos principales: el mayor y el de la capilla colateral del presbiterio del lado de la epístola (a los que también se añadió finalmente el del lado del evangelio), en consonancia con la monumentalidad y vistosidad del nuevo templo cuya construcción estaba sufragando en esta importante población de su señorío, que estaba levantándose bajo la dirección del maestro de obras Joaquín Cólera y la supervisión general del arquitecto ilustrado Agustín Sanz¹. El proceso para la materialización de estos retablos fue largo y complejo, dilatándose entre enero de 1769, en que se iniciaron las gestiones para su creación, y septiembre de 1771, en que se concluyeron. Entre ambas fechas se extendió un período de más de dos años

¹ Este estudio viene a completar los datos recogidos en otros dos artículos anteriores, uno de ellos centrado en la intervención del arquitecto Agustín Sanz en las obras del templo, construido fundamentalmente entre 1763 y 1772, y el otro en los distintos proyectos fallidos que se sucedieron para la conclusión de su torre campanario. Véase MARTÍNEZ MOLINA, J., «La nueva Iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar: la intervención del arquitecto ilustrado zaragozano Agustín Sanz (1765-1772)», *Artigrama*, 23, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2008, pp. 539-564; y MARTÍNEZ MOLINA, J., «Los proyectos no construidos para la conclusión de la torre campanario de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar (1772-1784), obra de Agustín Sanz y Joaquín Cólera», *Rujar*, 14, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2013, pp. 233-280. Las trazas iniciales del templo, debidas casi con toda seguridad a Joaquín Cólera y cuya planta original he podido localizar recientemente, se siguieron durante las obras a nivel general pero materializándose de manera muy transformada a raíz de las numerosas modificaciones y mejoras determinadas por Agustín Sanz.

y medio, en el que se sucedieron varios encargos y en el que intervinieron distintos artífices hasta alcanzarse el proyecto definitivo de los dos retablos colaterales y sobre todo del altar mayor, cuyo diseño general se debió al gran arquitecto italiano Francisco Sabatini, su traza concreta y su materialización escultórica al destacado escultor zaragozano Joaquín Arali, y la creación del lienzo de la Natividad de Nuestra Señora que lo presidió al renombrado pintor aragonés Ramón Bayeu (figs. 1 y 2).

En las páginas siguientes expondré los resultados de mi investigación sobre el tema, fruto de un exhaustivo estudio de los fondos documentales del Archivo Ducal de Híjar, que a mi juicio sirve para aclarar un panorama que hasta ahora resultaba escaso en datos y muy confuso. Tradicionalmente, desde que el abate Antonio Ponz lo recogiera en su *Viage de España*, se ha venido sosteniendo que el autor de los mencionados retablos fue el escultor Joaquín Arali, aunque como tal, Ponz solo le atribuyó la paternidad de los dos colaterales del presbiterio, ya que del altar mayor solo indicó la autoría del lienzo central, que adjudicó acertadamente a Ramón Bayeu². No obstante, como he podido atestiguar documentalmente, el retablo mayor también fue acometido por Arali. Sin embargo, como también intentaré aclarar, este artífice fue casi exclusivamente el ejecutor material de los tres retablos, dato inédito hasta el momento, ya que se valió de diseños elaborados por Francisco Sabatini, gran arquitecto del rey Carlos III, que adaptó y modificó en ciertos aspectos elaborando dibujos propios basados en los del maestro italiano. Uno de estos dibujos, el del retablo mayor, lo he podido localizar entre los fondos del Archivo Ducal de Híjar y lo doy a conocer a nivel gráfico en este estudio³.

En época reciente surgió otra adjudicación distinta y de considerable resonancia, debida a Andrés Álvarez Gracia, quien atribuyó de manera errónea la autoría de los tres retablos al escultor afincado en Alcañiz José Maurat, obviando las apreciaciones de Antonio Ponz. Concreta-

² Ponz, A., *Viage de España*, t. XV («Trata de Aragón»), Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1788, pp. 185-186. Las palabras concretas de Ponz sobre la dotación artística del templo fueron las siguientes: «El quadro del Nacimiento de la Virgen del altar mayor es de D. Ramón Bayeu. Los retablos colaterales son de estuco, obra de D. Joaquín Arali. Todo lo que se ha hecho en esta Iglesia lleva regularidad».

³ La primera investigadora que dio a conocer la existencia de este dibujo fue la Dra. Belén Boloqui Larraya, que a finales de los años 70 pudo verlo cuando todavía pertenecía a la Casa de Alba. Incluyó una brevísima descripción del mismo en su tesis, pero no lo reprodujo fotográficamente. Véase BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*, Granada, Ministerio de Cultura, 1983, vol. 1, p. 163. Desde entonces, este dibujo ha permanecido en el olvido pese a custodiarse en un archivo público, el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, desde finales de los 80 o principios de los 90.

mente, como he podido documentar, Maurat fue el primer artífice en recibir el encargo de los retablos de La Puebla de Híjar, aunque posteriormente, por distintos avatares que también analizaré, se le retiró dicha encomienda⁴.

La cuestión sobre la que nunca ha habido dudas es la autoría por parte de Ramón Bayeu del gran lienzo del retablo mayor, del que aquí apor- to importantes datos inéditos y ajusto su cronología, que fue destruido durante la primera guerra carlista (1833-1839), según ya señaló en 1908 Lorenzo Pérez Temprado⁵, probablemente junto a la propia mazonería y otros retablos del templo, lo que añade un punto más de dificultad al estudio de la dotación artística de la iglesia. Lamentablemente, las destrucciones no finalizaron entonces, sino que los bienes originales que sobrevivieron fueron quemados en los primeros días de la Guerra Civil. Afortunadamente, gracias al dibujo de Joaquín Aralí daré a conocer el aspecto general que tuvo el retablo mayor, incluido el lienzo de Ramón Bayeu, que Aralí reprodujo de manera esquemática basándose en los bocetos previos. A pesar de los avatares de la historia, hoy en día existe suficiente información documental para poder recomponer el proceso de gestación y creación del retablo mayor y los dos colaterales de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar.

El encargo fallido al escultor José Maurat (1769)

La gestación del proceso para la creación de los tres retablos principales de la iglesia parroquial de La Puebla de Híjar arrancó a finales de enero de 1769, cuando las obras del templo estaban ya en una fase relativamente avanzada, quedando por concluir todavía la gran cúpula sobre el crucero y toda la decoración interior (entablamiento perimetral, pilastras, capillas...). El inicio concreto de dicho proceso fue resultado de una

⁴ ÁLVAREZ GRACIA, A., «Goya, Ramón Bayeu y José del Castillo en los retablos de las iglesias parroquiales de La Puebla de Híjar, Vinaceite y Urrea de Gaén (Teruel)», *Archivo Español de Arte*, LXXV, Madrid, CSIC, 2002, pp. 167-189, espec. pp. 169-170. Este autor no iba del todo desencaminado, pero su error radicó en no haber analizado toda la documentación sobre el tema conservada en el Archivo Ducal de Híjar, lo que le llevó a pensar que la autoría definitiva se debió al escultor Maurat.

⁵ PÉREZ TEMPRADO, L., «De artistas y constructores», *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón*, n.º enero-febrero 1908, Zaragoza, Tipógrafo Mariano Escar, 1908, pp. 11-19, espec. p. 15. Este autor señaló que, tras la destrucción del retablo pintado en lienzo de Ramón Bayeu (que atribuyó erróneamente a su hermano Francisco) en la «primera guerra civil», es decir, durante la primera guerra carlista, este se sustituyó por un retablo labrado en yeso de la misma advocación del Nacimiento de la Virgen, obra del fecundo escultor Ramón Ferrer, algo que tuvo lugar probablemente ya a mediados o en la segunda mitad del siglo XIX. Dicho retablo fue destruido a su vez a comienzos de la Guerra Civil.

serie de conversaciones mantenidas por vía epistolar, entre finales de enero y comienzos de febrero de 1769, por el IX duque de Híjar⁶ y su administrador general en Aragón, José Faure y Oto. Así, en una de las primeras cartas que cruzaron sobre este tema, fechada el 25 de enero de 1769, el duque Híjar, a pesar de no tener obligación de costear la realización de un nuevo retablo mayor al no haberlo acordado por escrito con sus vasallos, manifestó a Faure que, «siendo justo que se execute para más adorno de una yglesia tan costosa y mejor culto de Nuestro Señor, no me detendré en su importe», lo que viene a confirmar la preocupación que este aristócrata siempre tuvo por la decencia de los templos que estaban a su cargo. Además, para resolver sobre el asunto, pidió a su administrador que le informara de lo que había ideado sobre el tema y que le enviara dibujos, tanto para hacer el altar de estuco como de madera dorada, «que acia Alcañiz ha de haber un buen oficial para esto», incluyendo una razón del coste que tendrían ambas opciones, lo que le serviría para tomar criterio a la hora de decidir⁷ (figs. 3 y 4).

A su vez, en la misma misiva del 25 de enero de 1769, el duque planteó también el tema del retablo de la capilla colateral del presbiterio del lado de la epístola, que el párroco de La Puebla de Híjar quería destinar al monumento con el fin de evitar los gastos que generaba el altar provisional que se creaba todos los años para albergarlo. En concreto, el duque quería aprovechar la creación del altar del monumento para rendir culto público a un antepasado suyo, el venerable don Juan de Palafox, obispo de Puebla de los Ángeles, cuando fuera elevado a beato, algo que esperaba con prontitud, creando en él una hornacina que pudiera albergar su imagen en un futuro⁸. Según informó a José Faure, ya había tratado tiempo atrás sobre el tema con un estuquista o arquitecto

⁶ Véase una breve aproximación a la biografía de Pedro de Alcántara de Silva Fernández de Híjar y Abarca de Bolea, IX duque de Híjar, en MARTÍNEZ MOLINA, J., *El Conjunto Palaciego de los Condes de Aranda en la villa de Épila*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (CSIC), 2010, p. 42. Véanse más datos sobre el personaje en varios escritos de la Dra. M.^a José Casaus Ballester, gran estudiosa de la historia de la Casa de Híjar: CASAU BALLESTER, M. J., *Archivo Ducal de Híjar. Catálogo de los Fondos del antiguo Ducado de Híjar (1268-1919)*, Valencia, Diputación General de Aragón e Instituto de Estudios Turoleses, 1997, pp. 251-252; y CASAU BALLESTER, M. J., *La pinacoteca de la Casa Ducal de Híjar en el siglo XIX. Nobleza y coleccionismo*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (CSIC), 2006, pp. 15-16 y 122.

⁷ Archivo Histórico Provincial de Zaragoza (AHPZ), Archivo Ducal de Híjar (ADH), Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1769 (Carta de 25-I-1769).

⁸ El culto al venerable don Juan de Palafox (1600-1659), beato desde el 5-VI-2011, se estaba promoviendo desde instancias oficiales, incluido el rey Carlos III, por un supuesto milagro acaecido en 1766 gracias a su intercesión, pero en realidad por haber sido de forma pionera un eclesiástico antijesuitico, cuestión clave a raíz de la reciente expulsión de los Jesuitas (1767).

de Alcañiz, en clara referencia al escultor José Maurat⁹, probablemente durante la visita que cursó a sus posesiones de Aragón en 1764, pero no decidió nada en firme ni vio diseños para poder elegir, por lo que le encargó a Faure que, «después de tratar con el cura y un buen arquitecto, o el enunciado, del modo de construirse este altar (que ha de servir también de monumento)», le remitiera el diseño del mismo para su aprobación, «y según el hueco principal que quede, resolver en qué términos ha de colocarse el Venerable cuando se pueda, y en el ínterin una cruz u otra cosa que lo ocupe».

Como se deduce de estas palabras, el duque de Híjar no debía valorar en exceso las cualidades artísticas de José Maurat¹⁰, lo que no impidió que aprobara el encargo a dicho escultor de los diseños del altar mayor y del retablo destinado al venerable don Juan de Palafox¹¹. Así, el 8 de febrero de 1769¹², el duque mandó ya de manera explícita que se encargaran a «persona inteligente» diseños y presupuestos del retablo mayor haciéndolo en tres calidades distintas: estuco, piedra de La Puebla de Albortón (cuyas canteras le pertenecían) y talla de madera, en este orden de preferencia. Los mencionados diseños deberían ser «proporcionados», de tal manera que, sin ser magníficos, fueran una cosa «decente y bistora». Sin embargo, con el tiempo, el duque aumentó sus pretensiones, pasando de unos diseños «decentes y vistosos» a otros «magníficos», y optando finalmente por su realización en estuco pintado imitando mármoles.

Tras recibir estas órdenes tan precisas, José Faure puso en marcha con bastante celeridad el proceso de encargo de los retablos, encomendando el 15 de febrero de 1769 al arquitecto Agustín Sanz (1724-1801)¹³, que

⁹ No hay duda de que se trataba de José Maurat, ya que así lo señaló Faure en su carta de contestación. Véase AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 28-1-1769).

¹⁰ Sobre el escultor José Maurat véase THOMSON LUSTERRI, T., *Las Artes en el Bajo Aragón en la primera mitad del siglo XVIII. Estudio documental*, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1998, pp. 117-118, 128 y 403-409; y THOMSON LUSTERRI, T., *Las Artes en el Bajo Aragón en la segunda mitad del siglo XVIII. Estudio documental*, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1998, pp. 145 y 215.

¹¹ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 28-1-1769); y AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1769 (Carta de 25-1-1769). Muy posiblemente, el motivo de la elección inicial de este escultor radicara en parte, además de en las insinuaciones del duque, en la recomendación de este maestro de obras, siendo él sin duda quien años atrás, en 1764, lo puso en contacto con el duque, que recordaba sus antiguas gestiones con este escultor.

¹² AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 113, Doc. 1-1, Papel n.º 2.

¹³ Véanse las últimas aportaciones sobre el arquitecto ilustrado zaragozano Agustín Sanz Alós, el más relevante del último tercio del siglo XVIII en Aragón, en SERRANO MARTÍN, E., «Agustín Sanz (1724-1801), arquitecto del duque de Híjar», en CASAS BALLESTER, M. J. (coord.), *Actas de las Jornadas sobre: El Señorío Ducado de Híjar*, Andorra, Ayuntamiento de Híjar y Centro de Estudios del Bajo Martín,

se ocupaba de supervisar las obras del templo, que llevara a cabo distintas diligencias en relación a este tema, en concreto que determinara las medidas que deberían tener los dos retablos que en un principio iba a financiar el duque, pero sobre todo que contactara con José Maurat a través del maestro de obras Joaquín Cólera¹⁴, director de las obras de la iglesia, quien lo conocía bien, ya que ambos eran vecinos de Alcañiz y activos en dicha ciudad y su zona de influencia, miembros de la Cofradía de San José, y probablemente amigos y colaboradores en proyectos anteriores¹⁵, para encargarle que

diseñe y dibuje un retablo maior a su arvitrio, iluminado, poniendo el coste que tendrá de estuco y el que tendrá de madera, poniendo el sotabanco y mesa altar de piedra negra de La Puebla de Albornón y de Albalate¹⁶.

Agustín Sanz, aprovechando su cuarta visura de las obras del templo, que llevó a cabo entre el 16 y el 21 de febrero de 1769, encomendó

2007, pp. 293-319; MARTÍNEZ MOLINA, J., «Agustín Sanz, un arquitecto ilustrado al servicio del poder señorial», en MARTÍNEZ MOLINA, J., ORTIZ CRUZ, D., y ULIAQUE ARRUEGO, I., *Cuadernos del Ducado de Híjar 1: El Legado Cultural*, Teruel, Archivo Ducal de Híjar - Archivo Abierto y Centro de Estudios del Bajo Martín, 2008, pp. 69-98; MARTÍNEZ MOLINA, J., «La nueva Iglesia de la Natividad...», *op. cit.*, pp. 539-564; MARTÍNEZ MOLINA, J., «Nuevas aportaciones al estudio de la Puerta del Carmen de Zaragoza (1787-1795)», *Artigrama*, 24, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 443-466; MARTÍNEZ MOLINA, J., «El Cuartel de Convalecientes de Zaragoza (1792-1799), un ejemplo de *domus militaris* de la época de la Ilustración», *Artigrama*, 25, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 465-490; MARTÍNEZ MOLINA, J., «La iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza, obra de Julián Yarza Ceballos y Agustín Sanz (1769-1780)», *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 112-113, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2011, pp. 115-151; MARTÍNEZ MOLINA, J., «Las cinco Casas en hilera para quiñoneros y el Oratorio de San Antonio de Padua del Monte del Ceperuelo de Híjar (1771-1775), obra del arquitecto ilustrado zaragozano Agustín Sanz», *Rujar*, 13, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2012, pp. 183-204; MARTÍNEZ MOLINA, J., «El Horno de cocer pan de Urrea de Gaén (1769-1771), un destacado edificio utilitario de la época de la Ilustración diseñado por el arquitecto zaragozano Agustín Sanz», *Rujar*, 13, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2012, pp. 205-221; MARTÍNEZ MOLINA, J., «La Casa-palacio de Simón Ignacio Tarazona en Zaragoza (1770-1771), obra del arquitecto ilustrado Agustín Sanz», *Artigrama*, 27, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2012, pp. 475-496; MARTÍNEZ MOLINA, J., «Juan Bautista Casabona, un indiano en la Zaragoza de la Ilustración: estudio de su casa-palacio (1768-1769), obra del arquitecto Agustín Sanz», *Cuadernos de Estudios del Siglo XVIII*, 23, Oviedo, Universidad de Oviedo - Instituto Feijoo del Siglo XVIII, 2013, pp. 101-128; MARTÍNEZ MOLINA, J., «Los proyectos no construidos para...», *op. cit.*, pp. 233-280; y MARTÍNEZ MOLINA, J., «Noticias sobre dos proyectos de arquitectura civil de Agustín Sanz al servicio de la Casa de Híjar: la rehabilitación y ampliación del Horno de La Puebla de Híjar (1767-1768) y la nueva Casa del administrador de Samper de Calanda (1771-1772)», *Rujar*, 14, Teruel, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2013, pp. 223-232.

¹⁴ Sobre Joaquín Cólera véase MARTÍNEZ MOLINA, J., «La nueva Iglesia de la Natividad...», *op. cit.*, pp. 539-564, espec. p. 543; y MARTÍNEZ MOLINA, J., «Los proyectos no construidos para...», *op. cit.*, pp. 233-280, espec. pp. 251-252.

¹⁵ THOMSON LLISTERRI, T., *Las Artes en el Bajo Aragón en la primera mitad...*, *op. cit.*, pp. 403-409.

¹⁶ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 113, Doc. 1-1, Papel n.º 2.

a José Maurat, a través Joaquín Cólera, tanto el diseño del altar mayor como el diseño del altar colateral del lado de la epístola dedicado al venerable don Juan de Palafox, «en inteligencia de que hasta que se declare beato, ha de ocultar el nicho un quadro, pero se ha de prevenir en el plan o diseño quanto de grande tendrá el nicho», y le advirtió que debería tener en cuenta que el terreno de La Puebla de Híjar «es salitroso y que el estuco no permanecerá si el yeso que se pone debajo no se aderezare correspondientemente¹⁷», lo que indica que, además de encargarle los diseños, existía la determinación de encomendarle también la ejecución material de ambos retablos. A su vez, Sanz debió de dar instrucciones muy precisas a Maurat, también a través de Cólera, sobre cómo deberían ser dichos retablos a nivel compositivo y formal, orientándolo estéticamente (sin duda hacia el barroco clasicista), muy en la línea de lo que ya hacía a nivel arquitectónico con el propio Cólera, dado que era el máximo responsable de garantizar la calidad artística y la modernidad estética del nuevo templo en su conjunto, incluida su dotación mueble interior.

Tras recibir el encargo en firme para diseñar los dos retablos, José Maurat se desplazó a La Puebla de Híjar a mediados de abril de 1769¹⁸ con el fin primordial de visitar personalmente el lugar donde dichos retablos se iban a ubicar y tomar medidas. Durante dicha visita pidió, a través del administrador local de La Puebla, que el duque de Híjar le remitiera una estampa del venerable don Juan de Palafox y otra del Niño Jesús, y que se le informara sobre qué imágenes se habían de poner en el segundo cuerpo del altar mayor, lo que indica que su diseño contemplaba un retablo por lo menos de dos cuerpos, a diferencia del finalmente creado. A mi juicio, estas peticiones denotan un cierta mediocridad y falta de iniciativa por parte de Maurat, ya que en vez de buscar personalmente los referentes iconográficos que necesitaba para su trabajo prefirió solicitarlos a su comitente como vía más cómoda. Sin duda, esta actitud tan acomodaticia de Maurat, que transmitía una cierta despreocupación o falta de interés por el encargo que se le hacía, debió de desagradar al duque, aunque este, el 20 de mayo, quedó en enviar a Zaragoza las

¹⁷ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 113, Doc. 1-1, Papel n.º 2.

¹⁸ AHPZ, ADH, Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1769 (Carta de 16-IV-1769).

dos estampas que pedía el escultor¹⁹, quien en aquellas fechas estaba preparando ya los diseños para los dos retablos²⁰.

Unos meses después, en concreto el 5 de julio, el duque de Híjar, que debía de tener bastantes dudas sobre la calidad y diligencia de José Maurat, quien todavía no había terminado los diseños que se le habían encomendado, además de solicitar las medidas que Agustín Sanz tomó en su visura de febrero relativas a las dimensiones que debían tener los dos retablos, cambió de opinión y decidió no remitir la estampa del venerable Palafox pedida por Maurat, ya que había decidido encomendar la elaboración de dicha imagen a un escultor que conocía en Madrid y que tenía «por mui hávil, al ser más fácil y conveniente explicar a un facultativo la idea y postura en que ha de quedar colocada la estatua de dicho Venerable Señor». No obstante, mantuvo el encargo del resto del retablo y del mayor, cuyos diseños esperaba que se le enviaran pronto²¹.

Paradójicamente, el escultor José Maurat no remitió con celeridad los diseños ni las tasaciones que se le habían encargado, sino todo lo contrario, y ello a pesar de los constantes requerimientos del duque a través de sus administradores²². Esta actitud tan poco seria debió de molestar al aristócrata y sin duda generó en él una cierta desconfianza hacia el artista, aunque de manera inexplicable el encargo siguió en pie. Curiosamente, pocos días después, hacia comienzos de agosto, se presentó en Madrid, en el Palacio de los Duques de Híjar, un hermano de Maurat solicitando hacer él los retablos, algo a lo que el duque no accedió por el momento, ya que antes de encargar su ejecución material quería conocer el dictamen de los maestros de Zaragoza sobre los diseños y tasaciones de Maurat. Sin duda, la verdadera razón de la inexplicable tardanza de José Maurat en enviar los diseños se debió a una estrategia de dilación para lograr que su hermano estuviera disponible y así introducirlo en el proyecto para que se encargara de la ejecución material, algo de lo que se percataron tanto los administradores madrileños como

¹⁹ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1769 (Carta de 20-V-1769).

²⁰ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 27-V-1769).

²¹ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1769 (Carta de 5-VII-1769).

²² AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 29-VII-1769).

zaragozanos de la Casa de Híjar²³. De hecho, José Faure se lo expresó con total claridad al duque, señalando que la «detención en Maurat creo habrá sido caso acordado para hacer pribadamente su negocio», y que aún sin conocer al hermano de Maurat y sin haber visto obra suya, entendía que le «adelantarán los maestros de acá y que harán más combenencia»²⁴.

