



BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR

N.º 116 • 2018

MUSEO GOYA
COLECCIÓN IBERCAJA
MUSEO CAMÓN AZNAR

Fundación
iberCaja 

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

Nº 116 • 2018

PUBLICACIONES DEL MUSEO E INSTITUTO
CAMON AZNAR

Fundación Ibercaja

DIRECCIÓN

María Rosario Añaños Alastuey

CONSEJO EDITOR:

Esther Almarcha (Universidad de Castilla La Mancha), Luis Arciniega (Universitat de València), Pilar Biel (Universidad de Zaragoza), Alberto Castán (Universidad de Zaragoza), María Cruz de Carlos Varona (Museo Nacional del Prado), Benoit de Tapol (Museu Nacional d'Art de Catalunya), Ascensión Hernández (Universidad de Zaragoza), Carmen Morte (Universidad de Zaragoza), Wifredo Rincón (CSIC), Claudio Varagnoli (Università degli Studi G. D'Annunzio Chieti-Pescara)

COMITÉ CIENTÍFICO:

Ana Ágreda (Universidad de Zaragoza), Begoña Arrúe (Universidad de La Rioja), Miriam Alzuri (Museo de Bellas Artes de Bilbao), Elena Barlés (Universidad de Zaragoza), Jesús Criado (Universidad de Zaragoza), Pilar García (Universidad de Oviedo), Cristina Giménez (Universidad de Zaragoza), Pedro Luis Hernando (Universidad de Zaragoza), Concepción Lomba (Universidad de Zaragoza), Jesús Pedro Lorente (Universidad de Zaragoza), Juan Carlos Lozano (Universidad de Zaragoza), Amparo Martínez (Universidad de Zaragoza), Pilar Mogollón (Universidad de Extremadura), Leticia Ruiz (Museo Nacional del Prado)

ASESORES NÚMERO 116:

Esther Almarcha (Universidad de Castilla La Mancha), Luis Arciniega (Universitat de València), Begoña Arrúe (Universidad de La Rioja), Isabel Yeste (Universidad de Zaragoza), Rebeca Carretero (Universidad de Zaragoza), Jesús Criado (Universidad de Zaragoza), Sergio Sebastián (Universidad de Zaragoza), Mónica Vázquez (Universidad de Zaragoza), Wifredo Rincón (CSIC), Carmen Gómez (Universidad de Zaragoza), Carmen Morte (Universidad de Zaragoza), Juan Carlos Lozano (Universidad de Zaragoza), Pilar Poblador (Universidad de Zaragoza), José Luis Pano (Universidad de Zaragoza), Fernando Sanz (Universidad de Zaragoza), Ana Ágreda (Universidad de Zaragoza), Natalia Juan (Universidad de Zaragoza), Simona Salvo (Sapienza Università di Roma), Leticia Ruiz (Museo Nacional del Prado), Delia Sagaste (Gobierno de Aragón).

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: museogoya@fundacionibercaja.es

**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

D. Pedro III de Aragón en el collado de las Panizas (primer boceto), c.1889

Óleo sobre lienzo

Mariano Barbasán Lagueruela

Diseño: PRAMES

I.S.S.N.: 0211-3171

I.S.B.N.: 84-600-2530-6

Depósito Legal: Z-15-82

Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja. Ibercaja.

R.M. de Zaragoza (T. 1194. F. 1194. F. 23 H.Z. -4862, Insciep 1°). Editado en septiembre de 2018



BOLETÍN

MUSEO E INSTITUTO CAMÓN AZNAR DE IBERCAJA

Nº 116 • 2018

FUNDACIÓN IBERCAJA

ÍNDICE

	<i>Pág.</i>
Guillermo JUBERÍAS GRACIA. Encargo y ejecución del Baño del Rey, en el establecimiento de Termas Pallarés, en Alhama de Aragón (Zaragoza).....	7
Jorge MARTÍN MARCO. La construcción de las iglesias de Samper del Salz, Mezquita de Loscos y Santonela y el modelo de <i>quincunx</i> en la arquitectura aragonesa del siglo XVIII.....	37
Myriam FERREIRA FERNÁNDEZ. Datos biográficos sobre el arquitecto Francisco Alejo de Araguren (1739-1785).....	107
Ana PUYOL LOSCERTALES. Un espacio pensado por Man Ray: <i>The rope dancer accompanies herself with her shadows</i>	135
Ana LABAILA SANCHO y Juan Carlos LOZANO LÓPEZ. El retablo de la iglesia parroquial de Ariza (Zaragoza): su promotor y sus artífices....	151
Enza ZULLO. Architect, Official of the Ministry for Cultural Heritage and Activities and Tourism The Magazzini Bocconi store: a “daring experiment”.....	191
José Manuel LÓPEZ GÓMEZ. Un grabado alemán de los hermanos Beham reproducido en la portada renacentista de acceso al claustro de la iglesia de Santa María de Uncastillo (Zaragoza).	227
José CAMÓN AZNAR. El ritmo en la música y en la naturaleza	271

Encargo y ejecución del Baño del Rey, en el establecimiento de Termas Pallarés, en Alhama de Aragón (Zaragoza)

*Guillermo Juberías Gracia*¹

Resumen

El termalismo es un aspecto de la cultura estrechamente vinculado con la Historia del Arte por los extraordinarios ejemplos arquitectónicos levantados para acoger a un público doliente u ocioso. En Aragón, junto con el de Panticosa (Huesca), Termas Pallarés en Alhama de Aragón (Zaragoza) constituye el conjunto más interesante de edificaciones de tipo termal. Entre sus instalaciones, el pequeño Baño del Rey era hasta ahora un edificio del cual no se conocía ni su arquitecto ni la fecha exacta de su construcción, pero que había llamado la atención de diversos especialistas por su purismo dentro del estilo nealhambrista, un revival del siglo XIX que aplicaba a las nuevas construcciones repertorios decorativos extraídos de la Alhambra de Granada, obra maestra del arte nazarí. Hoy puede afirmarse que su constructor fue Ramón Padilla, un artista de la Corte, que levantó en 1864 el Baño del Rey. Ramón Padilla era un autor desconocido, pero ahora se tiene constancia de otras obras suyas encargadas por la casa de Osuna, una de las familias ducales más relevantes de la España decimonónica.

Termalismo, Alhama de Aragón, balneario, nealhambrismo, Baño del Rey.

¹ Personal investigador (Ayudas para la Formación de Profesorado Universitario, MECD) en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y miembro del grupo de investigación Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública, dirigido por el profesor Jesús Pedro Lorente. Mi línea de investigación es la pintura de género y oferta cultural de inspiración goyesca en España a finales del siglo XIX y comienzos del XX.

Abstract

Hydrotherapy is a culture facet closely linked to Art History, because of the extraordinary architectural examples built to accommodate an ill or idle public. In Aragon, as well as Panticosa, Termas