De manera sorprendente, el encargo a José Maurat continuó, pero los problemas no acabaron aquí, sino que se agravaron más, hasta culminar en el rechazo de sus servicios y de sus propios diseños, a raíz de su inadecuado proceder. El detonante último para el rechazo de su proyecto tuvo lugar hacia mediados de octubre de 1769 o poco después, cuando este se saltó lo convenido y envió sus trazas, que por fin había concluido, no al administrador general de los Estados del duque de Híjar en Aragón, José Faure, siguiendo el procedimiento correcto, sino directamente al duque de Híjar en Madrid, a quien le fueron entregados por el hermano de Maurat. Este hecho enojó sobremanera a Faure, ya que con ese proceder tramposo el escultor había logrado eludir la revisión que había previsto de sus diseños y tanteos, que iba a hacer un artífice indeterminado de Zaragoza con el fin de que «los mejorase, o abentajase la proposición de su coste», y que de esta manera el duque tuviera la posibilidad de elegir²⁵. A partir de este último incidente ya no se volvió a mencionar a José Maurat en la documentación, lo que indica con toda seguridad que se rechazaron definitivamente sus diseños y que se le retiró del proyecto, sin lugar a dudas debido a la escasa confianza que despertaba por su proceder inadecuado. A ello se debió de sumar también su más que probable mediocridad artística, dado que era un escultor meramente local, y sobre todo el indudable carácter retardatorio de sus diseños, que probablemente se enmarcarían todavía, pese a las instrucciones que le debió de dar Agustín Sanz, dentro de la estética decorativista propia del barroco tradicional, quizá con ciertos toques rococó, totalmente ajena a los gustos estéticos del duque, sumamente sobrios y clasicistas.

²³ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1769 (Carta de 5-VIII-1769). El hermano de José Maurat pudo ser Juan Maurat, tallista rococó afincado en Madrid que talló las cajas de los dos órganos de la catedral de Segovia y que el 30-III-1773 contrató la realización de la carroza de Nuestra Señora de los Ángeles para la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Getafe.

²⁴ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 12-VIII-1769).

²⁵ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 21-X-1769).

El proyecto fallido del escultor Manuel Guiral (1770)

Tras el fracaso del encargo a José Maurat, el proyecto de los dos retablos de La Puebla de Híjar quedó paralizado de manera temporal²⁶ y no se reemprendió hasta mediados de mayo de 1770, al presentarse en el Palacio de los Duques de Híjar en Madrid un escultor interesándose por el proyecto. A raíz de ello, el duque encomendó a José Faure que encargara a Agustín Sanz, quien por aquel entonces era ya, por derecho propio, el arquitecto de referencia de la Casa de Híjar en Aragón²⁷, que explicara «con la maior claridad y distinción, de modo que no haia que dudar, el alzado, altura, plano, perfil y demás que se requiera para su inteligencia, así de la capilla maior como de la de dicho Señor Venerable»²⁸, con el fin de conocer con precisión las características arquitectónicas, medidas y disposición de los lugares donde se iban a colocar los retablos, y así facilitar el trabajo del artífice que se encargara del proyecto y evitar problemas innecesarios con los diseños. A su vez, solicitó a Faure que le informara de manera exhaustiva sobre la advocación de la iglesia, el patrón o patronos de la villa, y si para estos existía capilla o retablo separado, encargándole que fuera con la posible brevedad, lo que indica una voluntad firme de encargar los trabajos de diseño cuanto antes, quizá por la existencia previa de conversaciones con algún artista de la Corte. La «maquinaria» destinada a dar cumplimiento a los encargos del duque se puso en marcha de inmediato. Así, el 27 de mayo de 1770, el admi-

²⁶ Aunque el proceso estaba paralizado, el 22-XI-1769 el duque preguntó por la advocación principal del retablo mayor, lo que indica que tenía previsto hacer gestiones sobre el tema. Véase AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 46, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1769 (Carta de 28-XI-1769).

²⁷ La eficiente labor desarrollada por Agustín Sanz como supervisor de las obras de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar entre 1765 y 1772, llevó al IX duque de Híjar a convertirlo en su arquitecto de referencia en Aragón hasta su fallecimiento en 1801. De hecho, durante sus 36 años de relación profesional, el duque, muy aficionado a la arquitectura, encargó a Sanz el diseño de multitud de edificios para sus señorías aragoneses, tanto de gran envergadura y empaque, como las iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite (que Sanz no solo diseñó sino que también construyó con su taller entre finales de la década de 1770 y principios de la de 1780 dentro de un refinado y exquisito lenguaje barroco clasicista ya muy depurado), como de carácter menor, siendo muy numerosos los encargos de edificios utilitarios relacionados con la obtención de rentas señoriales (monopolios señoriales), como molinos aceiteros, hornos de cocer pan, posadas, acequias, casas para colonos, etc., pero también capillas, cárceles, un hospital o incluso un pueblo entero de nueva colonización... Véanse las últimas aportaciones sobre este tema en MARTÍNEZ MOLINA, J., «La nueva Iglesia de la Natividad...», *op. cit.*, pp. 539-564; MARTÍNEZ MOLINA, J., «Las cinco Casas en hilera...», *op. cit.*, pp. 183-204; MARTÍNEZ MOLINA, J., «El Horno de cocer pan...», *op. cit.*, pp. 205-221; MARTÍNEZ MOLINA, J., «Los proyectos no construidos para...», *op. cit.*, pp. 233-280; y MARTÍNEZ MOLINA, J., «Noticias sobre dos proyectos de arquitectura civil...», *op. cit.*, pp. 223-232.

²⁸ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 12-V-1770).

nistrador local informó a José Faure sobre los santos patrones de la villa y las advocaciones del retablo mayor antiguo, señalando que

la titular es el Nacimiento de Nuestra Señora, que se celebra el 8 de Setiembre, y a los lados estaban San Agustín y San Roque, y a lo alto un crucifijo, esto es en quanto al retablo mayor. Los patronos del pueblo, San Fabián, San Sebastián y por compatrón al señor San Antonio Abad, y estos tienen retablo separado²⁹.

Esta información fue a su vez remitida a Madrid por Faure el 5 de junio, el cual precisó que en el remate del retablo mayor antiguo existía un Calvario y que el pueblo suplicaba que en el nuevo, además de las imágenes laterales de San Agustín y San Roque, se incluyeran las de Santa Pudenciana y Santa Bárbara³⁰.

En la misma carta del 5 de junio de 1770, José Faure informó al duque de que había encargado al escultor zaragozano Manuel Guiral³¹, que era autor de distintos elementos escultóricos del templo y había estado tomando medidas *in situ* para los retablos,

dos plantas de retablo maior y colateral de mazonería, que pasará a manos de Vuestra Excelencia junto con las que execute para de piedra el maestro valenciano que trabajó el Tabernáculo del Pilar.

Indudablemente, el proyecto se estaba reemprendiendo con fuerza, también desde la administración de Zaragoza y no solo desde Madrid, al encargarse por iniciativa de Faure dos diseños nuevos para los dos retablos sufragados por el duque (para hacerlos de madera y piedra), con el fin de tener varios modelos para elegir. Para ello había seleccionado a dos profesionales de la entera confianza del arquitecto Agustín Sanz y que eran estrechos colaboradores suyos (de hecho debió de ser él quien los recomendó): el escultor Manuel Guiral y el cantero Antonio

²⁹ AHPZ, ADH, Sala I, Leg. 465, Doc. 3, Caja 2. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar, 1770 (Carta de 27-V-1770). Estos tres patrones además de altar tenían a su vez cofradía. Véase AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 12-V-1770).

³⁰ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 5-VI-1770).

³¹ Sobre el escultor Manuel Guiral véase BOLAQUI LARRAÑA, B., *Escultura zaragozana en la época...*, op. cit., vol. 1, pp. 172-173; y MARTÍNEZ MOLINA, J., *La nueva iglesia de la Natividad...*, op. cit., pp. 539-564, espec. pp. 556 y 560. Sus obras más conocidas son las imágenes del Salvador, San Pedro y San Pablo del ático de la portada principal de La Seo de Zaragoza, esculpidas hacia 1767-1770.

Ribes, originario de Valencia³², quien sin duda era el maestro valenciano mencionado por Faure, dado que participaba en las obras de la iglesia de La Puebla de la mano de Sanz y probablemente había intervenido en los trabajos de la Santa Capilla del Templo del Pilar³³.

Acompañando a la carta del 5 de junio de 1770, José Faure remitió los dibujos o diseños que de la capilla mayor y colateral de la iglesia había realizado Agustín Sanz por orden del duque de Híjar con el fin de que sirvieran de referencia a los escultores que se encargaran de diseñar los retablos³⁴. Dichos dibujos parecieron insuficientes, en cuanto a la información gráfica que contenían, a un artista de la Corte a quien el duque, según se desprende de sus palabras, había encargado el diseño de los dos retablos que iba a financiar. Por ello, el aristócrata mandó que Sanz o Guiral hicieran otros corregidos incluyendo todo lo que echaba en falta dicho artista cuyo nombre no mencionó³⁵. A tal fin, el 16 de junio devolvió los dibujos de las capillas incluyendo al dorso las cuestiones que «echa de menos el maestro de esa Corte», cuestiones que, tanto Sanz como Guiral, consideraban ya incluidas, a pesar de lo cual aceptaron lo que se les pedía³⁶.

Muy poco tiempo después, Manuel Guiral concluyó su diseño para el altar mayor, que contó con la aprobación de Agustín Sanz, por lo que José Faure lo remitió a Madrid el 19 de junio de 1770, incluyendo el «tanto que costaría hazerle de piedra o de madera», ya que el otro diseño que iba a elaborar Antonio Ribes para hacerlo en piedra no se llegó a acometer. A su vez, Faure se comprometió a que cuando estuviera terminado el diseño del retablo colateral, también de Guiral, lo remitiría con la mayor brevedad posible incluyendo el cálculo de su coste³⁷. A

³² Antonio Ribes es todavía un artífice poco valorado y conocido. Fue un profesional de prestigio y calidad, de ahí que acometiera años después, junto a su taller, trabajos tan relevantes como las solerías de La Seo de Zaragoza o que colaborara con Joaquín Arali en la decoración de la torre de dicha catedral (1787-1790), ejecutando los elementos meramente decorativos (flameros, balaustrada...).

³³ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 2. Respuestas a Su Excelencia 1772 (Carta de 22-XII-1772); y AHPZ, ADH, Sala II, Leg. 35, Doc. 12. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1772 (Carta de 15-III-1772). Un indicio que lleva a pensar sin duda en Antonio Ribes es su carácter de profesional de la piedra y de gran calidad, muy vinculado además al Cabildo Metropolitano de Zaragoza y al Templo del Pilar, por lo que pudo participar en las obras de cantería de la Santa Capilla junto a Juan Bautista Pirllet, cantero reconocido como autor material principal de estos trabajos.

³⁴ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 9-VI-1770).

³⁵ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 16-VI-1770).

³⁶ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 19-VI-1770).

³⁷ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 19-VI-1770).

mi juicio, el hecho de que no esperara a que estuvieran terminados los planos de los dos retablos para enviarlos de forma conjunta indica las prisas que existían por seleccionar un proyecto definitivo con el fin de poder encargar los trabajos de ejecución cuanto antes. De hecho, los diseños de Guiral, encargados directamente por Faure, tenían como misión probable aumentar el repertorio de trazas disponible por el duque para elegir las definitivas, pero ante todo fueron utilizados por el administrador para demostrar su capacidad de iniciativa personal y preocupación por los intereses de la Casa Ducal de Híjar, algo que en ocasiones se había cuestionado.

A pesar del esfuerzo, el diseño de Manuel Guiral para el retablo mayor no pareció al duque conforme a la idea que había pensado poner en ejecución, aunque dejó claro que lo tendría en cuenta «al tiempo de la determinación de este punto». El motivo de este rechazo parcial de la propuesta de Guiral fue quizá que su diseño, a pesar de ser ya con toda seguridad plenamente barroco clasicista, era excesivamente decorativista o complejo para el gusto extremadamente sobrio y sencillo del duque, gusto austero que acababa de demostrar unos días antes al decidir que las pechinas de la cúpula del crucero fueran lisas, solo con moldura perimetral, lo que había supuesto que se apartara el proyecto que para las mismas también había elaborado Guiral³⁸. A ello habría que añadir que, para aquel entonces, el duque ya debía de tener elegido el diseño definitivo.

El proyecto del arquitecto Francisco Sabatini (1770)

El proceso de elección de los diseños para los altares que iba a sufragar el IX duque de Híjar en la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora dio su giro definitivo el 8 de agosto de 1770, cuando Alfonso de Velasco, secretario del duque en Madrid, comunicó a José Faure, administrador general de la Casa de Híjar en Aragón, que por encargo de aquel remitía a Zaragoza en un canuto de lata

los diseños del altar maior y colaterales de la Yglesia de La Puebla de Híjar, hechos por el Architecto Maior del Rey don Francisco Sabatini, executados por él mismo en el Convento de San Francisco

³⁸ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Cartas de 9 y 23-VI-1770).

que se ha construido de orden de Su Majestad en el Real Sitio de Aranjuez³⁹.

Estos diseños habían sido elegidos tiempo atrás, dado que para el 8 de agosto de 1770 varios escultores de la Corte habían dado ya sus tanteos para adjudicarse la ejecución material de los retablos según dichas trazas. Sin embargo, no se puede afirmar con total seguridad que el gran arquitecto e ingeniero italiano Francisco Sabatini (1721-1797)⁴⁰ fuera el «maestro de la Corte» que en junio de ese mismo año había echado en falta ciertos datos en los dibujos de la capilla mayor y una de las colaterales que Agustín Sanz había enviado para facilitar la elaboración de las trazas de los retablos, aunque es probable, lo que indicaría que a la altura de finales de mayo o comienzos de junio ya se le habían encargado los diseños de los altares de forma más o menos oficial (fig. 5).

Tal y como se colige de las palabras escritas por Alfonso de Velasco en la carta del 8 de agosto, los diseños de Francisco Sabatini para el retablo mayor y los dos altares colaterales de La Puebla de Híjar (el encargo se extendió también al colateral del lado del evangelio) no eran nuevos, sino reaprovechados. Probablemente eran los dibujos originales que el italiano había elaborado muy poco tiempo atrás para el retablo mayor y los altares laterales de la iglesia del convento de franciscanos de San Pascual Bailón de Aranjuez. Este convento, que se acababa de terminar unos meses antes, había sido construido entre 1765 y 1770 por orden del rey Carlos III en el Real Sitio y Villa de Aranjuez según trazas barroco clasicistas del arquitecto italiano Marcelo Fontón, colaborador habitual de Sabatini. Las obras las dirigió inicialmente Fontón, pero tras su caída en desgracia se hizo cargo de ellas el propio Sabatini, quien introdujo ciertas modificaciones y se ocupó personalmente del diseño de la mazonería de todos los altares de la iglesia conventual, siendo especialmente destacado el retablo mayor⁴¹.

³⁹ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 8-VIII-1770).

⁴⁰ Sobre Francisco Sabatini véase Rodríguez, D. (resp. cf.), *Francisco Sabatini, 1721-1797: la arquitectura como metáfora del poder*, Madrid, Electa, 1993. Sabatini, de origen siciliano, se formó en Roma junto a los grandes arquitectos Ferdinando Fuga y Luigi Vanvitelli. Fue encumbrado por el rey Carlos III, quien lo mandó llamar a Madrid en 1760 al poco de ser coronado, dado que ya lo conocía de su etapa como rey de Nápoles. Lo nombró Maestro Mayor de las Obras Reales y Teniente Coronel del Cuerpo de Ingenieros Militares, convirtiéndolo en su arquitecto de confianza y en el creador principal de sus grandes proyectos arquitectónicos, lo que le proporcionó numerosos encargos. En 1770 estaba en pleno apogeo de su carrera oficial.

⁴¹ Para dichos retablos pintó Tiepolo entre 1767 y 1769 una serie de siete lienzos de temática eminentemente franciscana. Para presidir el altar mayor creó una pintura de *San Pascual Bailón adorando una visión de la Eucaristía*. Sin embargo, poco después de ser

La elección de estos diseños de Francisco Sabatini fue una decisión personal del IX duque de Híjar, que como miembro destacado de la Corte acompañaba al rey durante sus estancias en el Real Sitio de Aranjuez, donde sin duda conoció de manera directa los retablos recién estrenados del convento de San Pascual Bailón, que le debieron de gustar por su acertada combinación de sencillez y monumentalidad, especialmente el altar mayor, por lo que decidió encargar unas trazas similares a Sabatini para los retablos que iba a financiar en La Puebla de Híjar, lo que garantizaría la calidad de su diseño y su más que rabiosa modernidad al seguir los dictados estéticos más actuales de la Corte, salidos además de la mano del arquitecto predilecto del rey, que disfrutaba del favor real por encima de profesionales españoles de similar o superior valía como Ventura Rodríguez. Sin embargo, según se colige de la documentación, Sabatini no elaboró unas trazas nuevas, sino que reaprovechó, quizá haciendo una copia, los diseños que había elaborado para San Pascual⁴², aunque adjuntando una nota explicativa, aún conservada⁴³, en la que especificó unas ligeras modificaciones decorativas no contempladas en los diseños remitidos, pero que deberían incorporarse a la obra definitiva con el fin, sin duda, de que la mazonería de los retablos de La Puebla de Híjar no resultara exactamente igual a la llevada a cabo en Aranjuez. Esta solución un tanto extraña, se debió quizá a la imposibilidad, probablemente por exceso de trabajo, que tenía Sabatini en ese momento para elaborar unos diseños completamente nuevos, por lo que pudo ofrecer al duque la posibilidad de reutilizar estos diseños ya ejecutados recientemente pero que apenas eran conocidos en Zaragoza y mucho menos en La Puebla de Híjar, por lo que su reaprovechamiento no levantaría suspicacias o quejas, sino todo lo contrario. No obstante, también cabe la posibilidad, menos factible a mi juicio, de que la solu-

colocadas, dichas pinturas fueron retiradas sin ningún miramiento y sustituidas por lienzos de Anton Rafael Mengs, Francisco Bayeu y Mariano Salvador Maella, por considerar el padre Eleta, confesor de Carlos III y admirador ferviente de Mengs, que los de Tiepolo eran excesivamente barrocos. Véase URREA, J., «Una famiglia di pittori veneziani in Spagna: I Tiepolo», en *Venezia e la Spagna*, Milano, Electa, 1988, pp. 221-252, espec. pp. 243-248.

⁴² Lo señalado por Alfonso de Velasco en nombre del duque en su carta del 8-VIII-1770 queda reforzado por la contestación dada por José Faure en su carta del 11-VIII-1770, quien señaló que «quedo prevenido de que Manuel Melús entregará en un canuto de lata los diseños del altar mayor y colateral para la Iglesia de La Puebla de Híjar, hechos por el Arquitecto Mayor del Rey don Francisco Sabatini y ejecutados por él mismo en el Convento de San Francisco construido de orden de Su Majestad en Aranjuez». Véase AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 11-VIII-1770).

⁴³ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Nota explicativa sin fechar adjunta a carta de 8-VIII-1770).

ción de reaprovechar los diseños de San Pascual Bailón no se debiera a Sabatini sino al deseo expreso del duque de Híjar de que los retablos de La Puebla fueran exactamente iguales a los de San Pascual, algo a lo que Sabatini pudo acceder aunque introduciendo ligeras modificaciones que evitaran esa exactitud⁴⁴.

Desafortunadamente, las mazonerías originales de los retablos de la iglesia conventual de San Pascual Bailón de Aranjuez no se conservan, ya que estas y los lienzos que albergaban fueron destruidos durante la Guerra Civil. No obstante, el actual altar mayor, creado para sustituir al desaparecido, se inspiró en el original pero con licencias. Por ello permite hacerse una cierta idea, aunque solo aproximada, del aspecto general que tendría el diseño remitido por Francisco Sabatini para el retablo mayor de La Puebla de Híjar. Dicho diseño mostraría un retablo de cuerpo único cuya mazonería estaría compuesta por un sotabanco y un banco muy sencillos, y por un cuerpo con dos columnas en los extremos laterales que flanquearían un lienzo o relieve central de disposición vertical y remate semicircular, enmarcado por un grueso y sencillo marco coronado por un frontón triangular abierto. Por encima de las columnas se desarrollaría un sencillo entablamento con proyecciones sobre las mismas al quedar retranqueado en su zona central, que se remataría por un gran frontón curvo que presentaría su zona central también retranqueada. Dicho frontón quedaría coronado en sus extremos por dos animados ángeles mancebos y en el centro por un Cristo Crucificado. Este diseño, pese a su clasicismo y sencillez, debe considerarse dentro de una estética barroca clasicista de clara raigambre italiana muy vinculada todavía a la escuela barroca romana, de la que Sabatini era deudor, a tenor de la solución que al parecer le dio al cuerpo del retablo, aún bastante decorativa, y sobre todo al frontón curvo, que debía de presentar un juego de retranqueo todavía muy animado en clave barroca y una decoración escultórica aún muy dinámica, unas soluciones que Sabatini había conocido de primera mano durante su formación romana y con las que seguía en contacto a través de los numerosos repertorios de estampas de arquitectura de la Roma moderna que poseía, que sin

⁴⁴ Cabe la posibilidad de que Francisco Sabatini fuera también el arquitecto de confianza del IX duque de Híjar en Madrid y que, entre otras cosas, se encargara de revisar los proyectos arquitectónicos que eran remitidos desde los distintos Estados de la Casa de Híjar con el fin de garantizar la calidad de los edificios que se construían bajo financiación de la Casa Ducal.

duda le servían con frecuencia de referencia para tomar ideas y trazar sus obras⁴⁵ (fig. 6).

Más difícil resulta determinar cómo serían las trazas remitidas por Francisco Sabatini para los retablos colaterales de La Puebla de Híjar, ya que los altares secundarios originales de San Pascual de Aranjuez no se conservan ni fueron restituidos siguiendo el aspecto de los destruidos. No obstante, todo parece indicar que los diseños de Sabatini para estos retablos fueron muy sencillos en su mazonería, presentando probablemente un hueco central en arco de medio punto para colocar un lienzo, que quedaría coronado también con frontón curvo, aunque en este caso mucho más simple al carecer sin duda de retranqueos.

El proceso de adjudicación de la ejecución material de los retablos (1770)

A pesar de que Francisco Sabatini era el autor de los diseños para los retablos principales de la iglesia parroquial de La Puebla de Híjar, este no se iba a encargar, dada su condición de arquitecto e ingeniero militar, de su ejecución material, sino que esta se iba a adjudicar a un escultor por determinar, bien de la Corte o de Zaragoza. Para ello, en la misma carta del 8 de agosto de 1770 en la que informó de la remisión de las trazas de Sabatini, Alfonso de Velasco mandó a José Faure, en nombre de este arquitecto, que diera

noticia a los prácticos o facultativos de esa ciudad, demostrándoles dichos diseños y la nota adjunta, para si quisieren entrar en dicha obra haciendo vaja del precio de los veinte y seis mil reales que piden dos facultativos de esta Corte, bien entendido que ha de ser

⁴⁵ Hubo una serie de repertorios de estampas de edificios y elementos arquitectónicos y decorativos de la Roma moderna, como el *Insignium Romae Templorum* (1684), publicado en la célebre *Stamperia alla Pace* de la familia De Rossi, y otros de la misma imprenta romana, como el *Disegni di Vari Altari e Cappelle* (1689-1691?) y los tres volúmenes del *Studio d'Architettura Civile* (1702, 1712 y 1721), que ejercieron una extraordinaria influencia en la arquitectura española del siglo XVIII gracias a su gran difusión entre arquitectos, artistas, eruditos e instituciones, especialmente en la divulgación y consolidación del barroco romano como primer lenguaje estético para la renovación de la anquilosada arquitectura nacional durante la época de la Ilustración. De hecho, al igual que Ventura Rodríguez, que poseyó muchos de estos repertorios de estampas, otros arquitectos destacados, como Francisco Sabatini, también los tuvieron y manejaron ampliamente en el ejercicio de su actividad profesional. Sobre la influencia de los repertorios de estampas de arquitectura en la España del siglo XVIII véase RODRÍGUEZ RUIZ, D., «De viajes de estampas de arquitectura en el siglo XVIII. El Studio d'Architettura Civile de Domenico de Rossi y su influencia en España», *Boletín de Arte*, 34, Málaga, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 2013, pp. 247-296.

de estuco y sin el riesgo de que salga el salitre como aquí me lo aseguran, cuya diligencia practicará Vuestra Merced con la mayor brevedad a efecto de que no se pierda tiempo y pueda colocarse el Santísimo en dicha iglesia para el día 20 de enero próximo⁴⁶.

Los diseños de Sabatini llegaron a Zaragoza el 20 de agosto de 1770 junto a una nota explicativa de su propia mano en la que especificó ciertas modificaciones que se deberían tener en cuenta, y permanecieron allí hasta el 25 del mismo mes, en que fueron devueltos a Madrid⁴⁷. De manera inmediata a su llegada, Faure dio aviso a numerosos escultores afincados en Zaragoza, sin duda a los más destacados (Carlos Salas, Juan Fita, Manuel Guiral...), que examinaron las trazas y el contenido de la nota para dar sus proposiciones⁴⁸. Sin embargo, solo Francisco Albella⁴⁹ y Gregorio Sevilla⁵⁰, que presentaron una proposición conjunta, dieron tanteo para la realización de los retablos antes de la devolución de los diseños, y según todos los indicios, no se dieron otros posteriormente. La razón quizá estuviera en que se tenían que hacer de estuco por deseo expreso del duque, técnica que no debían de manejar todavía la mayoría de escultores zaragozanos, ya que según Faure, eran Albella y Sevilla

⁴⁶ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 8-VIII-1770).

⁴⁷ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Cartas de 21 y 25-VIII-1770). La nota explicativa de Sabatini, que establecía modificaciones de tipo decorativo respecto a los diseños enviados que deberían tenerse en cuenta durante su ejecución, decía lo siguiente: «En el retablo maior se colocarán, a más de los adornos que ay en el diseño, dos golpes de adorno en los dos pedestrales, otro golpe en el friso de la cornisa, un festón de flores rodeado en cada columna, y otro golpe de correspondiente adorno en el vaciado del romanato o frontis. En los colaterales se aumentarán en las dos pilastras dos golpes, o se alargarán más los dos extremos del festón que demuestra el diseño, y también se adornará el vaciado del romanato. Esto por lo tocante a toda la obra siendo de yeso, deviendo ser las mesas de altar, gradas, sagrarios y tabernáculo del maior, de madera, bien executado y según los diseños. Nota. Que se han de dar dos tantos, uno de la cantidad en que se hará la obra siendo de cuenta del artífice todos los materiales y maderas que se necesiten para ella, y otro costeando éstos Su Excelencia y tan solamente a cargo del artífice las manufacturas. Explicando quanto por el maior y quanto por los colaterales». Véase AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Nota de Francisco Sabatini adjunta a una carta de 8-VIII-1770).

⁴⁸ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Cartas de 21 y 25-VIII-1770).

⁴⁹ Sobre el escultor aragonés Francisco Albella (Arbella o Abella), véase BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época...*, op. cit., p. 164.

⁵⁰ Sobre Gregorio Sevilla (h. 1742-1782), véase ANSÓN NAVARRO, A., «La arquitectura de arquitectos e ingenieros militares», en SILVA SUÁREZ, M. (ed.), *Técnica e ingeniería en España II. El Siglo de las Luces*, Zaragoza, RAI, IFC y PUZ, 2005, pp. 291-332, espec. pp. 324-325. Gregorio Sevilla ha sido más conocido hasta el momento por su faceta de arquitecto, labor en la que se centró entre 1772 y 1782, fundamentalmente al servicio del gran ilustrado aragonés Ramón Pignatelli. Sin embargo, como queda claro en este artículo, tuvo una faceta previa de escultor desconocida hasta ahora y que estuvo muy vinculada a las obras del Templo del Pilar, en las que participó.

«los dos únicos y mejores oficiales que acá se conocen para el estuco y de quienes tiene noticia don Ventura Rodríguez, Arquitecto del Rey»⁵¹.

La propuesta de Francisco Albella y Gregorio Sevilla iba avalada y recomendada por Agustín Sanz, quien elaboró un informe apoyándola⁵². Ambos escultores ofrecían ejecutar el retablo mayor y su tabernáculo-expositor por 900 libras jaquesas (16.941 reales de vellón) costeando ellos los materiales, y por 760 libras (14.305 reales) si los costeaba el duque, mientras que cada uno de los dos retablos colaterales los harían por 220 libras (4.141 reales) encargándose ellos de los materiales, y por 169 (3.181 reales) si se hacía cargo el duque⁵³. De esta manera, el coste total de los tres retablos sufragando ellos los materiales ascendería a 1.340 libras jaquesas (25.223 reales de vellón), y costeándolos el duque a 1.098 libras (20.667 reales). A su vez, se comprometían a arreglarse «a los diseños en quanto a la arquitectura y escultura, según el método de la ynstrucción que juntamente con ellos se nos ha exhibido», es decir, a respetar tanto las trazas de Francisco Sabatini como las indicaciones de su nota adjunta, aceptando además la posibilidad de que el duque nombrara visores que revisaran la obra y pudieran obligarlos a corregir aquello que consideraran que se había hecho de manera inadecuada. También se ofrecían a someter «los modelos de la medalla y demás escultura» a la censura de visores externos antes de acometer la versión definitiva de estos elementos. En cuanto a plazos, Albella y Sevilla se comprometían a dejar la obra de los tres retablos

concluida, pulimentada, vista y reconocida por los peritos como queda dicho, en el tiempo de ocho meses, contados desde el tranze de dicha obra, obligándonos a hazer, para el tiempo que Su Excelencia pide, en el retablo maior lo que toca a lo principal de la obra, como es toda la arquitectura, adorno, Christo, los dos ángeles, sagrario y tabernáculo, exceptuando únicamente la medalla de la Natividad de Nuestra Señora, por requerir ésta más contemplación.

⁵¹ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 25-VIII-1770).

⁵² AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Copia del tanteo o proposición de Francisco Albella y Gregorio Sevilla, adjunta a carta de 8-VIII-1770); y AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 46, Doc. 2. Cartas de Alfonso de Velasco 1770 (Carta de h. 14-XII-1770, adjunta a otra de 8-XII-1770).

⁵³ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Copia del tanteo o proposición de Francisco Albella y Gregorio Sevilla, adjunta a carta de 8-VIII-1770); y AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 25-VIII-1770).

Es decir, se comprometían a tener terminados los tres retablos en ocho meses, a excepción del relieve central del altar mayor, que por su complejidad les costaría algo más. Estas palabras permiten conocer además alguna de las características de la idea de Sabatini para el altar mayor, sobre todo que existía inicialmente la idea de sustituir el lienzo único que presidía el retablo mayor en el caso de Aranjuez, por un gran relieve escultórico o medalla dedicada a la Natividad de la Virgen, advocación de la iglesia⁵⁴.

Esta propuesta de Francisco Albella y Gregorio Sevilla resultaba ventajosa por su coste de 25.223 reales de vellón, ya que rebajaba en 777 reales (41 libras jaquesas) el tanteo de dos maestros de la Corte, que pedían 26.000 reales (1.381 libras). Sin embargo, no fue la finalmente elegida, sino que se optó por la de otro escultor aragonés aunque residente en la Corte, Joaquín Arali (1737-1811)⁵⁵, quien la había presentado en fechas similares o poco antes, y que a la altura del 27 de octubre de 1770 había sido ya escogida⁵⁶. A mi juicio, el motivo para esta elección no estaba tanto en que la propuesta de Albella y Sevilla fuera menos ventajosa, que no lo era, sino más bien en el desconocimiento que de estos artífices existía en Madrid, todo lo contrario de lo que ocurría en el caso de Arali, que empezaba a ser conocido en los ambientes artísticos madrileños y que además tenía un gran valedor artístico detrás de su candidatura, que lo recomendó, nada menos que uno de los Bayeu, sin duda el pintor Francisco Bayeu⁵⁷, que estaba en pleno apogeo de su carrera dado que era pintor de cámara de Carlos III y teniente-director de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. De hecho,

⁵⁴ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Copia del tanteo o proposición de Francisco Albella y Gregorio Sevilla, adjunta a carta de 8-VIII-1770). De esta medalla Albella y Sevilla ofrecieron hacer un diseño previo antes de iniciar su ejecución para que el duque de Híjar la pudiera ver y pudiera ser examinada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid. Véase AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 25-VIII-1770).

⁵⁵ Sobre el escultor zaragozano Joaquín Arali, véase ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, Zaragoza*, DGA y RABASL, 1993, p. 175; y BOLOQUI LARRAÑA, B., *Escultura zaragozana en la...*, *op. cit.*, vol. 1, pp. 161-164. Se formó como escultor en el taller de José Ramírez de Arellano, con quien colaboró en la decoración de la Santa Capilla del Templo del Pilar. Tras su inauguración en 1765, se trasladó a Madrid para continuar estudios en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando con el director de escultura, Juan Pascual de Mena, y en 1772, al año siguiente de acometer los tres retablos de La Puebla de Híjar, gracias en parte al prestigio que le dio este encargo, fue nombrado académico supernumerario de dicha institución, de la que fue hecho académico de mérito en 1780 y teniente-director de escultura en 1801. Residió y trabajó en Zaragoza, Córdoba y Madrid, donde falleció en 1811.

⁵⁶ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 27-X-1770).

⁵⁷ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 3-XI-1770).

también fue el introductor probable de su hermano Ramón Bayeu en el proyecto, a quien se adjudicó el gran lienzo del altar mayor⁵⁸.

Francisco Bayeu (1734-1795)⁵⁹ fue sin duda el artista a quien el IX duque de Híjar quiso encomendar en un primer momento el lienzo central del retablo mayor, dado que acababa de realizar poco antes algunas de las pinturas para el claustro del Convento de San Pascual Bailón de Aranjuez y para los retablos de su iglesia, junto a Anton Rafael Mengs y Mariano Salvador Maella, en sustitución de las que había elaborado Tiepolo previamente. Además, era el pintor español más prestigioso del momento y el más encumbrado de la Corte tras la marcha de Mengs en 1769, a lo que unía su condición de aragonés, algo que no debe olvidarse. Sin embargo, debido a los numerosos proyectos que tenía que atender al servicio del rey Carlos III, que le impedían acometer trabajos privados⁶⁰, debió de declinar el encargo del duque de Híjar pero se lo traspasó a su hermano menor, Ramón Bayeu (1744-1793)⁶¹, sin duda con el compromiso firme de que supervisaría la realización del lienzo y de que ayudaría a su hermano en cuestiones como la concepción de la com-

⁵⁸ También cabe la posibilidad de que fuera Ramón Bayeu quien hubiera recomendado a Joaquín Arali, pero es muy remota, dado que todavía era muy joven, estaba iniciando su carrera y era completamente dependiente de su hermano mayor.

⁵⁹ Sobre el pintor zaragozano Francisco Bayeu y Subías, véase ANSÓN NAVARRO, A., *Los Bayeu, una familia de artistas de la Ilustración*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 2012.

⁶⁰ Para poder acometer encargos particulares, dado que era pintor de cámara y se debía al rey, necesitaba permiso real.

⁶¹ Sobre el pintor zaragozano Ramón Bayeu y Subías, véase ANSÓN NAVARRO, A., *Los Bayeu, una familia de... op. cit.*, pp. 151-183. En el momento de acometer el lienzo de La Puebla de Híjar, Ramón Bayeu era ya un pintor de gran calidad pero de trayectoria todavía reducida y estrechamente vinculada a la de su hermano Francisco. Tras formarse al amparo de este en su propio taller zaragozano y en la Academia de Dibujo de la Primera Junta Preparatoria de Zaragoza entre 1759 y 1763, marchó con él a Madrid cuando fue llamado por el gran pintor bohemio Anton Rafael Mengs en 1763. Allí, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, se perfeccionó hasta 1764-1765, completando una formación que había iniciado brevemente en el otoño de 1758. En Madrid fue adquiriendo experiencia de la mano de Francisco, del que siempre dependió a nivel profesional, ya que fue su gran ayudante y colaborador durante toda su vida, hasta tal punto que sus aspiraciones estuvieron supeditadas a los planes que su hermano trazó para él. En el momento de acometer el encargo para La Puebla de Híjar, los hitos principales de su trayectoria habían sido: 1) ayudar a su hermano entre 1763 y 1764 en la realización del fresco de la *Rendición de Granada* en el Palacio Real de Madrid; 2) la realización a partir de 1765 de numerosos cartones para tapices para la Real Fábrica de Santa Bárbara por encargo de Mengs; 3) la obtención del primer premio en el Premio de Pintura de la Real Academia de San Fernando de 1766; 4) la realización en 1767, por encargo de Mengs, del gran cuadro de *San Miguel Arcángel venciendo a los ángeles caídos* que preside el altar mayor de la Capilla del Palacio Real de Madrid; 5) la realización a lo largo de la década de los 60 de diversas copias de obras de grandes maestros de la pintura con el fin de perfeccionarse; 6) la ayuda a su hermano Francisco en la decoración de los Reales Sitios entre 1768 y 1770; y 7) la realización en 1769-1770 del gran retrato de *Don Pedro Pablo Abarca de Bolea, Conde de Aranda*, para la Universidad Sertoriana de Huesca, encargo que le pasó su hermano, que estaba muy ocupado con los encargos del rey, como ocurrió poco después con el lienzo para La Puebla de Híjar. Una vez concluida la pintura para La Puebla, pasó a ayudar a su hermano mayor en la decoración de la cúpula de la Colegiata del Palacio de la Granja de San Ildefonso, que terminaron en diciembre de 1771.

posición y la realización de los bocetos previos, que quizá pudo elaborar él directamente, por lo menos en parte⁶². Todo ello debió de parecerle bien al duque, que sin duda confiaba en su buen criterio. También debió de comprometerse a dar algún retoque final al lienzo, aunque de su ejecución como tal se encargaría Ramón⁶³. Además, dado que era un celoso protector de los artistas aragoneses asentados en la Corte, propuso también, en este caso para la realización de la mazonería y los elementos escultóricos de los tres retablos, al mencionado Joaquín Arali, que era un joven pero excelente escultor académico que estaba empezando a despuntar tras perfeccionarse en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, recomendación que el duque aceptó, por lo que se descartó la propuesta de Francisco Albella y Gregorio Sevilla.

La decisión de descartar la propuesta de Francisco Albella y Gregorio Sevilla molestó sobremanera al arquitecto Agustín Sanz, quien así se lo hizo saber a José Faure, que lo tenía en gran estima y lo valoraba mucho a nivel profesional. No entendía que se rechazara su recomendación, ya que, según él,

iba Arali a utilizar 500 duros y a gastar Su Excelencia 200 doblones más de lo que prometieron hacerles Albella y Sebilla [...] y que aún habrían hecho baja de 3000 reales siendo así que el mismo Arali sabe que lo que no haga Albella no lo hará otro⁶⁴.

Es más, dado que no encontraba explicación a la resolución tomada, llegó a plantear que no se hubiera entendido, «como en sí es, la proposición firmada de estos facultativos», o incluso que alguien, a pesar de

⁶² Francisco Bayeu era un pintor muy dotado para inventar, para idear composiciones, algo que no ocurría en el caso de Ramón Bayeu, que era muy perfecto técnicamente pero que en el tema de la composición prefería valerse de las soluciones e ideas que le proporcionaba su hermano Francisco, que muchas veces le ayudaba con los bocetos o directamente se los preparaba.

⁶³ No hay duda de que el lienzo fue ejecutado por Ramón Bayeu, ya que además de haberlo señalado así Antonio Ponz en su *Viage de España*, existe una referencia documental que lo confirma. En una carta fechada el 23-IX-1780, el duque de Híjar indicó a José Faure que tenía ajustada con Bayeu la realización de los lienzos de los tres retablos de la iglesia de Vinaceite «y que éste artifice, que es el mismo que hizo la pintura para La Puebla de Híjar, sin duda hará obra más perfecta por lo que ha adelantado en su facultad», apreciación que no deja lugar a dudas de que Ramón Bayeu fue el autor seguro de los lienzos de Vinaceite y en consecuencia del de La Puebla de Híjar, ya que la cita sobre su progresión sería impensable en el caso de Francisco Bayeu. Véase AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 151, Doc. 6-19 (Carta de 23-IX-1780).

⁶⁴ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 46, Doc. 2. Cartas de Alfonso de Velasco 1770 (Carta de h. 14-XII-1770, adjunta a otra carta de 8-XII-1770). Probablemente como una forma de compensarle, el duque de Híjar encargó a Francisco Albella la realización del púlpito de la iglesia de La Puebla de Híjar. Se le pagaron 300 libras jaquesas (5.647 reales de vellón) por él, incluida su instalación, que llevó a cabo un oficial suyo, Miguel Ortiz, en la primera quincena de marzo de 1773. Véase AHPZ, ADH, Sala II, Leg. 35, Doc. 22. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1773 (Cartas de 7 y 14-III-1773).

su informe, hubiera llegado a falsearla con el fin de perjudicarlos. No obstante, acató la decisión y poco después, cuando Joaquín Arali viajó a Zaragoza antes de proceder a la ejecución material de los retablos, se comportó con él de manera exquisita, asesorándolo en todo lo que necesitó, dado que no tenía nada contra él y no dudaba de su calidad y profesionalidad, hasta tal punto que estaba «contento y cierto de que Arali desempeñará la obra y [...] se alegra haia recahído en él»⁶⁵. De hecho, con el tiempo llegaron a ser colaboradores asiduos en proyectos como los de las iglesias de Vinaceite y Urrea de Gaén, diseñadas y construidas por Sanz para el propio IX duque de Híjar, cuyos retablos principales los trazó y ejecutó Arali a nivel escultórico a comienzos de la década de los 80 siguiendo en parte orientaciones de Sanz.

Como acabo de señalar, en torno al 27 de octubre de 1770 ya se había decidido que Joaquín Arali sería el escultor encargado de poner en práctica los diseños y directrices de Francisco Sabatini para los tres retablos que financiaba el duque de Híjar en la iglesia de La Puebla. De hecho, ese día, Alfonso de Velasco comunicó a José Faure que los retablos estaban ya concertados, aunque no de manera oficial, dado que la contrata no se firmó hasta el 20 de noviembre⁶⁶, lo mismo que la realización del gran lienzo único que presidiría el altar mayor en sustitución de la medalla en relieve prevista inicialmente, pintura que, según Velasco, estaba pintando ya Ramón Bayeu, y en la que había puestas grandes expectativas, al igual que en el resto de este altar, que «parece será la más primorosa de quantas se hallan en los contornos de esa ciudad y nada menos el quadro de la Natividad de Nuestra Señora que está pintando Bayeu»⁶⁷.

La contrata para la ejecución material de los tres retablos principales de la iglesia de La Puebla de Híjar se otorgó finalmente en Madrid el 20 de noviembre de 1770 ante el notario Baltasar Escoin y Galindo, entre el duque de Híjar, que asistió personalmente, y el escultor Joaquín Arali, que residía en Madrid. Este documento no aporta excesivos datos sobre los tres altares, aunque se menciona el material básico que se emplearía para crear la mazonería de los mismos: el estuco, para cuya compositi-

⁶⁵ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 46, Doc. 2. Cartas de Alfonso de Velasco 1770 (Carta de h. 14-XII-1770, adjunta a otra carta de 8-XII-1770). El enojo de Agustín Sanz tenía que ver también con varias desautorizaciones recientes por parte del duque a sus recomendaciones sobre la fábrica de la iglesia.

⁶⁶ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Copia de contrata de 20-XI-1770).

⁶⁷ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 27-X-1770).

ción se mezclaría cal, arena, yeso y polvo de mármol o espejuelo. Debería ser elaborado por Arali «sin que emplee más yeso que el preciso para poder trabajar, los cuales se obliga a dejarlos lisos, sin grietas, abujeros, ni otra imperfección que desluzca la obra»⁶⁸ (fig. 7).

Más rica es la referencia a los acabados de la mazonería de los tres retablos, que debería pintarse

imitada a los mármoles que mejor pareciese, y el tabernáculo a venturina, y su arquitectura, netos y entrepaños a lápiz lazuli y a alguna otra piedra esquisita, entendiéndose que toda la pintura de la obra ha de ser al óleo y vernizada.

Por su parte, «todo el adorno» lo debía dar «dorado, y la escultura blanca, y en las partes que le corresponda, pulimentada». Como se colige de estas palabras, lo que se pretendía era crear unos retablos de estuco que imitaran otros mucho más lujosos de mármoles, jaspes de colores y bronce dorado, solución frecuente en la época, en su versión «lujosa» o auténtica, en proyectos de envergadura y buena financiación como la Santa Capilla del Templo del Pilar de Zaragoza. Por su parte, la versión «modesta» todavía estaba asentándose tímidamente a la altura de 1770 en sustitución de la madera pintada o dorada, aunque a partir de 1777, con la orden de Carlos III que prohibió la construcción de altares de madera⁶⁹, se empezó a imponer de manera clara, por su economía y prestancia visual, como la solución material más frecuente en España en sustitución de la madera. En el caso de La Puebla de Híjar se pretendía imitar los retablos de Aranjuez en versión modesta, simulando piedras nobles de colores en la mazonería, bronce dorado en adornos, basas y capiteles, y mármol blanco en las imágenes, siendo así estos retablos una obra relativamente temprana en el uso masivo del estuco como material en la época de la Ilustración en Aragón, de ahí que en Zaragoza, a excepción de Francisco Albella y Gregorio Sevilla, que lo habían utilizado en la Santa Capilla⁷⁰, apenas existieran artífices duchos en el trabajo

⁶⁸ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Copia de contrato de 20-XI-1770). Actuaron como testigos Valeriano Palaudarias, presbítero, Gabriel de Manfarrés, empleado del duque de Híjar, y Gabriel de la Peña.

⁶⁹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época...*, *op. cit.*, p. 104.

⁷⁰ He documentado la supuesta participación de Francisco Albella y Gregorio Sevilla en la realización de labores de estuco en la Santa Capilla del Pilar, muy probablemente en la ejecución de algunas de las esculturas situadas sobre la cubierta exterior de la misma, participando en alguno de los talleres que intervinieron en dicha labor (los de José Ramírez de Arellano, Carlos Salas y Manuel Álvarez de la Peña). Véase AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Copia del tanteo o proposición de

de este material, a diferencia de la Corte, donde residía Joaquín Arali y era más frecuente. No obstante, la madera todavía se emplearía en «el tabernáculo, sagrarios y las gradas, como también las cimas o tableros de las mesas de altar» de los tres retablos⁷¹.

La contrata incluía también cláusulas de «gobierno» de la obra, relativas a plazos de construcción y pago, visuras... En concreto, Joaquín Arali se obligó a hacer el primer tercio de los trabajos adelantando su propio dinero y, una vez concluido, el duque le pagaría 7.000 reales de vellón (372 libras jaquesas). Terminada otra tercera parte recibiría 7.000 reales más, mientras que los 8.000 reales (425 libras) restantes los cobraría una vez concluida y aprobada toda la obra mediante visura externa. Así, el montante total que percibiría Arali por los trabajos ascendería a 22.000 reales de vellón (1.169 libras jaquesas), cifra que rebajaba el tanteo de Francisco Albella y Gregorio Sevilla en 3.223 reales (171 libras). Esta rebaja se debía a que la compra de los materiales, a excepción de la cal y el yeso (que debían ser aportados por los vecinos), correría finalmente a cargo del duque, lo que suponía una clara reducción del coste final⁷² que, no obstante, superaba ostensiblemente al calculado por Albella y Sevilla en caso de que el duque se hiciera cargo de los materiales: 20.667 reales (1.098 libras). A su vez, Arali se comprometió a aceptar la visura o reconocimiento externo de los retablos

siempre que pareciere y fuere del agrado de Su Excelencia, [...] así por lo que mira a su seguridad y firmeza, como el arreglo con que se debe executar en la forma que demuestran los diseños [...] y no hallándola ésta conforme, se obliga el sobre dicho Arali a deshacer, enmendar, corregir y perfeccionar largamente o partes que encontrasen defectuosas en qualquier manera⁷³.

En la contrata se recogía también, aunque fuera de las cláusulas, un dato a priori desconcertante: que Joaquín Arali ejecutaría los tres retablos «en la forma que demuestran los diseños que hechos y firmados de su mano deja en poder de Su Excelencia»⁷⁴. Sin embargo, este dato no es

Francisco Albella y Gregorio Sevilla, adjunta a carta de 8-VIII-1770).

⁷¹ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Copia de contrata de 20-XI-1770).

⁷² AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 3-XI-1770).

⁷³ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Copia de contrata de 20-XI-1770).

⁷⁴ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Copia de contrata de 20-XI-1770).

extraño ni implica que se hubieran desechado las trazas de Francisco Sabatini, sino todo lo contrario. Sin duda, los diseños del arquitecto italiano eran los que servían de modelo a Arali, algo que está muy claro documentalmente, ya que el escultor, al igual que Francisco Albella y Gregorio Sevilla, había presentado tanteo para hacer los tres retablos siguiendo dichas trazas y no dibujos propios. Sin embargo, los dibujos de Sabatini eran reaprovechados, dado que correspondían al altar mayor y los retablos laterales de la iglesia conventual de San Pascual Bailón de Aranjuez. Por ello, para poder ser aplicados en la iglesia de La Puebla de Híjar necesitaban ser adaptados a las condiciones y dimensiones de este templo y requerían de una serie de modificaciones decorativas para evitar que resultaran idénticos a los de Aranjuez. Según se estipuló, dichas modificaciones debían ser tenidas en cuenta por el escultor encargado de la ejecución material de los tres retablos en combinación con las trazas. Eso hacía que los diseños de Sabatini no pudieran ser aplicados directamente con comodidad, de ahí que Arali elaborara unos nuevos con la aquiescencia del italiano (y quizá bajo su supervisión) y sin duda por orden expresa del duque de Híjar, que era muy estricto y preciso con cualquier diseño que encargaba. De hecho, debió de pedir a Arali unas trazas basadas plenamente en las de Sabatini pero que tuvieran en cuenta las medidas exactas de los lugares donde se iban a ubicar los retablos y las modificaciones decorativas propuestas por este, con el fin de poder visualizar el aspecto concreto que tendrían una vez terminados y garantizar a su vez que la obra se ejecutara según lo previsto por el arquitecto italiano.

Así, a pesar de que no se nombrara a Francisco Sabatini en la contrata, algo que no era necesario, y de que el abate Antonio Ponz señalara en su *Viage de España* que Joaquín Arali había hecho los dos retablos colaterales de la parroquial de La Puebla de Híjar, algo que era cierto aunque solo a nivel material⁷⁵, no hay duda de que los diseños elaborados por el aragonés estaban plenamente basados en los del italiano, verdadero ideador de la trazas que sirvieron para la realización de los

⁷⁵ No hay que olvidar que Ponz se informaba directamente en sus viajes, por lo que en La Puebla de Híjar le debieron de decir que el autor de los retablos laterales era Arali, algo cierto aunque solo a nivel material, escultor que estuvo trabajando *in situ* desde finales de 1770, por lo que en el pueblo lo conocían y es lógico que le dijeran a Ponz que él había hecho los retablos. A eso habría que añadir que no mencionó el autor del altar mayor, quizá porque en La Puebla, a pesar de que lo había ejecutado Arali, sabían que sus diseños eran obra de otro artista cuyo nombre probablemente no le supieron decir, aunque sí el del autor del lienzo, Ramón Bayeu. Véase Ponz, A., *Viage de . . .*, *op. cit.*, pp. 185-186.

tres retablos poblanos. El elemento fundamental que confirma esta idea es precisamente el dibujo que elaboró Arali del retablo mayor, el único que se conserva de los dos o tres que debió de preparar, ya que su aspecto constituye una clara fusión entre el originario altar mayor de San Pascual Bailón de Aranjuez y las modificaciones que había estipulado el italiano, con respecto a este, para el retablo principal de La Puebla, que había plasmado por escrito en la nota que a mediados de octubre de 1770 remitió a Zaragoza junto a sus planos. Dichas modificaciones consistían en la inclusión de un festón de flores envolviendo los fustes de las dos columnas, la inserción de decoración en relieve en los pedestales de ambas columnas, y la inclusión de otros elementos decorativos en el «friso de la cornisa y en el vaciado del romanato o frontis»⁷⁶ (fig. 8).

Otro indicio que viene a corroborar fehacientemente que los diseños de Joaquín Arali eran una adaptación de los de Francisco Sabatini es una referencia documental que indica claramente que los del aragonés se basaban en otros que se le habían entregado previamente. Así, a mediados de diciembre de 1770, a los pocos días de trasladarse a La Puebla de Híjar, Arali propuso en relación con el altar mayor «quitar el Christo y poner en su lugar diferentes adornos de bastante gusto con un nombre de María en medio sostenido de ángeles, con lo qual se ha conformado Su Excelencia»⁷⁷. Esta decisión de sustituir tan tempranamente un elemento iconográfico y visual de gran importancia, que estaba recogido en su dibujo, indica claramente que no era Arali quien lo había escogido, ya que de otro modo no lo hubiera sustituido tan pronto. Además, el Cristo estaba incluido ya en el diseño remitido por Sabatini, iconografía que en el caso de La Puebla resultaba un tanto forzada para un retablo dedicado a la Natividad de la Virgen, lo que indica que era reutilizada. Curiosamente, las modificaciones introducidas por Arali respecto al planteamiento inicial no se quedaron ahí, sino que fueron más allá, de tal manera que en una fecha ya bastante tardía, hacia el 9 de junio de 1771, el administrador local de La Puebla informó a José Faure sobre las «mejoras que aumenta en el adorno de los retablos, de que hace un diseño para remitirlo a Su Excelencia»⁷⁸, lo que viene a confirmar que trabajaba

⁷⁶ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Nota de Francisco Sabatini adjunta a una carta de 8-VIII-1770).

⁷⁷ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 29-XII-1770).

⁷⁸ AHPZ, ADH, Sala II, Leg. 35, Doc. 3. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1771 (Carta de 9-VI-1771).

sobre unos diseños que se le habían impuesto, pero que fue modificando ligeramente durante el transcurso de su ejecución material e incluso antes, con el fin de adaptarlos tanto iconográfica como estéticamente⁷⁹.

La ejecución material de los retablos por parte de Joaquín Arali y Ramón Bayeu (1770-1771)

Tras firmar la contrata el 20 de noviembre de 1770, Joaquín Arali se preparó para trasladarse a Aragón con el fin de acometer los tres retablos de la iglesia de La Puebla cuanto antes. Con anterioridad a su marcha, el secretario del duque de Híjar en Madrid remitió una carta privada al administrador general de la Casa de Híjar en Aragón, José Faure, para recomendar personalmente al escultor aragonés, lo que indica que todavía era poco conocido aunque su valía era ya reconocida por personajes como Alfonso de Velasco, de quien según parece era protegido, tal y como se trasluce de sus palabras:

prevengo a Vuestra Merced que este interesado va mui empeñado en hacer esta obra a la perfección, y deseando yo su lucimiento, me intereso en que Vuestra Merced contribuya por su parte con todo el favor que necesite en La Puebla⁸⁰.

Joaquín Arali no viajó directamente a La Puebla de Híjar, sino que se trasladó antes a Zaragoza para realizar varias gestiones previas. Debió de llegar a comienzos de diciembre, ya que el día 3 de dicho mes tuvo un primer encuentro con José Faure, durante el cual «quedó en abis-tarse con Agustín Sanz para hazerle varias preguntas, a fin de proceder arreglado al seguro informe de éste»⁸¹. En esos días, el administrador le gestionó distintas cuestiones necesarias para su estancia en La Puebla, como la búsqueda para él y sus ayudantes de «una mujer prolija para que les asistiese» y alojamiento donde poder «havitare y disponer su comida», que pidieron fuera muy económico para reducir al mínimo los gas-

⁷⁹ Otra dato que viene a confirmar que los diseños de Arali se basaban en los de otro artista, Sabatini, corresponde a una carta del 16-VI-1771, cuando el retablo mayor estaba ya casi terminado a nivel de mazonería, en la que se aludía a la extrañeza de Arali de «que el quadro de la Natividad de Nuestra Señora venga con marco, pues lo tiene ya hecho de estuco en el altar maior arreglándose al diseño que se le dio, y siendo como Vuestra Merced dice le será preciso desacerlo». Véase AHPZ, ADH, Sala II, Leg. 35, Doc. 3. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1771 (Carta de 16-VI-1771).

⁸⁰ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 46, Doc. 2. Cartas de Alfonso de Velasco 1770 (Carta de 21-XI-1770).

⁸¹ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 4-XII-1770).

tos de su manutención⁸² y así obtener la mayor ganancia posible, algo que indica de nuevo que el escultor no estaba asentado todavía a nivel profesional y necesitaba aprovechar al máximo sus ingresos. Durante su estancia zaragozana, que duró algo más de diez días, ya que la aprovechó sin duda para encontrarse con amigos y familiares tras varios años de ausencia de su ciudad natal, Arali se entrevistó con Agustín Sanz, quien lo trató de manera exquisita, resolviéndole todas aquellas dudas que le planteó sobre el proyecto. De hecho, el arquitecto zaragozano, a pesar de estar molesto con el rechazo que había sufrido la propuesta de Francisco Albella y Gregorio Sevilla para el mismo proyecto, que iba avalada por él, se alegraba de su nombramiento al ser consciente de su valía⁸³.

Joaquín Arali y sus ayudantes partieron de Zaragoza hacia el 13 o 14 de diciembre, por lo que probablemente ya estaban en La Puebla de Híjar para el día 15. De manera casi inmediata se pusieron manos a la obra para realizar *in situ* la ejecución material de los tres retablos de estuco que tenían encomendados⁸⁴, que constituían un auténtico reto para el escultor aragonés a través del que podría demostrar sus conocimientos artísticos y su calidad y valía como escultor, dotes adquiridas durante su formación zaragozana y madrileña. Este proyecto le podría servir a su vez para obtener en el futuro otros encargos de envergadura, especialmente en Aragón y sobre todo al servicio del IX duque de Híjar en caso de que quedara satisfecho dada su habitual fidelidad a los artistas de su confianza. Es más, muy probablemente, antes de llegar a La Puebla, Arali ya tendría conocimiento de las intenciones del duque de reedificar las iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite (cuyos retablos llegó a trazar y ejecutar años después), de lo que le pudo hablar el propio Agustín Sanz o quizá Alfonso de Velasco, secretario personal del duque y gran protector y valedor suyo, que le debió de alentar a dar lo máximo en este proyecto, ya que estaba «deseoso de su lucimiento», sin duda para satisfacer al duque y por tanto como garantía de que Arali recibiera otros encargos en el futuro⁸⁵ (fig. 9).

⁸² AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 4-XII-1770); y AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 24-XI-1770 adjunta a la copia de la contrata de 20-XI-1770).

⁸³ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 46, Doc. 2. Cartas de Alfonso de Velasco 1770 (Carta de hacia 14-XII-1770 adjunta a otra carta de 8-XII-1770).

⁸⁴ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 27-X-1770).

⁸⁵ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 46, Doc. 2. Cartas de Alfonso de Velasco 1770 (Carta de 21-XI-1770).

Como ya he señalado, al poco de llegar a La Puebla de Híjar y probablemente antes de iniciar los trabajos, Joaquín Arali propuso sustituir el motivo previsto inicialmente como remate del retablo mayor: un Cristo Crucificado, que estaba contemplado tanto en el diseño de Sabatini como en su dibujo, «poniendo en su lugar diferentes adornos de bastante gusto con un nombre de María en medio sostenido de Ángeles», motivo iconográfico mucho más acorde a la advocación del retablo, dedicado a la Natividad de la Virgen. Para aquellas fechas, los primeros materiales necesarios para la obra, que corrían de cuenta del duque, ya debían estar preparados y listos para ser utilizados, algo de lo que se ocupó con empeño Alfonso de Velasco con el fin de «evitar los perjuicios que se le seguirán [a Arali] de lo contrario, porque tendrá que pagar su gente y tenerla parada, para lo que no hay razón»⁸⁶. De hecho, tanto el secretario del duque como José Faure se encargaron posteriormente de garantizar el suministro puntual del resto de materiales que fueron necesarios para la creación de los retablos.

Entre finales de diciembre de 1770 y principios o mediados de febrero de 1771, Joaquín Arali y los miembros de su taller se debieron encargar fundamentalmente de elaborar los modelos y moldes de los distintos elementos arquitectónicos y decorativos que iban a componer los tres retablos que debían ejecutar y que serían realizados en estuco, ya que hasta mediados de febrero de 1771 no empezó a llegar el mármol necesario para hacer polvo, y algo después la cal que se requería⁸⁷ para ser mezclada con este y obtener así, tras añadir agua, la pasta blanda o lechada que se vertería en los moldes elaborados previamente, y que una vez seca y endurecida daría lugar a las distintas piezas de estuco que compondrían dichos retablos, que deberían ser ensambladas con elementos metálicos (grapas, alambre, clavazón) y retocadas en profundidad posteriormente. De hecho, el primer tercio de la obra total a realizar por Arali y su taller, correspondiente de manera bastante ajustada a la elaboración de los modelos y moldes, estaba ya bastante avanzado a finales de enero de 1771, de tal manera que el escultor solicitó hacia el 25 de enero que se le pagara ya el primero de los tres plazos que le correspondían, que ascendía a 7.000 reales de vellón (372 libras jaquesas), ya que necesitaba liquidez para hacer frente a los gastos generados por

⁸⁶ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 29-XII-1770).

⁸⁷ AHPZ, ADH, Sala II, Leg. 35, Doc. 3. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1771 (Cartas de 17 y 22-II-1771).

la obra. Sin embargo, dado que todavía no debía de haber concluido por completo el primer tercio de los trabajos, solo se le adelantaron de manera inmediata 1.000 reales (53 libras) correspondientes al primer plazo y otros 1.900 reales (101 libras) hacia el 15 de febrero⁸⁸.

A mediados de enero de 1771 se enviaron desde Madrid «las medidas para el nicho de el quadro que se ha de colocar en el altar mayor de La Puebla de Híjar»⁸⁹, que estaba pintando Ramón Bayeu, con el fin de que las tuviera en cuenta Joaquín Arali a la hora de crear la mazonería, aspecto que indica de nuevo que el escultor aragonés no era el responsable del diseño de los tres retablos, ya que muchas cuestiones le venían impuestas, como las medidas del lienzo central. Por otro lado, hacia el 20 de enero se estaban construyendo ya las mesas de altar para los retablos, que se hacían de fábrica, por parte de uno de los albañiles de las obras del templo, mientras que a finales de dicho mes se había arrancado y trasladado ya a La Puebla una parte de la «piedra campanil» que, extraída de las canteras del propio pueblo y similar a la utilizada en el exterior del templo, debería ser labrada para ser empleada en ciertos elementos vinculados a los altares (gradas...). Por aquel entonces también se estaba ultimando ya el corte y traslado desde el cercano monte del Ceperuelo, propiedad del duque de Híjar, de parte de la madera de pino necesaria para crear los andamios que servirían para trabajar en los mencionados altares, pero también para elaborar ciertos elementos de los tres retablos, tales como el tabernáculo, los sagrarios, los tableros de las mesas de altar y la superficie de las gradas situadas bajo los mismos. A su vez, el herrero había hecho ya «la mayor porción de yerros que se necesitan, y sólo faltaban los clavos y yerros menores»⁹⁰.

A mediados de febrero Joaquín Arali solicitaba con insistencia que se le enviaran «cuatro carretadas de cal», fecha en la que ya había llegado a La Puebla de Híjar una primera remesa de mármol para hacer polvo, aunque según el escultor aragonés eran necesarias otras 30 arrobas más. Esto indica que pensaba comenzar de manera casi inmediata la ejecución de las distintas piezas de estuco que compondrían los tres retablos, lo que queda corroborado por su petición de una serie de elementos

⁸⁸ AHPZ, ADH, Sala II, Leg. 35, Doc. 3. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1771 (Carta de 27-I-1771).

⁸⁹ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 16-I-1771).

⁹⁰ AHPZ, ADH, Sala II, Leg. 35, Doc. 3. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1771 (Cartas de 20 y 27-I-1771, y Carta de 17-II-1771).

de hierro (clavos, barras, hilo...), que recogió en un listado⁹¹. De hecho Arali tenía previsto dar por «concluida toda la obra por todo el mes de mayo», probablemente solo en cuanto a la parte puramente escultórica (no al pintado y dorado), algo que cumplió a rajatabla, ya que dicha labor, aunque únicamente en lo relativo a la mazonería propiamente dicha, estaba concluida ya hacia el 2 de junio de 1771 aproximadamente (quedaron pendientes ciertos elementos escultóricos añadidos), tal y como lo atestigua el hecho de que en torno a esa fecha el administrador local le abonara los 7.000 reales de vellón (372 libras jaquesas) que le correspondían por el segundo plazo estipulado en la contrata, y que poco antes, hacia el 26 de mayo, Arali empezara a gestionar el suministro de purpurina para pintar ciertas partes de los retablos, labor que debía comenzar por el tabernáculo del altar mayor, que se había realizado en madera⁹². La mazonería de los tres retablos se había concluido con gran rapidez, teniendo en cuenta que la cantidad extra de mármol solicitada para hacer polvo, finalmente 36 arrobas, no había llegado hasta el 21 de abril, fecha en torno a la cual se le había abonado a Arali la cantidad que restaba de los 7.000 reales del primero de los tres pagos que le correspondían⁹³.

Una vez concluida la mazonería de los tres retablos en lo fundamental, las tres primeras semanas de junio se dedicaron a tratar el estuco y lograr que seicara adecuadamente con el fin de que no aflorara el salitre una vez pintado y dorado. Para ello, los ayudantes de Joaquín Arali lo bañaron con vinagre «para que lo consuma, con lo que no escupe fuera», técnica sencilla pero muy eficaz, ya que a la altura del 15 de junio solo había salido salitre «en la cornisa del altar mayor y en las de los laterales, y heste muy poco y en el día ya a cesado». A su vez, estas tres primeras semanas de junio fueron aprovechadas por Arali para elaborar ciertos elementos decorativos y escultóricos de poca envergadura que quedaban pendientes y que había decidido modificar o añadir a última

⁹¹ AHPZ, ADH, Sala II, Leg. 35, Doc. 3. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1771 (Cartas de 17 y 22-II-1771).

⁹² AHPZ, ADH, Sala II, Leg. 35, Doc. 3. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1771 (Carta de 26-V-1771, y Cartas de 2 y 9-VI-1771). Arali propuso encargarse él mismo de conseguir la purpurina necesaria a través de un amigo suyo afincado en Madrid, algo que fue aceptado.

⁹³ AHPZ, ADH, Sala II, Leg. 35, Doc. 3. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1771 (Carta de 21-IV-1771). A su vez, Joaquín Arali pasó la Semana Santa de 1771, que cayó hacia la última semana de marzo, en la cercana ciudad de Alcañiz, lo que supuso probablemente un parón en las obras, aunque seguramente previsto y computado de antemano. Véase AHPZ, ADH, Sala II, Leg. 35, Doc. 3. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1771 (Carta de 23-III-1771).

hora, de los que elaboró un dibujo para el duque. Los concluyó muy poco después, dado que los retablos quedaron terminados por completo a nivel escultórico a principios de la última semana de junio de 1771, en torno a la festividad de San Juan⁹⁴. A partir de entonces, ya secas las mazonerías y concluidos los últimos elementos escultóricos, se acometió el pintado y dorado de los altares, labor que se desarrolló fundamentalmente a caballo entre los meses de julio y agosto y que fue acometida por un profesional subcontratado lo suficientemente ducho para lograr imitar de manera verosímil piedras nobles de distintos colores, bronce dorado y mármol blanco⁹⁵.

En paralelo al proceso de creación de la mazonería y los elementos escultóricos de los tres altares, en Madrid se encontraba Ramón Bayeu trabajando en la elaboración del gran lienzo central del retablo mayor, dedicado a la Natividad de la Virgen. Se le había encargado en octubre de 1770 o poco antes, dado que, tal y como se lo transmitió Alfonso de Velasco a José Faure el 27 de octubre de 1770, para aquellas fechas ya lo estaba elaborando⁹⁶. Por aquel entonces estaría preparando, sin duda con la ayuda de su hermano Francisco (sobre todo en cuestiones compositivas y de modelo iconográfico), los bocetos previos que tuvo que presentar al duque de Híjar con el fin de que aprobara su propuesta, bocetos que casi con toda seguridad vio y estudió el propio Joaquín Arali a principios o mediados de noviembre de 1770, ya que en su dibujo del altar mayor, que entregó al duque al firmar la contrata el 20 de noviembre de 1770, incluyó la representación esquemática, aunque bastante precisa, de la composición del lienzo central que debía pintar Ramón Bayeu, que a mi juicio tomó de los bocetos que acababa de elaborar este (o quizá su hermano Francisco, que pudo ir más allá de una simple

⁹⁴ AHPZ, ADH, Sala II, Leg. 35, Doc. 3. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1771 (Cartas de 9 y 16-VI-1771).

⁹⁵ Este profesional pudo ser José Cidraque, experto dorador y pintor de retablos que unos diez años después acometió esta misma labor en los tres altares principales de la iglesia de Vinaceite, y algo después en los tres de Urrea de Gaén, por encargo del duque de Híjar, cuya mazonería fue diseñada y ejecutada por el propio Joaquín Arali. El dato que me lleva a pensar en ello es que en noviembre de 1771 estaba trabajando en las obras de la iglesia de La Puebla, realizando otras labores de dorado, un dorador de nombre José y cuyo hermano se dedicaba también a la misma profesión, como ocurría en el caso de Cidraque. A pesar de subcontratar las labores de dorado y pintado, Joaquín Arali se preocupó de que se fueran suministrando los materiales necesarios, por lo que el 22-VII-1771 pidió a José Faure que se le remitieran distintos productos que recogió en una lista: 8.000 panes de oro «subido de color», 8 libras de verde de Molina, 8 libras de minio, 12 libras de tierra roja, 6 libras de bol blanco y 2 arrobas de aceite de linaza. Véase AHPZ, ADH, Sala II, Leg. 35, Doc. 3. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1771 (Cartas de 23-XI-1771 y 22-VII-1771).

⁹⁶ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 27-X-1770).

ayuda como ocurrió en otras ocasiones) con el fin de aportar verosimilitud a la traza al acercarse al aspecto final que tendría el retablo cuando estuviera terminado. Esta cuestión la debió de solicitar el propio duque, que era muy puntilloso y siempre pedía diseños exactos a los artistas que trabajaban para él, lo que explica que obligara a Joaquín Arali a incluir también las modificaciones que por escrito había determinado Francisco Sabatini que debían introducirse con respecto a los diseños de Aranjuez (figs. 10 y 11).

El lienzo propiamente dicho, una vez aprobados los bocetos previos por el duque de Híjar, fue pintado por Ramón Bayeu a partir de noviembre o diciembre de 1770, sin duda bajo la supervisión de su hermano Francisco, cuyos consejos debió de seguir. De hecho, poco tiempo después, el 16 de enero de 1771, Alfonso de Velasco remitió a José Faure, para que se las proporcionara a Joaquín Arali, las medidas exactas «para el nicho de el quadro que se ha de colocar en el altar mayor de La Puebla de Híjar»⁹⁷, que por tanto se estaba pintando ya o se iba a comenzar de inmediato. La obra se concluyó pocos meses después, probablemente a comienzos de junio de 1771, ya que el día 12 de dicho mes Faure comunicó al administrador local de La Puebla que pronto se remitiría el lienzo y que este portaría marco, cuestión que contrarió a Arali, que ya había hecho uno de estuco siguiendo la traza del retablo⁹⁸.

La pintura, que ya estaba en Zaragoza el 19 de junio de 1771, fue enviada de inmediato hacia La Puebla de Híjar, a donde llegó entre el 20 y el 22 de dicho mes. Se había enviado enrollada, de tal manera que tras comprobar que el bastidor, que se había remitido aparte, se adecuaba perfectamente al «nicho» del retablo, Joaquín Arali procedió a clavar el lienzo a dicho bastidor. Sin embargo, no lo instaló todavía en el altar, dado que este aún no se había pintado ni dorado, sino que lo guardó temporalmente en casa del vicario. A pesar de ello, dada la expectación generada y la fama de su autor, nada más llegar, prácticamente todos los vecinos del pueblo concurrieron a verlo, los cuales se mostraron «muy gozosos y los más entendidos se admiran de las particularidades de su pintura y Arali les dijo que podían gloriarse de tener una cosa singular»⁹⁹, palabras que sin duda aludían a la rabiosa modernidad de la pintura de

⁹⁷ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 16-I-1771).

⁹⁸ AHPZ, ADH, Sala II, Leg. 35, Doc. 3. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1771 (Carta de 16-VI-1771).

⁹⁹ AHPZ, ADH, Sala II, Leg. 35, Doc. 3. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1771 (Carta de 23-VI-1771).

Ramón Bayeu, que seguiría sin duda los planteamientos más renovadores de la Corte, probablemente a caballo, al igual que otras pinturas suyas de la misma época, entre un rococó de raíz gíaquintessa, que se reflejaría sobre todo en el colorido, y el nuevo idealismo clasicista de raíz mengsiana del que su hermano Francisco Bayeu era un gran representante, personaje que en esta obra tuvo una especial influencia, no solo por haber sido él quien le consiguió el encargo, sino por haberle sin duda orientado, aconsejado y muy probablemente ayudado a la hora de su realización, sobre todo con la composición, dado que todavía era muy joven y muy dependiente de él a nivel profesional¹⁰⁰.

Hubo que esperar finalmente hasta el 2 de septiembre de 1771 para que, de orden de Joaquín Arali, se instalara el lienzo en su emplazamiento definitivo en el altar mayor. Así pudo quitar el andamio que embarazaba el presbiterio de la iglesia y dar los últimos retoques a dicho retablo, su tabernáculo-expositor y mesa de altar¹⁰¹, que se terminaron poco después, a lo largo de septiembre. Una vez concluidos estos trabajos, los retablos colaterales y las últimas obras de albañilería que quedaban pendientes en el templo, incluido el blanqueo general de sus paredes, que había ordenado el propio Arali ante la imposibilidad de Agustín Sanz para viajar hasta La Puebla¹⁰², la nueva iglesia de la Natividad de Nuestra Señora se inauguró con unos grandes festejos que se celebraron entre el 18 y el 22 de enero de 1772, centrados en la traslación del Santísimo Sacramento al nuevo templo y que contaron con la asistencia de eclesiásticos provenientes de todos los Estados del duque de Híjar en Aragón y de las autoridades y gentes del pueblo y de la zona¹⁰³.

Descripción y análisis del dibujo del retablo mayor elaborado por Joaquín Arali

El dibujo que el escultor Joaquín Arali elaboró del altar mayor de la iglesia parroquial de La Puebla de Híjar en las primeras semanas de noviembre de

¹⁰⁰ En esta época Ramón Bayeu era muy dependiente a nivel profesional de su hermano Francisco, cuyo criterio seguía tanto en aspectos estéticos como compositivos. De hecho, como fue frecuente en otras obras suyas de la década de los 70, Francisco le debió de aconsejar y ayudar a la hora de resolver el lienzo. Véase ANSÓN NAVARRO, A., *Los Bayeu, una familia de...*, *op. cit.*, pp. 151-183.

¹⁰¹ AHPZ, ADH, Sala II, Leg. 35, Doc. 3. Cartas del Administrador Local de La Puebla de Híjar 1771 (Carta de 1-IX-1771).

¹⁰² MARTÍNEZ MOLINA, J., «La nueva Iglesia de la Natividad...», *op. cit.*, pp. 539-564, espec. p. 562.

¹⁰³ AHPZ, ADH, Sala II, Leg. 72, Doc. 2-1-25, Papel n.º 1.

1770, que fue entregado al IX duque de Híjar el 20 de noviembre de 1770, coincidiendo con la firma de la contrata para la ejecución material de los tres retablos principales del templo, todavía se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, a donde llegó proveniente de los fondos del Archivo Ducal de Híjar¹⁰⁴. Se trata de una magnífica obra de arte por su altísima calidad gráfica, que además es una fuente fundamental, sin duda la principal, para poder conocer el aspecto general que tuvo este altar destruido lamentablemente durante la primera guerra carlista, incluido el lienzo de Ramón Bayeu que lo presidió, del que no se conocen más referencias gráficas que la representación esquemática que se incluyó en la traza.

Este dibujo de Joaquín Arali, o una copia del mismo, fue el que se siguió a la hora de materializar el retablo físicamente, pero como he intentado dejar claro a lo largo de este artículo, su diseño a nivel general, aunque no en todos los detalles concretos, se debió al arquitecto mayor del rey Carlos III, Francisco Sabatini, ya que Arali se basó en la traza de este para el retablo mayor de la iglesia de San Pascual de Aranjuez y en las modificaciones que el propio Sabatini estableció por escrito con el fin de diferenciar ligeramente el retablo de La Puebla. De hecho, como ya he señalado, Arali fusionó en su dibujo las características recogidas en ambos documentos de manera muy lograda, lo que permitió al duque hacerse una idea clara del aspecto final que tendría el retablo. No obstante, adaptó sus dimensiones y disposición al espacio concreto que iba a ocupar, de mayor altura que el existente en Aranjuez, lo que le obligó a introducir ciertas modificaciones respecto al diseño de Sabatini, que no obstante, no supusieron una modificación sustancial de la idea general de este¹⁰⁵ (fig. 12).

El dibujo de Joaquín Arali mide 46,5 por 33 centímetros y está realizado con tintas negra y sepia, lápiz, y aguadas negra y gris sobre papel ver-

¹⁰⁴ AHPZ, C /MPGD/ 183. El dibujo de Arali aparece firmado: «Joaquin Arali», pero sin fechar. Sin embargo, fue realizado sin duda a lo largo de las tres primeras semanas de noviembre de 1770, dado que el encargo le llegó a finales de octubre y el 20 de noviembre se lo entregó al duque. Véase AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 27-X-1770 y copia de la contrata de 20-XI-1770). Lamentablemente, el dibujo de los altares colaterales no lo he podido localizar (probablemente no se conserva), por lo que resulta difícil determinar el aspecto concreto que pudieron tener, aunque parece ser que su cuerpo estuvo dotado de pilastras en los extremos y que quedaba coronado por un frontón, probablemente curvo al igual que el del retablo mayor. Lo que sí está claro es que ambos altares fueron exclusivamente escultóricos y que de su ejecución se encargó Joaquín Arali con la ayuda de su taller.

¹⁰⁵ También introdujo ligeros cambios de tipo formal para diferenciarlo algo más del retablo de Aranjuez.

jurado entelado. Incluye la planta y el alzado, tanto del retablo mayor como de su mesa de altar, sagrario y tabernáculo-expositor. Se trata de un retablo de disposición marcadamente vertical, mucho más que en el caso de Aranjuez, a raíz de la solución que Arali dio al problema de tener que tapar la gran altura del muro de fondo de la cabecera de la iglesia de La Puebla de Híjar teniendo en cuenta a la vez la limitación de anchura que establecían las puertas de acceso a las dos sacristías del templo, que flanqueaban dicho muro en sus extremos. Para resolver el problema, el escultor zaragozano potenció el sotabanco y el banco con el fin de ganar altura sin necesidad de modificar las proporciones del cuerpo del retablo, e integró visualmente las dos puertas laterales de las sacristías con el diseño general del propio retablo¹⁰⁶. Para ello Arali dispuso que dichas puertas, adinteladas, se remataran por una cornisa sobre la cual deberían crearse sendos medallones circulares envueltos en la parte inferior por dos hojas de palma y en la superior por una guirnalda rematada por una venera, dentro de los cuales existiría un relieve escultórico representando a una santa mártir portando una hoja de palma, símbolo del martirio. Dichas santas, una por medallón, que Arali representó de manera abocetada como anticipo del aspecto aproximado que tendrían en su versión escultórica, eran sin duda Santa Pudenciana y Santa Bárbara, santas mártires cuya inclusión en el nuevo retablo mayor habían solicitado los vecinos, a pesar de no estar en el anterior¹⁰⁷.

El retablo arranca desde el suelo mediante un sencillo sotabanco que presenta una base ligeramente escalonada y cuyos extremos, que presentan su superficie cajeadada, se disponen salientes hacia delante siguiendo la proyección de las columnas del cuerpo del retablo. Por encima de dicho sotabanco se dispone el banco propiamente dicho, que presenta mayor altura que este pero que está solucionado de manera similar, de forma sumamente sencilla, ya que su paño central aparece completamente liso, solo cajeadado. Sus extremos, al igual que los del sotabanco, se proyectan hacia delante, ya que actúan como pedestal de las dos columnas del cuerpo del retablo, y presentan de nuevo su superficie

¹⁰⁶ Arali adaptó el retablo al espacio concreto que iba a ocupar, tal y como se aprecia en el dibujo, algo que pudo hacer sin haber visitado previamente la iglesia de La Puebla de Híjar gracias a los dibujos de la cabecera del templo y de una de las capillas colaterales que el duque de Híjar había encargado a Agustín Sanz el 12-V-1770 y que fueron enviados a Madrid el 5-VI-1770. Véase AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Cartas de 12-V-1770 y 9-VI-1770).

¹⁰⁷ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Respuestas a Su Excelencia 1770 (Carta de 5-VI-1770). El pueblo achacaba a la intercesión de Santa Pudenciana el cese de una plaga de langosta.

cajeada, pero en este caso decorada con sendos relieves o «golpes de adorno», tal y como había especificado en su nota Francisco Sabatini¹⁰⁸, que representan una fuente el de la izquierda y una torre almenada el de la derecha, dos de los principales símbolos de las letanías lauretanas: la «Fons Signatus» y la «Turris Davidica», muy apropiados para un retablo dedicado a la Virgen. Por delante del sotabanco y el banco existe otro elemento que sirve para animar visualmente la parte baja del retablo: la mesa de altar, que aparece coronada por el sagrario y el tabernáculo-expositor, y que tiene planta rectangular, planta que el propio Arali dibujó de manera específica. Se dispone sobre un triple escalón, pero bastante retranqueada, y presenta la superficie de su frontal animada mediante distintos cajeados presididos en el centro por una cruz griega dentro de un tondo. Presenta su tablero superior ocupado parcialmente por una triple grada apiramidada, en cuya base, en su zona central, se encuentra el sagrario, y encima de la cual está dispuesto el tabernáculo-expositor, que presenta forma de templete cupulado de tres caras, esquinas achaflanadas y decoración de columnas jónicas coronadas por pequeñas imágenes de santos (figs. 13 y 14).

El cuerpo del retablo se compone de dos curiosas columnas de basa y fuste corintio y capitel toscano, con su fuste acanalado envuelto por un «festón de flores» tal y como había prescrito Francisco Sabatini en su nota, que flanquean el lienzo central dedicado a la Natividad de la Virgen, que tiene disposición vertical y forma superior en arco de medio punto. Presenta un marco de perfil sencillo con motivos vegetales muy típicos de la época, pero que incluye dos serafines que con sus alas enmarcan la curvatura que describe en la parte superior, sirviendo de transición entre este elemento y el frontón triangular abierto y curvado que lo remata, que incluye por debajo una gran venera de la que parten dos vástagos vegetales¹⁰⁹. Esta solución dada al marco, típica de la escuela barroca romana de la que derivaba Sabatini, es deudora de modelos de Borromini, tanto en lo referente a los serafines como al frontón triangular abierto y curvado¹¹⁰. Por su parte, el lienzo propiamente dicho fue

¹⁰⁸ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Nota de Francisco Sabatini adjunta a una carta de 8-VIII-1770).

¹⁰⁹ En el caso de San Pascual de Aranjuez el frontón triangular también era abierto, pero el remate del marco en arco de medio punto estaba ligeramente retranqueado por los lados.

¹¹⁰ La utilización de serafines escultóricos como elemento decorativo aplicado a la arquitectura fue difundida por Borromini a través de edificios como la basílica de San Juan de Letrán de Roma, donde los empleó de manera masiva en la decoración de las naves laterales.

representado por Joaquín Arali de manera esquemática pero bastante precisa a nivel compositivo, ya que, como he señalado, se basó para ello en los bocetos previos que había preparado Ramón Bayeu con ayuda de su hermano Francisco antes de pintar el cuadro, con el fin de dar al retablo un aspecto cercano al que tendría en la realidad. Representó la escena mediante un gran rompimiento celestial que ocupa su mitad superior, del que parten unos rayos que se proyectan hacia la sala de aspecto palaciego (parece intuirse una columnata de fondo) que ocupa su mitad inferior, en la que se sitúa el lecho en el que está tendida Santa Ana tras el parto, que se dispone en segundo plano y en diagonal. A su alrededor, siguiendo la iconografía habitual, se sitúan sus criadas, cuatro en total. Entre ellas destacan dos que se disponen en primer plano, una que aparece sentada a la izquierda de la escena y que porta a la Virgen recién nacida en brazos, y otra que se sitúa de pie en la zona derecha, a los pies del lecho (fig. 15).

Por encima del lienzo central se desarrolla el monumental entablamento que remata el conjunto del retablo, que es sostenido física y visualmente por las dos columnas de la parte inferior, sobre las que se proyecta en sus extremos, que se disponen más adelantados dejando la zona central en ligero retranqueo. Presenta arquitrabe, friso liso y frontón curvo con dentículos, frontón que tiene su tímpano decorado con una corona de laurel dispuesta sobre dos hojas de palma. Los extremos de dicho frontón curvo se proyectan hacia delante generando una interesante ruptura del plano visual a raíz del retranqueo en que queda la parte central, algo que ya ocurría en el caso de Aranjuez. Precisamente, sobre dichas proyecciones, siguiendo a Sabatini, Arali dispuso las imágenes de sendos ángeles mancebos de rasgos afeminados y expresividad variada y elocuente, que aparecen arrodillados, con sus ropajes cayendo de manera artificiosa sobre el frontón, al que se superponen. Se disponen en actitud de adoración inclinados hacia la imagen de Cristo Crucificado, de tres clavos y sin supedáneo, que corona el conjunto sobre la zona

Por otra parte, el frontón triangular abierto fue también una solución muy típica de su arquitectura, que empleó en fachadas romanas como la del Oratorio de los Filipenses o la del Palacio de la Propaganda Fide. El uso de estos elementos en el dibujo de Arali y en el propio retablo mayor de San Pascual Bailón de Aranjuez viene a demostrar que Sabatini tenía deudas con la arquitectura barroca de Borromini y no solo con la de Bernini o Fontana, a diferencia de lo que han venido señalando la mayoría de autores que han tratado su obra, que lo han presentado como un «berminesco». Véase CHUECA GOITIA, F., «Sabatini: La crítica adversa o equivocada», en RODRÍGUEZ, D. (resp. ctf.), *Francisco Sabatini...*, *op. cit.*, pp. 51-60, espec. pp. 51 y 53-54; y RODRÍGUEZ, D., «La arquitectura pulcra de Francisco Sabatini», en RODRÍGUEZ, D. (resp. ctf.), *Francisco Sabatini...*, *op. cit.*, pp. 23-49, espec. pp. 28-29.

central del frontón y que se dispone sobre una recreación del Monte Calvario que incluye dos calaveras y la serpiente (la cruz se sostiene mediante dos cuñas, iconografía habitual en la época)¹¹¹. Esta representación cristológica, poco adecuada para un altar dedicado a la Virgen al ser reaprovechada del diseño de Sabatini para Aranjuez¹¹², fue sustituida finalmente, antes de iniciarse la ejecución material del retablo, por «diferentes adornos de bastante gusto con un nombre de María en medio sostenido de Ángeles»¹¹³ mucho más acordes a su advocación (fig. 16).

Este altar, de disposición sencilla en su conjunto, destaca por su claridad de líneas, su mesurada estructura vertical y su sobriedad decorativa, pero a mi juicio, a pesar de lo que pueda parecer a simple vista, no puede considerarse todavía neoclásico, sino barroco clasicista, fundamentalmente debido al animado rompimiento en distintos planos de profundidad que presenta su gran frontón curvo, solución que es todavía netamente barroca por el marcado juego de luces y sombras que esto genera y que era un recurso muy típico de la escuela barroca romana, de la que Francisco Sabatini era deudor. A su vez, otros elementos, como la inclusión de ángeles mancebos sobre el frontón, o la solución dada al remate superior del marco del lienzo central, en frontón triangular abierto, de claras alusiones borrominescas, refuerzan el encuadre de esta obra dentro de un barroco clasicista de raíz romana.

A nivel técnico, el dibujo de Joaquín Arali es de una calidad gráfica altísima, lo que denota su capacidad personal en este ámbito, propia de un gran artista, y su exquisita formación de tipo académico en el campo del dibujo, que había adquirido trabajando en el taller de José Ramírez de Arellano en las obras de la Santa Capilla del Templo del Pilar y sobre todo en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid bajo la tutela del director de escultura, Juan Pascual de Mena¹¹⁴. Así lo demuestran aspectos como su gran precisión y pulcritud, pero sobre todo la gran viveza y realismo que logra imprimir a la representación de los volúmenes gracias al estudio de la incidencia de la luz sobre los

¹¹¹ El Cristo Crucificado de Joaquín Arali recuerda a modelos del pintor Mariano Salvador Maella (1739-1819), quien dibujó Crucificados muy similares. Véase ARNÁEZ, R., *Museo del Prado. Catálogo de Dibujos II. Dibujos españoles siglo XVIII*, Madrid, Museo del Prado, Patronato Nacional de Museos, 1977.

¹¹² Paradójicamente, en el ático del retablo mayor de la iglesia vieja había un Calvario.

¹¹³ AHPZ, ADH, Sala III, Leg. 88, Doc. 1. Cartas Órdenes del Señor Duque 1770 (Carta de 29-XII-1770).

¹¹⁴ ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza...*, *op. cit.*, p. 175.

mismos y la proyección de las sombras, característica que lo aleja de la frialdad de otros autores. Con este dibujo, el único que se conoce de su mano por el momento, Arali demostró ser no solo un buen escultor, sino también un dibujante de grandes cualidades, tanto en la representación de elementos arquitectónicos como en la recreación de la figura humana, que aquí solucionó de manera solvente y exquisita, especialmente en el caso de los ángeles mancebos, que están resueltos de forma soberbia, con variedad de rasgos, gestos y actitudes, y con un tratamiento de los paños muy logrado gracias a las magníficas sugerencias de volumen conseguidas gracias al atinado empleo de la luz y la sombra.

Sin embargo, el excelente dibujo de Joaquín Arali no solo es relevante como una obra de arte en sí misma, sino también como un testimonio gráfico de gran calidad que permite conocer casi de primera mano el aspecto y las características generales que tuvieron dos magníficos retablos trazados por Francisco Sabatini lamentablemente destruidos: el de San Pascual Bailón de Aranjuez y el de la Natividad de la Virgen de La Puebla de Híjar. Paradójicamente, al margen del dibujo de Arali estudiado en este artículo, existe también un retablo, todavía conservado, que presenta estrechísimos vínculos con él y que por ende permite hacerse una idea muy cabal del aspecto que tuvieron los dos altares sabatinianos antes de su destrucción: el retablo de San Ildefonso de la catedral de Toledo, diseñado por el célebre arquitecto Ventura Rodríguez en 1777 y ejecutado materialmente entre 1778 y 1783, año en que fue bendecido por el cardenal Lorenzana. Este altar se realizó con la intervención de dos de los mejores escultores del momento, Manuel Álvarez «el Griego», quien se encargó del relieve de mármol de Carrara que lo preside, dedicado a *La imposición de la casulla a San Ildefonso*, y Juan Pascual de Mena, antiguo profesor de Joaquín Arali, que esculpió, también en mármol de Carrara, los ángeles mancebos que coronan el frontón. Para diseñar la mazonería de este retablo, ejecutada con lujosos jaspes y bronces dorados, Ventura Rodríguez se basó claramente en el altar que había trazado solo unos años antes su gran rival Francisco Sabatini para la cabecera de la iglesia de San Pascual de Aranjuez, hasta tal punto que solo introdujo pequeñas modificaciones en su diseño general, como resolver el gran relieve que lo preside con un marco rectangular, modificaciones que, no obstante, aumentaron notablemente el clasicismo del conjunto. De hecho, este retablo, cuyo coste fue exorbitante en comparación con el altar mayor de la iglesia de La Puebla de Híjar, presenta grandes paralelismos con él, incluida la existencia de puertas laterales

coronadas con cornisa recta y medallón circular con guirnalda y venera, de ahí que constituya en la actualidad una magnífica vía para conocer el aspecto y el efecto general que causaba en su momento el retablo poblano cuando todavía presidía la cabecera de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora¹¹⁵ (fig. 17).

El modelo de retablo desarrollado por Francisco Sabatini en San Pascual Bailón de Aranjuez, codificado a nivel aragonés en la iglesia de La Puebla de Híjar, tuvo cierto éxito en Aragón en las décadas siguientes, aunque simplificado en clave clasicista, en casos como el de los retablos laterales de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de la Almunia de Doña Godina, sorprendentemente similares al de La Puebla (sin las proyecciones del frontón), o el de los retablos mayores de las iglesias parroquiales de Sierra de Luna y Valpalmas, que constituyen una reinterpretación del modelo modificando ciertos aspectos a partir de soluciones conocidas a través de estampas del barroco romano¹¹⁶. Sin

¹¹⁵ Sobre el retablo de San Ildefonso de la catedral de Toledo, véase MELENDERAS GIMENO, J. L., «Escultura neoclásica en Toledo», *Anales Toledanos*, 22, Toledo, Diputación Provincial de Toledo, 1986, pp. 155-177, espec. pp. 161-164.

¹¹⁶ De hecho, los retablos laterales de la iglesia parroquial de La Almunia, diseñados en 1785 por el arquitecto ilustrado Manuel Inchauste y ejecutados entre 1786 y 1793 por Francisco Albella (que era director de las obras de dicho templo) y José Rueda, eran casi idénticos al retablo mayor de la iglesia de La Puebla de Híjar pero con ligeras variaciones decorativas y sin incluir el rompimiento de planos del frontón curvo. Sin duda existió en ellos una influencia directa del retablo de La Puebla, dado el gran paralelismo de las soluciones empleadas, especialmente la manera de enmarcar el relieve central y los pares de ángeles niños que rematan su frontón curvo en varios casos y que sostienen una filacteria, solución que Joaquín Arali dio al remate del retablo de La Puebla en sustitución del Cristo Crucificado. Muy probablemente, la influencia llegó a través de Albella, que había visto el diseño de Francisco Sabatini del retablo mayor de San Pascual de Aranjuez en el otoño de 1770 en Zaragoza y a su vez el retablo mayor de La Puebla de Híjar al poco de su conclusión, ya que estuvo en la localidad para diseñar el púlpito, que él creó y que se instaló en marzo de 1773. Por su parte, los retablos de las iglesias de Sierra de Luna y Valpalmas, diseñados por el maestro de obras Francisco Rodrigo en 1788 y estudiados por Manuel Expósito, presentan claros paralelismos con el caso de La Puebla, pero también ciertas divergencias. Expósito los hizo derivar del modelo establecido por Ventura Rodríguez en el retablo de San Lorenzo del Templo del Pilar de Zaragoza. A mi juicio, si bien son deudores del mismo en ciertos aspectos, en otros los son de soluciones recogidas en repertorios de estampas del barroco romano que tuvieron gran circulación en la época, pero también del altar mayor de la iglesia de La Puebla de Híjar, modelo que ha pasado desapercibido hasta el momento por la destrucción muy temprana del retablo y el casi total desconocimiento del dibujo de Arali estudiado aquí, solo citado por la Dra. Belén Boloqui, pero que tuvo una cierta influencia en Aragón hasta ahora no valorada en su justa medida, hasta tal punto que puede ser considerado a mi juicio el punto de partida en Aragón de toda una «estirpe» de retablos. No estoy de acuerdo con la adscripción estilística neoclásica que Expósito dio a los retablos de Sierra de Luna y Valpalmas, que a mi juicio deben considerarse todavía barroco-clasicistas por motivos como el juego de planos de sus frontones. Sobre los retablos de La Almunia, Sierra de Luna y Valpalmas, véase EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., «A propósito de la tipología neoclásica de los retablos mayores de las iglesias parroquiales de Sierra de Luna y Valpalmas (Zaragoza)», *Seminario de Arte Aragonés*, XLIV, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» (CSIC), 1991, pp. 191-211; y ALLO MANERO, A.; ESTEBAN LORENTE, J. F., y MATEOS GIL, A. J., «La Almunia de Doña Godina. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción», *Artígrama*, n.º 3, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 237-266, espec. p. 241.

embargo, a mi juicio, dicho modelo no tuvo tanta repercusión como cabría esperar, a pesar de su modernidad con respecto a lo habitual en el panorama aragonés de la época, que estaba dominado todavía por los modelos también barroco - clasicistas, pero mucho más decorativistas y entremezclados aún con numerosas notas rococó, que difundieron escultores como José Ramírez de Arellano y sus seguidores, o Carlos Salas, dado que pronto, ya a finales de la década de 1770 y en las de los 80 y 90, arquitectos como Agustín Sanz introdujeron otras tipologías de retablo que, aunque derivadas en cierta medida de la anterior, resultaban más avanzadas, ya prácticamente neoclásicas, y cuajaron de manera más eficaz y amplia. De hecho, el arquitecto zaragozano logró difundir con gran éxito en el ámbito aragonés un modelo de retablo más avanzado estéticamente, prácticamente neoclásico, que llegó a eclipsar la extensión del prototipo codificado en La Puebla de Híjar, que tuvo un corto alcance. Dicha tipología de retablo creada por Sanz se componía de: sotabanco-banco; cuerpo con un relieve, escultura o lienzo en el centro enmarcado de manera sencilla y flanqueado por dos columnas; y entablamento de cornisa recta (sin frontón) rematado en los extremos por ángeles mancebos, jarrones o trofeos, y en el centro por un escudo o rompimiento celestial. Los primeros retablos de este tipo los diseñó el arquitecto zaragozano en la segunda mitad de la década de 1770 para la iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza y se ejecutaron materialmente en 1779-1780. También los empleó posteriormente en otros templos como la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Épila¹¹⁷ (figs. 18, 19, 20, 21 y 22).

A modo de conclusión

Con este estudio que aquí concluye he pretendido recomponer y dar a conocer de manera clara y argumentada el proceso de encargo y creación de los tres retablos principales de la iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar, atendiendo a sus

¹¹⁷ Curiosamente, Agustín Sanz tuvo inicialmente una cierta inclinación por una tipología de retablo basada en la reinterpretación simplificada del modelo desarrollado por Francisco Sabatini en Aranjuez y La Puebla de Híjar (con frontón curvo pero sin retranqueos, etc.), que conocía de primera mano. De hecho utilizó esta tipología en el diseño de los retablos laterales de su tercer proyecto, no construido, para la iglesia parroquial de Urrea de Gaén (1775) y muy probablemente fue la primera opción que barajó para los retablos de la iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza hacia 1772-1773, luego desechada. Véase MARTÍNEZ MOLINA, J., «La iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz...», *op. cit.*, pp. 115-151, espec. p. 134.

hitos fundamentales, tema sobre el cual existían hasta el momento numerosas confusiones y, sobre todo, grandes lagunas que he resuelto en la medida de lo posible, rastreando, analizando e interpretando las fuentes documentales originales. De esta manera, he podido estudiar los distintos proyectos previos, estableciendo cronologías y deslindando las intervenciones de distintos artistas, pero, sobre todo, he clarificado la propuesta definitiva hasta determinar que el autor del diseño general de estos tres altares aragoneses fue el famoso arquitecto siciliano Francisco Sabatini; también he establecido que las trazas concretas y su materialización a nivel escultórico se debieron al estimable escultor aragonés Joaquín Arali, y que la ejecución del lienzo que presidió el altar mayor fue llevada a cabo por el destacado pintor zaragozano Ramón Bayeu, quien contó para ello con los consejos y la ayuda inestimable de su hermano mayor, el magnífico Francisco Bayeu, pintor de cámara de Carlos III y Carlos IV, quien fue además la personalidad determinante a la hora de adjudicar la ejecución concreta de las labores de escultura y pintura tanto a Joaquín Arali como a Ramón Bayeu. A su vez, con los datos obtenidos y su análisis, he aumentado el conocimiento de la trayectoria de los distintos artistas implicados en el proyecto.

También he pretendido estudiar, analizar y valorar el magnífico dibujo que el escultor Joaquín Arali elaboró del altar mayor de la iglesia de La Puebla de Híjar basándose en las trazas de Francisco Sabatini que debían servir de referencia para la obra, que no eran otras que las del retablo mayor y colaterales de la iglesia conventual de San Pascual Bailón de Aranjuez, y en unas directrices que el propio arquitecto italiano dejó escritas con el fin de introducir modificaciones con respecto a dichos diseños de Aranjuez, lo que he establecido de manera fehaciente tanto a nivel documental como formal. Lamentablemente, me ha resultado casi imposible determinar el aspecto concreto que tuvieron los retablos laterales, que fueron exclusivamente escultóricos, ya que no se conservan sus trazas, y que, al igual que el altar mayor, fueron destruidos fundamentalmente durante la primera guerra carlista.

Por el contrario, sí que he podido determinar y dar a conocer de manera muy aproximada el aspecto que tuvo el retablo mayor recién terminado gracias al magnífico dibujo salido de la mano de Joaquín Arali. Esto me ha permitido establecer una de las conclusiones más importantes de este estudio: que dicho altar, de clara raigambre italiana y estrechamente vinculado a la escuela barroca romana, tuvo una cierta trascendencia en el

medio artístico aragonés, todavía bastante retardatario en el ámbito de la retablistica (a pesar de la renovación traída por las obras del Templo del Pilar de Zaragoza), ya que permitió que distintos artífices locales entraran en contacto de primera mano con los planteamientos formales y estéticos que en este ámbito estaban vigentes en la Corte a finales de la década de 1760. De hecho, constituyó, a mi juicio, la referencia o punto de partida a nivel aragonés de un cierto modelo de retablo, mal llamado neoclásico, cuyo origen concreto no estaba claro hasta el momento, y que se puso en práctica en algunas iglesias del viejo reino durante las dos o tres décadas siguientes, pero que, a pesar de su cierta novedad en el ámbito aragonés, no acabó de cuajar ante el acierto y la pujanza de modelos alternativos como el que difundió el gran arquitecto zaragozano Agustín Sanz, más sencillo y, por tanto, más adaptado a los gustos que se empezaron a imponer en las décadas finales de la centuria, que caminaban inexorablemente hacia el neoclasicismo.



FIG. 1. *Retrato de Pedro de Alcántara de Silva Fernández de Híjar, IX Duque de Híjar*. Antonio González Velázquez, 1774. Óleo sobre lienzo, 222 × 139 cm. Sevilla, Palacio de Dueñas (foto de FERRER BENIMELI, J. A., comis., *El Conde de Aranda*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, DPZ, Ibercaja, 1998, p. 187).

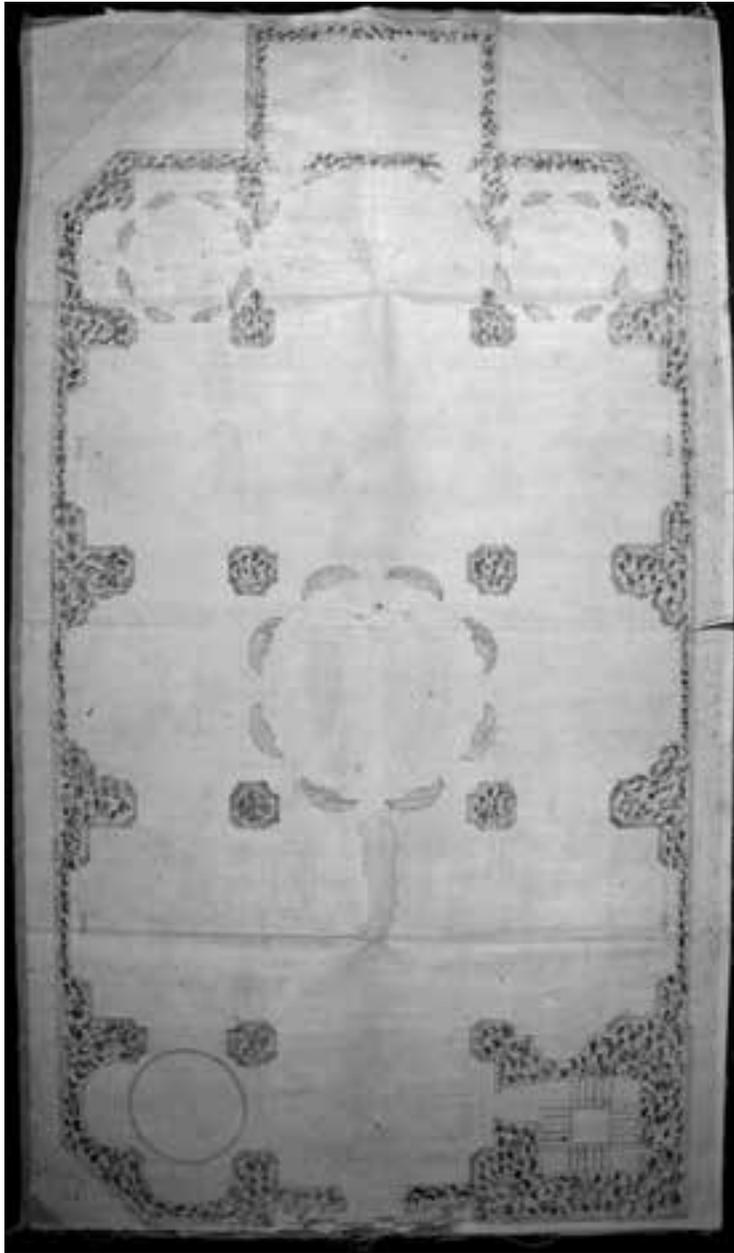


FIG. 2. Diseño de la planta de la iglesia parroquial de La Puebla de Híjar, elaborado probablemente por el maestro de obras Joaquín Cólera hacia 1758-1763. Tinta negra y lavado de colores sobre papel entelado, 62,5 × 36 cm. AHPZ, C/MPGD/182.



FIG. 3. Vista aérea de la iglesia parroquial de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar (foto: Ayuntamiento de La Puebla de Híjar).



FIG. 4. Vista general del interior de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar desde el coro alto. El retablo mayor que preside la cabecera es posterior a la Guerra Civil.



FIG. 5. *Retrato de Francisco Sabatini*. Anónimo, 1790. Óleo sobre lienzo. Roma, Accademia di San Luca (foto de RODRIGUEZ, D., dir. ctf., *Francisco Sabatini...*, op. cit. p. 24).



Fig. 6. Vista del actual altar mayor de la iglesia del convento de San Pascual Bailón de Aranjuez, creado en época reciente para sustituir al original, destruido durante la Guerra Civil. Su diseño se inspiró en el retablo originario de Francisco Sabatini pero con poca fidelidad.

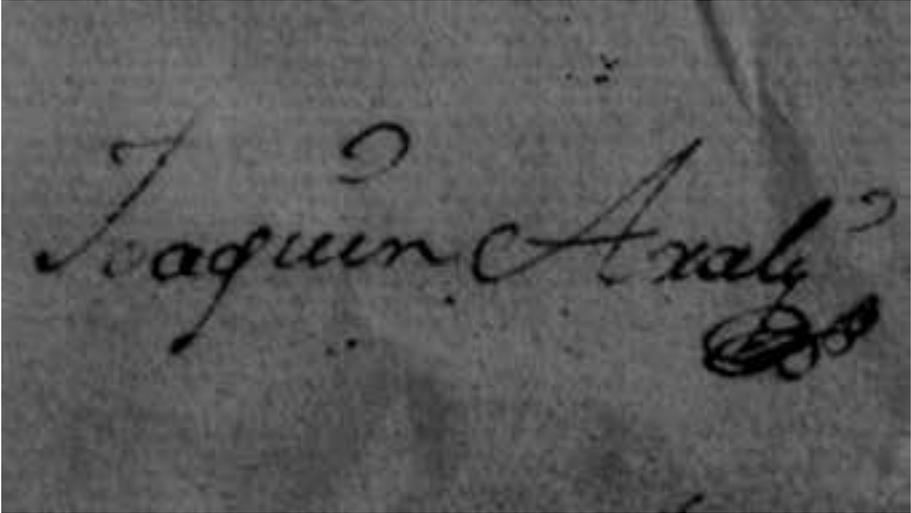
A black and white photograph of a handwritten signature in cursive script. The signature reads "Joaquín Aralí" and is written on a textured, slightly wrinkled piece of paper. The ink is dark, and the handwriting is fluid and characteristic of the 18th century. There is a small, circular flourish or mark at the end of the signature.

Fig. 7. Firma del escultor Joaquín Aralí (noviembre de 1770). AHPZ, C/MPGD/183.



Fig. 8. Dibujo de la planta y el alzado del altar mayor de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar, firmado por Joaquín Aralí (noviembre de 1770). Tintas negra y sepia, lápiz, y aguadas negra y gris sobre papel verjurado entelado, 46,5 × 33 cm. AHPZ, C/MPGD/183.



Fig. 9. Vista general del interior de la iglesia parroquial de La Puebla de Híjar. Se observa el retablo mayor actual, posterior a la Guerra Civil, que ocupa el mismo espacio que el original. Se ven parcialmente las dos capillas que flanquean el presbiterio, donde se ubicaban los dos retablos colaterales financiados por el IX duque de Híjar.



FIG. 10. *Autorretrato de Ramón Bayeu*. Ramón Bayeu, h. 1775-1780. Óleo sobre lienzo, 55 × 49 cm. Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País (foto de FERRER BENIMELLI, J. A., comis., *El Conde de...*, op. cit., p. 378).



Fig. 11. Representación esquemática del lienzo de *La Natividad de la Virgen*. Detalle del dibujo de la planta y el alzado del altar mayor de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar, firmado por Joaquín Arali (noviembre de 1770). AHPZ, C/MPGD/183.



Fig. 12. Alzado del retablo mayor. Detalle del dibujo de la planta y el alzado del altar mayor de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar, firmado por Joaquín Arali (noviembre de 1770). AHPZ, C/MPGD/183.

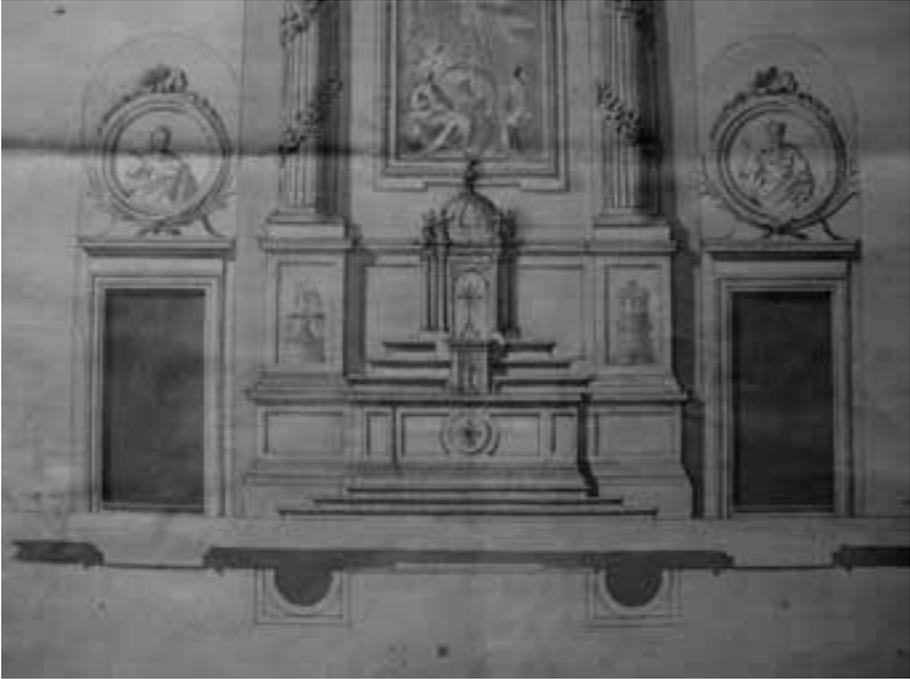


FIG. 13. Alzado de la parte inferior del retablo mayor, incluidas las gradas, mesa de altar, sagrario y tabernáculo-expositor. Detalle del dibujo de la planta y el alzado del altar mayor de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar, firmado por Joaquín Arali (noviembre de 1770). AHPZ, C/MPGD/183.

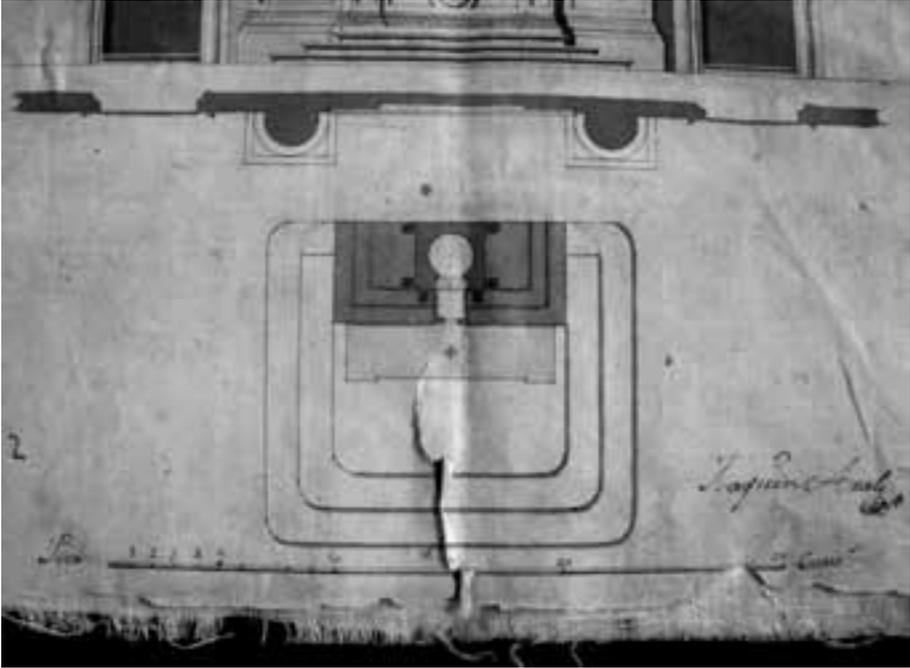


FIG. 14. Planta del retablo mayor y de las gradas, mesa de altar, sagrario y tabernáculo-expositor. Detalle del dibujo de la planta y el alzado del altar mayor de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar, firmado por Joaquín Arali (noviembre de 1770). AHPZ, C/MPGD/183.



Fig. 15. Alzado del cuerpo del retablo mayor. Detalle del dibujo de la planta y el alzado del altar mayor de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar, firmado por Joaquín Arali (noviembre de 1770). AHPZ, C/MPGD/183.



FIG. 16. Alzado de la parte superior del retablo mayor. Detalle del dibujo de la planta y el alzado del altar mayor de la iglesia de la Natividad de Nuestra Señora de La Puebla de Híjar, firmado por Joaquín Arali (noviembre 1770). AHPZ, C/MPGD/183.



FIG. 17. Vista general del retablo de San Ildefonso de la catedral de Toledo, diseñado por Ventura Rodríguez en 1777 y ejecutado materialmente entre 1778 y 1783. El diseño general de este altar se inspiró claramente en el retablo de la iglesia conventual de San Pascual Bailón de Aranjuez de Francisco Sabatini, de ahí que constituya una excelente vía de aproximación al aspecto general que tendrían en la actualidad tanto este retablo como el altar mayor de la iglesia de La Puebla de Híjar de haberse conservado.



FIG. 18. Vista general de dos de los retablos laterales de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de La Almunia de Doña Godina (Zaragoza), claramente deudores del desaparecido retablo mayor de la iglesia parroquial de La Puebla de Híjar (foto: Juan Carlos Ajenjo Alonso).



FIG. 19. Vista de uno de los retablos laterales de la iglesia de Nuestra Señora de la Asunción de La Almunia de Doña Godina (retablo de la Virgen del Rosario). Presenta grandes paralelismos con el desaparecido retablo mayor de la iglesia parroquial de La Puebla de Híjar aunque carece del juego con distintos planos de profundidad que presentaba este en el frontón curvo (foto: Juan Carlos Ajenjo Alonso).



FIG. 20. Vista del retablo mayor de la iglesia parroquial de Sierra de Luna (Zaragoza), diseñado por el maestro de obras Francisco Rodrigo en los primeros meses de 1788 y ejecutado materialmente entre 1801 y 1802 por el escultor Joaquín de Mesa y el dorador José del Plano (foto de EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., «A propósito de la tipología neoclásica...», *op. cit.*, p. 200).



Fig. 21. Vista general del actual retablo del Arcángel San Miguel de la iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza, cuya mazonería fue diseñada por el arquitecto ilustrado Agustín Sanz en la segunda mitad de la década de 1770 y ejecutada materialmente en 1779-1780. Este altar es un claro ejemplo del modelo de retablo, prácticamente neoclásico, que acabó triunfando sobre el que representaba el altar mayor de la iglesia de La Puebla de Híjar (foto: José Manuel Herráiz España).



FIG. 22. Vista general del retablo de la Inmaculada Concepción de la iglesia parroquial de Santa María la Mayor de Épila (Zaragoza), cuya mazonería fue diseñada por el arquitecto Agustín Sanz, al igual que el resto del templo. Este altar sigue el esquema que ya había ensayado en la iglesia de la Exaltación de la Santa Cruz de Zaragoza, pero en una versión todavía más depurada en clave neoclásica (foto: José Manuel Herráiz España).

Sobre la colocación del cuadro y el espacio así generado: *Las Meninas* de Velázquez y la obra clásica de Mark Rothko

Aurelio Vallespín Muniesa

Doctor ayudante. Doctor del Área de Expresión Gráfica Arquitectónica de la Universidad de Zaragoza

Resumen

El espacio generado por los cuadros de Rothko es fruto de la emoción, nos obliga a refugiarnos en nuestro interior y lo que vemos es nuestro propio interior a través de los lienzos. En ese instante, tenemos la sensación de que es el cuadro el que nos absorbe y nos envuelve, habitamos el cuadro. *Las Meninas* también nos envuelven pero de forma diferente, al situarse justo delante del cuadro de *Las Meninas* el observador se da cuenta de que está molestando, que no deja ver lo que Velázquez está pintando y lo que la infanta Margarita y el resto de personajes están viendo. Dándose la vuelta descubre a Felipe IV y su esposa Marian, que permanecían detrás de él, posando. Entonces se sale del espacio del cuadro, y empieza a contemplar la escena completa desde un lateral. El espacio delante del cuadro no se puede ocupar, es un espacio vacío.

Palabras clave

Rothko, Velázquez, *Las Meninas*, espacio vacío.

Abstract

The space generated in Rothko's paintings is a product of the emotion, it forces us to take refuge inside ourselves, and we see our own inner self through the canvas. At that very instant, we have a feeling that the painting surrounds us, absorbs us, we inhabit the painting. Las Meninas also surrounds us, but in a different way. When standing in front of Velázquez's painting, an observer senses that he is disturbing the scene, that he is blocking the view of what Velázquez is painting and what the infanta Margarita and the rest of the characters are looking at. When turning back he finds behind him Felipe IV and his wife Marian, posing. The observer is thus compelled to leave the space of the painting and contemplate the whole scene from a side view. The space in front of the painting is not meant to be inhabited, it remains an empty space.

Keywords

Rothko, Velázquez, Las Meninas, empty space.

En algunas circunstancias, una determinada colocación de los cuadros puede generar un espacio con unas cualidades concretas. Vamos a estudiarlo en obras tan diferentes como *Las Meninas* de Velázquez o las de la etapa clásica de Mark Rothko.

Interpretaciones de *Las Meninas*

Diego Rodríguez da Silva y Velázquez pintó en 1656 *Las Meninas*, cuya temática, y su forma de referirse a ella, viene siendo objeto de discusión desde fechas muy tempranas. Cuando fue pintado, el cuadro era conocido como *La familia de Felipe IV*, pero a mitad del siglo XIX ya aparece bajo la denominación por la que en la actualidad es universalmente conocido (fig. 1).

A lo largo del tiempo se han escrito muchas interpretaciones sobre *Las Meninas*, tanto desde el punto de vista de la filosofía, de la historia del arte como incluso desde la utilización de la perspectiva cónica en la obra, con el objeto de entenderla y acercarnos a ella, algunas de las cuales son recogidas por Julián Marías en el libro *Otras Meninas*¹. A continuación nos centraremos en las que resultan más interesantes para este análisis, como la de Julián Gallego, pero sobre todo la de Michel Foucault.

Según la interpretación tradicional del cuadro, se trataría del taller del pintor en el Real Alcázar de Madrid. Velázquez estaría trabajando en un cuadro cuyo asunto desconocemos, pero como a través del reflejo en el espejo distinguimos a Felipe IV y a su esposa, podemos imaginar que es a ellos a quienes pinta en el lienzo situado en la parte izquierda del cuadro. Por tanto, la tela recoge el momento en el que la infanta Margarita y su séquito hacen su entrada en la estancia, en la que el pintor se encuentra retratando a los monarcas. Esa es la causa de que doña Isabel de Velasco esté haciendo una reverencia. Al mismo tiempo, la escena es observada con mirada atenta por el funcionario José Nieto, que está en la puerta.

Desde un punto de vista simbólico, destaca la interpretación que ofrece Julián Gallego, en su libro *El cuadro dentro del cuadro*². El autor se fija en los dos cuadros que se ven en la pared del fondo, que representan el uno a Minerva y Aracne y el otro a Apolo y Marsias, originales de Rubens

¹ *Otras Meninas*, edición Fernando Marías, Siruela, 2007.

² Julián GALLEGO, *El cuadro dentro del cuadro*, Cátedra, 1991, pp. 164-167.

y Jordanes, respectivamente. En el primero vemos a Aracne, la tapicera que quiso competir con el arte sublime de Minerva, la pintura, y a quien, en castigo por su osadía, la diosa convirtió en araña, animal que no deja de tejer una trama. El segundo cuadro representa el castigo que otro dios, Apolo, músico divino, impuso al rey Midas por preferir a Marsias, músico zafio, antes que a él. La conclusión sería que estos dos cuadros representan el triunfo del arte divino, sublime, sobre el arte manual y zafio. El triunfo de la idea sobre la realización. Por esta época Velázquez ansiaba la distinción de la Orden de Santiago y reivindicaba para sí el reconocimiento de grandes cortesanos que los pintores recibían en otros países frente a los restantes artesanos. Por eso posteriormente, cuando alcanzó tal distinción, no dudó en pintarla sobre su pecho.

Muy sugerente resulta la interpretación de *Las Meninas* que nos ofrece Michel Foucault, en *Las palabras y las cosas*³, ensayo que trata de los diversos códigos ordenadores, como lenguaje y diferentes formas de representación:

Así, existe en toda cultura, entre el uso de lo que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre orden, una experiencia desnuda del orden y sin modos del ser⁴.

El libro se centra en el estudio de esta experiencia, y por eso, por ejemplo, define al protagonista de *El Quijote* del siguiente modo:

Todo su ser no es otra cosa que lenguaje, texto, hojas impresas, historia ya transita. Está hecho de palabras entrecruzadas, pertenece a la escritura errante por el mundo entre la semejanza de las cosas⁵.

Foucault hace referencia a la representación, en la interpretación que nos ofrece de *Las Meninas*. Según él, el pintor es la transición entre lo que vemos y lo que no vemos, actúa como nexo de unión. Al igual que Velázquez es un nexo, existen otros como la luz, que sería el nexo entre esos dos espacios; al estar colocado el foco de luz principal muy cerca del plano del cuadro, esta luz baña ambos volúmenes, el de la tela, el espacio interior del cuadro y el espacio fuera de él, donde se encuentran los que observan el cuadro. Foucault se refiere a estos diciendo:

³ Michel Foucault, «Las Meninas», capítulo 1 en *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI editores, 1993, pp. 13-25.

⁴ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI editores, 1993, p. 6.

⁵ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI editores, 1993, p. 53.

El pintor solo dirige la mirada hacia nosotros en la medida en que nos encontramos en el lugar de su objeto. Nosotros los espectadores somos una añadidura⁶.

Pero una añadidura muy especial, ya que, según explica, se produce un intercambio, una sustitución continua entre el modelo que Velázquez está pintando y el propio observador del cuadro; el modelo ocupa el lugar del observador y viceversa, en un proceso incesante.

Asimismo propone que uno de los centros del cuadro es la infanta Margarita; sus ojos se encuentran en el eje vertical central de la tela, es decir, es el centro físico del cuadro. También es el centro de la cruz de San Andrés formada por el pintor, el guardadamas, el bufón y el extremo inferior del lienzo que aparece en el cuadro, conformando un eje estático. El otro centro del cuadro es el reflejo en el espejo de los reyes, Fernando IV y su esposa Mariana. Estos dos centros constituyen un eje mucho más dinámico, ya que de cada uno sale una línea sagital:

Estas dos líneas sagitales son convergentes, de acuerdo con un ángulo, y su punto de encuentro, saliendo de la tela, se fija ante el cuadro, más o menos en el lugar en el que nosotros lo veríamos⁷.

Por tanto Foucault define dos centros en el cuadro y la situación del observador como la intersección de las líneas sagitales que salen de cada uno de los dos centros. Esta explicación no supone una única posición del observador, sino que estas pueden ser infinitas.

Interpretaciones de *Las Meninas* según su colocación

Estas reflexiones de Foucault dan pie a especular sobre la relación del cuadro y el observador. En definitiva, a pensar en la colocación del cuadro desde el punto de vista del observador. Tras la muerte de Felipe IV, el cuadro se encontraba en su despacho, junto a una puerta y con un ventanal a la derecha. Se desconoce si Velázquez lo pintó expresamente para ese lugar, es decir, para modificar el espacio donde se encontraba, dotándolo de mayor profundidad. Tampoco se conoce la altura a la que estaba colocado el cuadro sobre el suelo. Según varía su altura de colocación las sensaciones producidas y las lecturas pueden cambiar.

⁶ Michel FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI editores, 1993, p. 14.

⁷ Michel FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI editores, 1993, p. 22.

Si el cuadro se colocase unos diez centímetros por encima del suelo, nos encontraríamos en relación directa con las figuras del cuadro. Nuestra línea del horizonte pasaría aproximadamente por los ojos del pintor (fig. 2). Nos daríamos cuenta de que las líneas de fuga de la habitación no tienen su foco en la línea del horizonte que hemos imaginado, el punto de vista no coincide con esta altura. Para ello necesitaríamos subir el cuadro unos quince centímetros más.

Con el cuadro colocado a unos veinticinco centímetros del suelo, la línea del horizonte del observador coincide aproximadamente con la línea del horizonte del espacio representado en el cuadro, donde se encuentran los puntos de fuga de la habitación, por tanto nos encontramos bien situados respecto del espacio que representa el cuadro, pero parece que no lo estamos respecto a las figuras representadas en él (fig. 3). Esta discrepancia no responde a que las figuras no estén bien representadas, se debe a que la altura del punto de vista desde el que se realizó el cuadro no es la altura de los ojos de una persona de pie, aproximadamente un metro y sesenta centímetros sobre el suelo, sino que es de un metro y treinta y cinco centímetros⁸, que corresponde a la altura de los ojos de una persona sentada sobre un taburete, o a otros mecanismos de visión.

El foco en el que convergen las líneas de fuga coincide con la entrada de luz a la estancia desde el fondo, donde se encuentra José Nieto, por lo que la visión del observador se dirige a este punto, también gracias a la luz, convirtiéndose en un nuevo centro. Si nos detenemos en este punto, nos daremos cuenta de que en esta posición del cuadro, veinticinco centímetros sobre el suelo, nuestra línea del horizonte se sitúa a la altura de los ojos de Felipe IV reflejados en el espejo, lo que implica que el espacio representado es acorde con las imágenes de las figuras reflejadas en el espejo. Si nos seguimos fijando, observaremos que los ojos del rey y el punto de fuga de la habitación son simétricos respecto del eje vertical del cuadro, que divide a la infanta Margarita. Por lo que el espejo con las figuras reflejadas cobra protagonismo, enfatizando más la presencia regia en el lienzo, convirtiéndose en un centro, como anticipaba Foucault. Parece una paradoja que la presencia de los monarcas se enfatice más cuando el cuadro se coloca a la altura en la que nuestra

⁸ John F. MOFFITT, «Anatomía de *Las Meninas*: realidad, ciencia y arquitectura» (1991), en Julián MARIAS, *Otras Meninas*, Siruela, 2007, p. 178.

línea del horizonte corresponde con la del espacio interior del cuadro y no con la de las figuras, que sería lo lógico.

Muchas veces cuando se habla de este cuadro se habla de paradojas. John F. Moffitt⁹ realiza un interesante estudio desde el ámbito de la perspectiva, donde plantea que en esta obra no se presenta ninguna paradoja en contestación a Joel Snyder, ya que se representa un lugar conocido y medible¹⁰. Efectivamente se representa un lugar conocido, con una correcta perspectiva, pero Velázquez está realizando un retrato de los reyes y el punto de vista desde el que se realizan *Las Meninas* se sitúa en la zona donde seguramente se encontrarían posando los reyes.

Aunque no exista paradoja, ¿de dónde proviene ese reflejo en el espejo? Leo Steinberg¹¹, Joel Snyder y Ted Cohen¹² y John F. Moffitt¹³ coinciden en interpretar que el reflejo del espejo no son los monarcas, sino la representación de los monarcas que está realizando Velázquez en el lienzo que aparece en la parte izquierda. Si el punto de vista se sitúa en la zona donde se encuentra José Nieto, lo que se refleja en el lienzo tiene que colocarse a la izquierda del cuadro de *Las Meninas*, por lo que solo puede estar en lo representado en el lienzo que está pintando Velázquez.

¿Cómo afectan al observador estos cambios debidos a la colocación del cuadro cuando sigue siendo una añadidura, como indicaba Foucault? En los cuadros, para su comprensión, la posición del observador no tiene por qué coincidir con el punto de vista desde donde se ha realizado la obra, por mucha importancia que tenga la perspectiva en ellos, ya que, por lo general, el observador mantiene independencia sobre el punto de vista de la perspectiva dentro de unos límites bastante amplios, tal como expresa Arnheim¹⁴. En este caso es importante que

⁹ Leo STEINBERG, «*Las Meninas* de Velázquez» (1991), en Julián MARIAS, *Otras Meninas*, Siruela, 2007, p. 99.

¹⁰ Joel SNYDER y Ted COHEN, «Respuesta crítica. Reflexiones sobre *Las Meninas*: paradoja perdida» (1980), en Julián MARIAS, *Otras Meninas*, Siruela, 2007, p. 121.

¹¹ John F. MOFFITT, «Anatomía de *Las Meninas*: realidad, ciencia y arquitectura» (1991), en Julián MARIAS, *Otras Meninas*, Siruela, 2007, p. 172.

¹² John F. MOFFITT, «Anatomía de *Las Meninas*: realidad, ciencia y arquitectura» (1991), en Julián MARIAS, *Otras Meninas*, Siruela, 2007, p. 176.

¹³ John F. MOFFITT, «Anatomía de *Las Meninas*: realidad, ciencia y arquitectura» (1991), en Julián MARIAS, *Otras Meninas*, Siruela, 2007, p. 174.

¹⁴ Rudolf ARNHEIM, *Arte y percepción visual*, Alianza Forma, 2008, p. 300.

coincidan las líneas del horizonte del observador y del cuadro, es decir, que el cuadro se sitúe veinticinco centímetros por encima del suelo, no porque se produzca una distorsión sobre el espacio pintado, sino para facilitar la comprensión de la obra al observador, indicarle la importancia de la presencia de los monarcas, a pesar de que apenas sí aparecen representados.

El espacio generado por *Las Meninas*

Siguiendo esta última interpretación, el observador, al situarse delante del cuadro de *Las Meninas*, se da cuenta de que está molestando, que no deja ver lo que Velázquez está pintando y lo que la infanta Margarita y el resto de personajes están viendo. En la hipótesis de que se diese la vuelta descubriría a Felipe IV y su esposa Mariana, de pie, tras él, posando. Entonces se vería obligado a salir del espacio delante del cuadro, para poder empezar a contemplar la escena en su totalidad desde un lateral. Ese espacio que hay delante del cuadro no se puede ocupar, es un espacio vacío, que está ligado al espacio interior del cuadro por la luz, como comenta Foucault, la entrada de luz en el cuadro baña los dos espacios: «con una misma generosidad, dos espacios vecinos, entrecruzados, pero irreductibles»¹⁵. Este vacío enlaza con el vacío esencial con el que Foucault concluye su explicación de *Las Meninas*, refiriéndose a la representación:

se señala imperiosamente, por doquier, un vacío esencial: la desaparición necesaria de lo que la fundamenta –de aquel a quien se asemeja y de aquel a cuyos ojos no es sino semejanza–. Este sujeto mismo –que es el mismo– ha sido suprimido. Y libre al fin de esta relación que la encadenaba, la representación puede darse como pura representación¹⁶.

Concluyendo, el cuadro no solo tiene un espacio interior, sino que también incluye un espacio exterior delante de este, al cual no podemos acceder. Es un espacio vacío, ocupado tan solo por las figuras de los reyes, lo que obliga a los observadores a contemplar la escena desde los laterales (fig. 4).

¹⁵ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI editores, 1993, p. 15.

¹⁶ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI editores, 1993, p. 25.

La colocación de las obras clásicas de Mark Rothko

Desconocemos si Velázquez mostró preocupación por la colocación de su obra, pero sabemos que Mark Rothko, desde su denominado período clásico, sí que mostró esa preocupación. Su período clásico, también denominado como *Sectionals*, comienza aproximadamente a partir de 1949, cuando deja atrás sus *Multiforms*, claros antecedentes de su obra posterior, y empieza a trabajar en cuadros de mayor formato con áreas rectangulares más o menos definidas.

Rothko mostraba preocupación por las relaciones que se establecían entre el cuadro y su entorno y también por las de los cuadros entre sí, ya que nunca consideró que estos fuesen elementos independientes y autónomos, sino obras que interactuaban con el espacio en el que se encontraban y con el resto de los dispuestos a su alrededor.

La reflexión más concreta sobre la relación del cuadro y el entorno aparece en una carta a la Whitechapel Gallery fechada en 1961, en la que describe cuidadosamente cómo deben ser la pared, la iluminación y la altura en la instalación de los cuadros:

Color de la pared: Las paredes deberían ser de un blanco apagado con algo de marrón y matizado con una pizca de rojo. Si las paredes son demasiado blancas se pelearían con mis cuadros, que se volverán verdosos al predominar en ellos el rojo.

Iluminación: La luz, natural o artificial, no debería ser excesivamente fuerte; los cuadros tienen su propia luz interna y, si hay demasiada luz, se comerá el color, distorsionándose la percepción de los cuadros. Lo ideal sería colgarlos en una sala con iluminación normal, tal como se pintaron. No se debería sobreiluminarlos ni dárselos un halo romántico mediante focos de luz. Ello distorsionaría su sentido. Se los debería iluminar desde la distancia o de manera indirecta proyectando la luz sobre el techo o el suelo. Sobre todo el cuadro debería recibir la luz de un modo homogéneo pero nunca en exceso.

Altura del suelo a que tienen que colgarse: Los cuadros más grandes deben colgarse lo más cerca del suelo posible: si se pudiera a no más de seis pulgadas de altura. En el caso de los cuadros pequeños, deberían colgarse más altos pero no excesivamente (que nunca estén cerca del techo). De nuevo, ese es el modo en que se

pintaron. Si no se hace así, se distorsionarán las proporciones de los rectángulos cambiando por completo su percepción¹⁷.

Sobre la colocación de la obra en conjunto en las exposiciones, destacamos la carta a la galerista Catherine Kuh fechada el 25 de septiembre de 1954 en la que dice:

Puesto que mis cuadros son grandes, de gran colorido y desprovistos de marco, y dado que las paredes de los museos son generalmente inmensas e impresionantes, existe el peligro de que los cuadros se relacionen entre sí como si fueran meras secciones decorativas de la pared. Ello supondría una importante distorsión de su significado, ya que los cuadros son íntimos e intensos, lo contrario de lo decorativo; y los he pintado para una escala de estancia normal más que a escala institucional. En más de una ocasión he logrado con éxito resolver este problema, agrupando la exposición en vez de hacer que esté muy dispersa. Al saturar el espacio con las sensaciones de la obra, las paredes se rinden y el patetismo de cada una se hace mucho más evidente.

También cuelgo los cuadros más grandes de tal modo que el público se tope con ellos al principio y a muy corta distancia, provocando así que la primera experiencia sea la de estar dentro del cuadro. Esto puede dar la clave al observador de la relación ideal entre él mismo y el resto de los cuadros¹⁸.

Dentro de la colocación de sus obras en conjunto, es necesario distinguir entre las exposiciones y sus series de murales. La diferencia fundamental estriba en que en las exposiciones se trataba de organizar unos cuadros que habían sido concebidos de forma individual o como conjunto, en un espacio desconocido a priori. Mientras que los murales, creados como conjunto, fueron concebidos para unos espacios conocidos de antemano. Esta importancia de tratar las obras como conjunto, se observa en su correspondencia, por ejemplo en las cartas enviadas a Catherine Kuh respecto a la exposición que estaban preparando, fechadas el 20 y 25 de septiembre de 1954. Rothko advierte en la primera carta:

Mandé nueve cuadros, siete de los cuales los eligió usted y dos los pinté desde su visita aquí. Su inclusión significa una importante

¹⁷ Mark Rothko, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Paidós, 2007, pp. 205-206.

¹⁸ Mark Rothko, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Paidós, 2007, pp. 151-152.

aportación al todo. Espero que el conjunto le parezca tan bien como me lo pareció a mí en el estudio¹⁹.

En la segunda insiste: «Sería bueno que se colocaran los nueve ya que los he pensado como conjunto»²⁰.

El espacio generado por la obra clásica de Rothko

Después de tratar la importancia que Rothko concedía a la colocación de su obra en el lugar, vamos a estudiar el espacio generado por sus cuadros en las exposiciones. Hay que señalar que en las obras que se pintaron individualmente, el espacio se genera también de forma individual. Queremos dejar muy clara esta idea: en las exposiciones, el espacio generado por los cuadros se produce de forma individual, aunque los cuadros se entiendan como un todo. Esto último, sin duda, contribuye a crear la atmósfera que facilita la generación del espacio de los cuadros de forma individual.

Para estudiar el espacio generado por los cuadros vamos a ilustrar como Rothko se refería a ello. En varias ocasiones recibió comentarios sobre las reacciones espaciales que producían sus cuadros y en un principio su reacción era tajante: «Mis cuadros no tienen nada que ver con el espacio»²¹.

Dos años más tarde, en 1954, encontramos una reflexión totalmente distinta a la anterior; al referirse al espacio, Rothko prefiere hablar de «profundidad», como «penetración en los estratos cada vez más internos de las cosas», como «un despojarse de todos los velos».

Se me ocurre que, a la hora de analizar el espacio, sería provechoso utilizar sinónimos que fueran más ricos en criterios subjetivos, como por ejemplo el término profundidad, ya que la experiencia de la profundidad es una experiencia de penetración en los estratos cada vez más internos de las cosas. De nuevo, y en relación con estos aspectos subjetivos, cuando queremos expresar de un modo concreto, por ejemplo, la imagen de la intensidad del sentimiento, hablamos de profundidad de la emoción, y cuando

¹⁹ Mark Rothko, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Paidós, 2007, p. 149.

²⁰ Mark Rothko, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Paidós, 2007, p. 152.

²¹ Mark Rothko, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Paidós, 2007, p. 125.

hablamos de acceso al conocimiento hablamos de un desvelamiento; expresión esta última que implica un despojarse de todos los velos...

Yo diría, pues, que mis cuadros tienen espacio si con ello entendemos el deseo de un contacto directo, de un desvelamiento, de una experiencia de la superficie. Existe espacio en la expresión de hacer claro lo oscuro, o metafísicamente, de hacer cercano lo remoto con el fin de atraerlo hacia el orden de mi entendimiento humano e íntimo²².

Años más tarde en una conferencia en el Pratt Institute, en noviembre de 1958, comentaba:

Mis cuadros son como fachadas (así se les ha denominado). Unas veces abro una puerta y una ventana, otras dos puertas y dos ventanas, y lo hago de un modo muy calculado²³.

En un pasaje posterior de la citada conferencia explicaba cómo se materializa:

Desde el momento en que me interesa el elemento humano, busco crear un estado de intimidad, una transacción inmediata. Los cuadros grandes te meten dentro de sí²⁴.

Por tanto parece que Rothko mantenía una concepción del espacio dual. Por un lado, el cuadro es espacio y actúa como medio, al introducir al observador dentro del mismo atravesando el umbral, y por el otro, se refiere a la «profundidad» como «desvelamiento» y «penetración interna».

Si nos detenemos en esta dualidad podemos entender que no es tal, sino que es un proceso en el que existen dos niveles: para acceder al primer nivel bastaría con atravesar las «puertas» y «ventanas», mientras que el acceso al segundo requeriría «despojarse de todos los velos». Antes de explicar el proceso de los dos niveles de espacio, es necesario señalar que los observadores de estos cuadros requieren ciertas cualidades previas, como expresa Rothko:

Si tuviera que depositar mi confianza en algún sitio lo haría en la psique del observador sensible, aquel cuyo entendimiento se encuentra libre de toda convención. No tendría ningún temor al uso

²² Mark Rothko, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Paidós, 2007, p. 166.

²³ Mark Rothko, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Paidós, 2007, p. 183.

²⁴ Mark Rothko, *Escritos sobre arte (1934-1969)*, Paidós, 2007, p. 186.

que se hiciera de estos cuadros si dependiera de las necesidades espirituales de un observador como este²⁵.

Por otro lado, los cuadros necesitan un determinado tiempo de contemplación, este proceso no es instantáneo y requiere de cierto esfuerzo por parte del observador, esfuerzo que recompensa infinitamente a aquellos que perseveran (fig. 5).

Volviendo a la explicación de los dos niveles, como hemos comentado, para acceder al primer nivel de espacio se atraviesa el umbral de las «puertas» y «ventanas» creadas por Rothko, una vez traspasado el umbral, el cuadro es habitado, como expresa: «estás dentro»²⁶. Es en este lugar donde se produce la «penetración en los estratos cada vez más internos», donde acontece el «despojarse de todos los velos», desde el que se accede al segundo nivel espacial de «profundidad». En ese lugar, durante un instante, nos refugiamos en nuestro interior, de forma que lo que percibimos es nuestro propio interior a través de los lienzos. Por tanto, nuestra experiencia al contemplar los cuadros es una experiencia interior, podemos pensar que el aparente espacio generado por los cuadros es en realidad nuestro interior.

Desde el punto de vista espacial descubrimos un elemento más. El observador, en este segundo nivel, no solo se encuentra dentro del cuadro y lo habita, sino que además genera a su alrededor un espacio, similar al que habita en su interior. Es un espacio vacío solo ocupado por él. Si en una exposición o en un museo un visitante se encuentra a un observador en este estado de contemplación, un mínimo de sensibilidad le impedirá acercarse. Si desea contemplar el mismo cuadro, deberá guardar cierta distancia, ya que se encuentra ante el espacio vacío generado por ese observador (fig. 6). Rothko era muy consciente de ello cuando comentaba: «Me parece una blasfemia cuando veo una masa de gente contemplando un cuadro»²⁷.

Si recordamos, este espacio es muy similar a la experiencia generada por *Las Meninas*. En los dos aparece un espacio vacío, solo ocupado en su centro, en *Las Meninas* por los reyes Felipe IV y Mariana, y en Rothko por el observador que hemos definido. En el primer caso, el espacio vacío es generado por la necesidad que tiene Velázquez de poder

²⁵ Mark Rothko, «Escritos sobre arte (1934-1969)», Paidós, 2007, p. 141.

²⁶ Mark Rothko, «Escritos sobre arte (1934-1969)», Paidós, 2007, p. 120.

²⁷ Mark Rothko, «Escritos sobre arte (1934-1969)», Paidós, 2007, p. 192.

mirar a sus modelos, los reyes, para realizar el retrato. En el segundo, el espacio vacío es generado por la necesidad que tiene el observador para penetrar en la profundidad del cuadro, siendo a la vez, este espacio vacío, el resultado del proceso.

El espacio generado comparado con el *Campidoglio*

Estos espacios vacíos generados por la pintura tienen su correspondencia en la percepción de algunos espacios arquitectónicos. Destaca la intervención de Miguel Ángel en la plaza del Capitolio o *Campidoglio* en Roma. En 1546 Miguel Ángel recibió el encargo de urbanizar la plaza del Capitolio. Desde nuestro punto de vista, lo que resulta más interesante es el motivo geométrico que dota de gran plasticidad al conjunto.

Hans Sedlmayr²⁸ describe cómo al subir a la plaza por la grandiosa escalinata y al intentar atravesarla, los anillos formados por los mencionados peldaños y el casquete impiden el paso hacia el centro. Sedlmayr considera que a todo aquel que tenga un cierto sentido estético le será imposible pisar el centro de la plaza, que además queda aislado estéticamente del resto por el dibujo que forma la muestra del casquete. La esfericidad del suelo produce la impresión de que uno va a resbalar. El observador idealista no puede situarse en el centro de la plaza, junto al monumento y dirigir su mirada en todas las direcciones. Sedlmayr llega a la conclusión de que la plaza no está hecha para ser contemplada desde allí, sino para mirar desde su periferia. El centro ha de permanecer respetuosamente vacío (fig. 7). Actualmente la plaza ha sufrido algunas modificaciones; antes había escalones en todo el perímetro, y ahora no, por lo que ahora se entra con mayor facilidad dentro de la plaza y hay más dificultad para salir, debido a que los mismos anillos que desde el exterior no dejan entrar, cuando se está en el interior impiden salir.

En los tres casos comentados hay que contemplar la escena desde la periferia, ya que se generan espacios vacíos por diversos motivos. En el centro de estos espacios, como hemos explicado, existe una zona ocupada, en *Las Meninas* está ocupada por los reyes, mientras que en el *Campidoglio* está ocupada por la estatua de Marco Aurelio, símbolo de la Roma imperial. Por último, en la obra de Rothko, está ocupada por ese observador paciente y sensible.

²⁸ Hans SEDLMAYR, *Épocas y obras artísticas*, Rialp, 1965, p. 262.



FIG. 1. Diego Velázquez. *Las Meninas* o *La familia de Felipe IV* (1656).

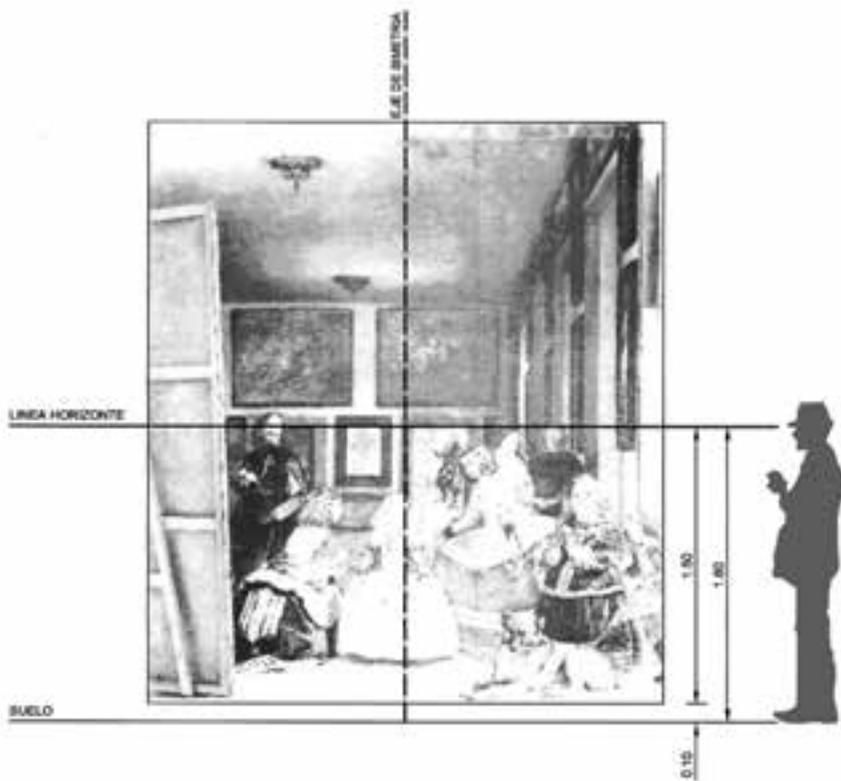


FIG. 2. Esquema de la colocación de *Las Meninas*, donde coincide la línea del horizonte del observador con la de Velázquez, realizado por el autor.

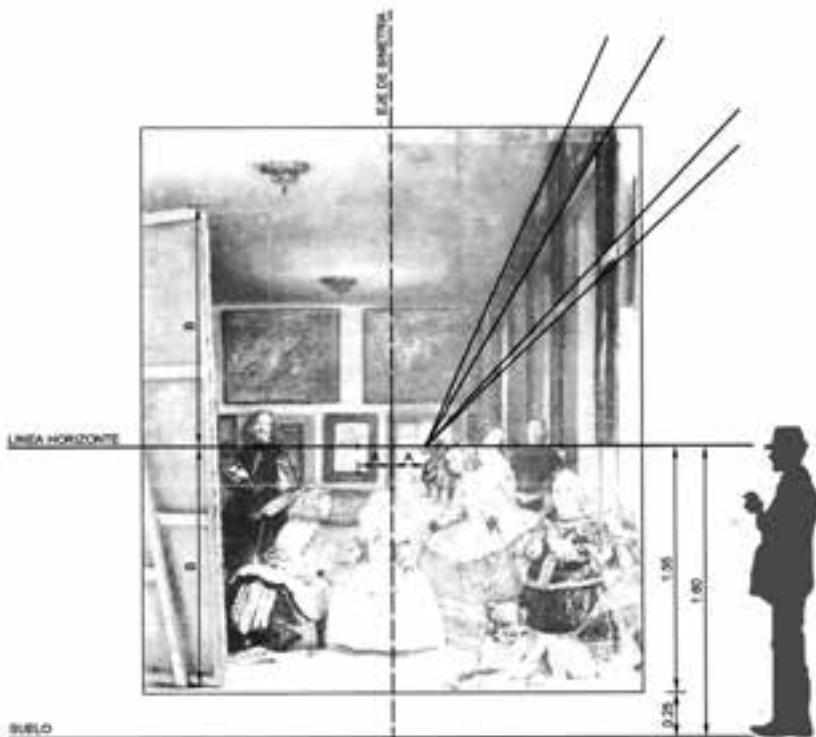


FIG. 3. Esquema de la colocación de *Las Meninas*, donde coincide la línea del horizonte del observador con el foco de las fugas de la habitación, realizado por el autor.

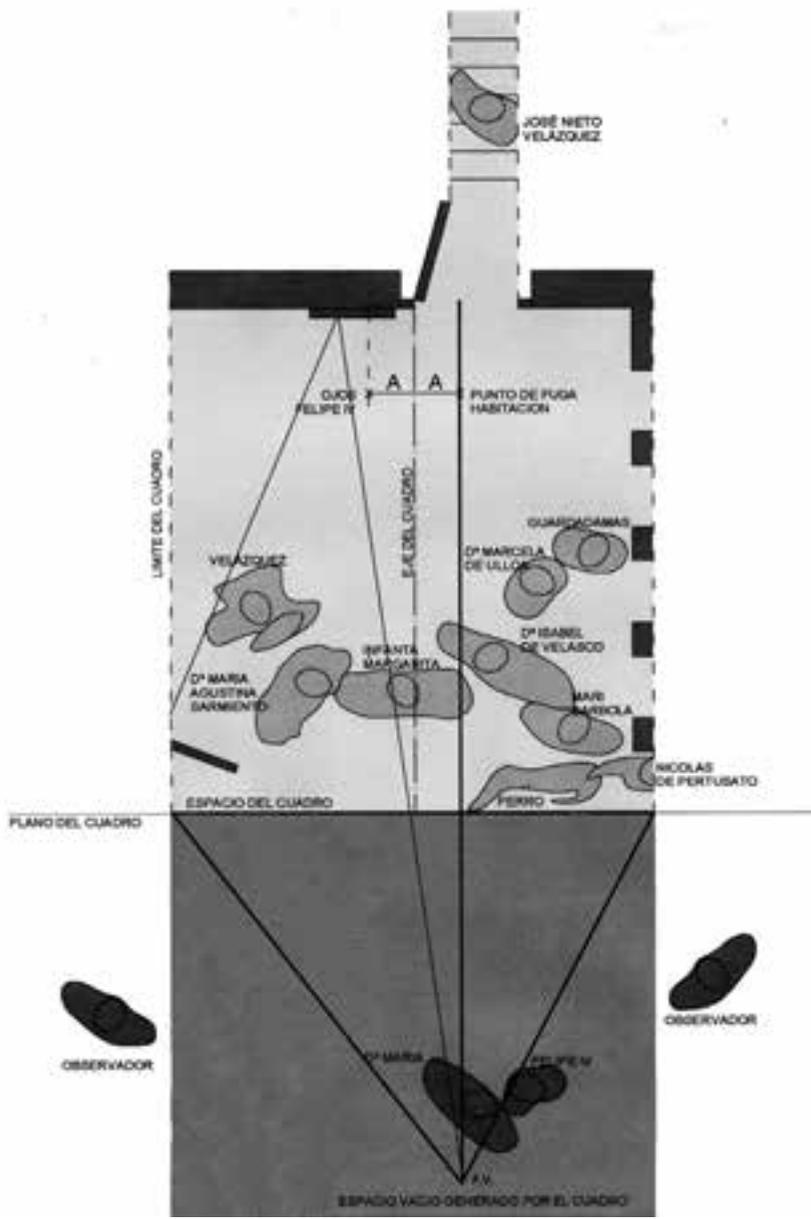


Fig. 4. Esquema en planta del espacio de *Las Meninas* y el que genera delante del cuadro, realizado por el autor.

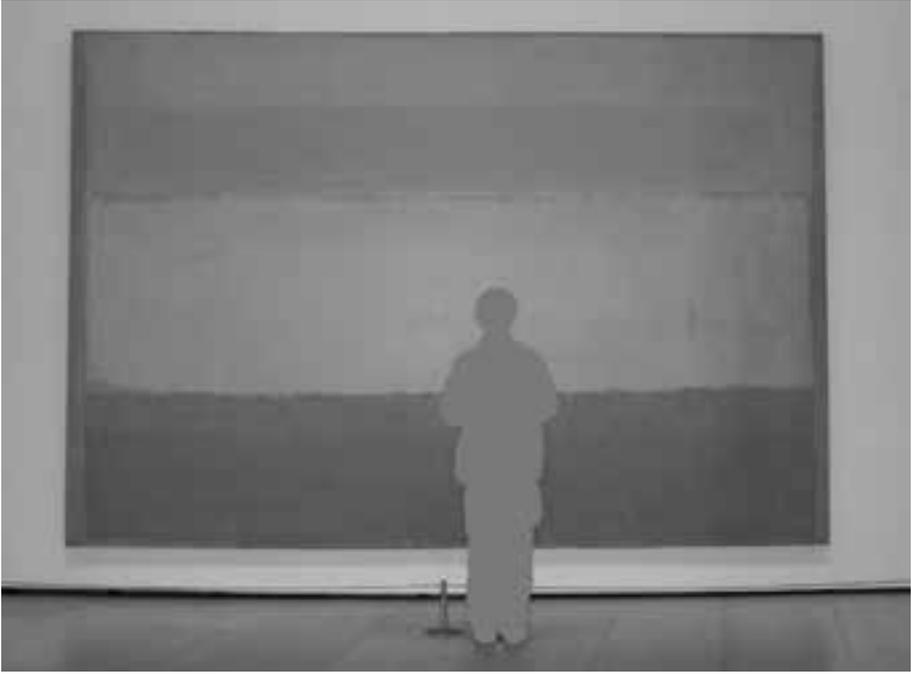


FIG. 5. Mark Rothko. Observador habitando *Sin título* 1952-53. Museo Guggenheim Bilbao. Fotomontaje realizado por el autor.

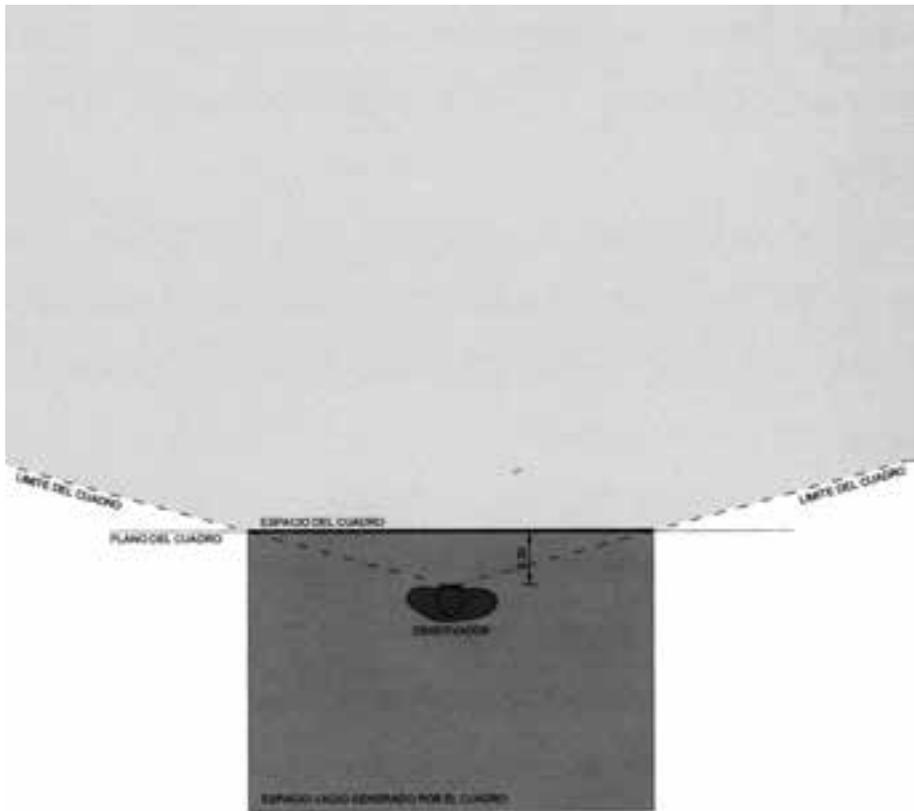


Fig. 6. Esquema en planta del espacio generado por una obra clásica de Mark Rothko, realizado por el autor.



FIG. 7. Plaza del *Campidoglio*, espacio vacío generado por el tratamiento de la plaza. Fotomontaje realizado por el autor.

La simpatía

José Camón Aznar
24 de febrero de 1967

En esta impregnación de los valores sociales que penetran por todos los poros de la humanidad, ¿no será preciso cambiar de signo algunos sentimientos y hasta convertirlos en virtudes de carácter teologal? Esto es lo que sucede con la simpatía. Irradiación de las almas nobles, comunicación –que se convierte en comunidad– sin más fin que la pura efusión emotiva, forma la más púdica y desinteresada de la caridad en nuestros días. Nos encontramos sometidos a una tensión que, aun sin engrosar demasiado las palabras, podemos calificar de dramática. De un lado, sumergidos hasta la asfixia en una masa que llega a modelar no solo aficiones civiles, sino nuestra propia intimidad; de otro, un desamparo espiritual cada vez más agudo que nos hace encararnos, con solo nuestro anhelo crítico, con todos los pavorosos problemas de nuestro destino. Y es la simpatía –esto es, la apertura hacia todo lo que nos rodea– lo que puede ayudar a crear la silueta personal del náufrago y a romper la costra de la soledad angustiada. Porque la simpatía es sacrificio dialéctico, concesión recatada, ayuda a la convicción ajena con la elegancia del disimulo. Y con el sacrificio de quedar al margen de los temas trascendentes, de todo lo que pueda parecer catequesis.

¿La sonrisa como la flor de la simpatía? No siempre. La simpatía profunda va acompañada del silencio, de la adhesión tantas veces dolorida a los dolientes. Es fácil repartir unas monedas o unos millones. Es fácil unirse en una piedad unánime con los correligionarios. Participar, en suma, en una coral caritativa o cultural. Pero la simpatía solo roza estos grandes aparatos de la vida social. Es luz que irradia no mucho más allá de una lámpara de comedor o de sala de conferencias. Y es en esta humildad en donde radica precisamente su virtud teologal.

Carácter de mandato divino tiene la simpatía en San Pablo. Carbones encendidos son sus labios cuando hace a este sentimiento consubstancial con el cristianismo. Con esta dialéctica mezquina de nuestros días diríamos que es la forma dialogal del cristiano con el mundo. La caridad no podía llegar a más. A hacerse dolor con los dolientes y alegría feliz con los felices. Es en la epístola a los romanos donde San Pablo concede una

significación trascendente a la simpatía, donde el cristiano se derrama sobre las criaturas: «Alegraos con los que se alegran y llorad con los que lloran». Y ello sin contención, en un llamamiento universal a la simpatía. Esta es la proyección social del cristianismo, su ámbito, la tierra de nadie que extiende ante todos los hombres de buena voluntad. Y es el mismo San Pablo el que con maravillosa acuidad nos da la receta para provocar este sentimiento en aquellos espíritus a los que la naturaleza ha hecho resecos: «No os hagáis prudentes a vuestros propios ojos». Pródigos de caridad, derrochadores de amor, siendo la simpatía el signo de una sacra imprudencia.

Con la simpatía no hay alienidad ni extrañeza. En perpetua dación, en sonrisa innumerable, en pena compartida. Y ello sin crispamientos retóricos, ni encumbrados alcances. Como el fuego del hogar, en intrascendente irradiación. Claro que en San Pablo ese sentimiento tiene halo de santidad. Puede existir porque todos los hombres forman el cuerpo místico de Cristo y es la misma sangre la que los recorre. La simpatía es así en San Pablo la conciencia de un destino divinal.

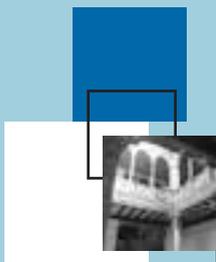
En el otro costado de la Antigüedad, en el mundo pagano, cierto que en el más afín al cristiano, en el Estoicismo, la simpatía llega a ser no solo una expresión de la divinidad, sino la fuerza mística que ritma al mundo. Así, para Diógenes Laercio, Dios es el principio de la cohesión y de la simpatía. En otros moralistas estoicos encontramos la visión de la Providencia como la expresión de la simpatía universal que une a los seres y preside el desarrollo de los acontecimientos donde se manifiesta la vida del mundo. Esta simpatía es en esta escuela la revelación de la voluntad divina. El nombre que utiliza para explicar la interacción de todo lo creado, que crea a su vez la armonía universal. En un mundo que ignora el vacío, la simpatía sustituye a la causalidad y enlaza a las criaturas en unos destinos concordados. Ella explica la presencia de Dios en el mundo y la unidad de todos los seres en ese «nudo sagrado» de que habla Marco Aurelio. En ese laico –y en el fondo bien trágico– moralismo estoico, con el hombre a solas con su libertad, la simpatía rebasa el cauce humano para armonizar todos los ritmos del universo.

Ahora la simpatía se presenta desvinculada de esa potencia unitiva y trascendente que hemos encomendado al Dios del Génesis. La hemos reducido –o magnificado– al ámbito personal de cada hombre. A su capacidad de irradiación cordial, a su aptitud receptiva de lo que la rodea en su ruedo cotidiano. Virtud civil que, limitándola al trato humano,

podría definirse también como esa «naturae contagio» de los estoicos. Contagio que puede traducirse por un contacto que a veces logra penetrar en las entrañas de la emoción vecina. Y esta es la fórmula feliz de la convivencia. Por encima de los intereses profesionales y aun de las ideas, más allá de los planteamientos lógicos, es la simpatía la que crea el regazo donde las almas se recuestan gustosas. Porque la simpatía es, en definitiva, el pudor de la bondad. Una bondad que no humilla, que nos levanta hasta su altura sin que la advirtamos, que le repugna ir más allá de la camaradería. Que deja una estela en el recuerdo y no en la admiración. Que no es ejemplar, que no exige el rendimiento debido a la virtud, que tras de sí no hay una doctrina, sino un hombre.

Y esta simpatía modela también las creaciones humanas. Al margen de su genialidad o de su mediocridad, es indudable que hay obras artísticas simpáticas y otras que no lo son. Difícil de definir esta adscripción, pues hay en este juicio una valoración temperamental. Pero quizá el éxito, a veces universal a través de los tiempos, de algunos pintores, no sea ajeno al halo de simpatía humana, humanísima, que emana de sus lienzos. Siendo compatible la admiración hacia otro artista famoso con el paso atrás que provocan sus ángulos que desgarran, los dientes que flotan y una atmósfera a la vez irritada y funeral.

La simpatía termina en sí misma. No hay para ella premio en la vida futura. Por eso quizá es una virtud estoica. No va al cielo porque su reino es de este mundo. Porque su radio no va más allá del contertulio o convecino. Cierto que tampoco el antipático va al infierno. Quizá porque en su soledad inerte no ama ni siquiera el pecado. En ese reino menor de la convivencia, el éxito no es propicio al hombre simpático. La confianza lima el respeto y evita ese cerco de pavor que rodea al antipático. No le acompañan los honores. Solo en ese cielo menor que es el de la sonrisa, el hombre simpático tiene su trono efímero.



Museo

Ibercaja
Camón Aznar

Espoz y Mina, 23
50003 Zaragoza
Teléfonos 976 39 73 28 - 976 39 73 87
Fax 976 39 93 26
E-mail: museo@ibercajaobrasocial.org
www.ibercaja.es



iberCaja
Obra Social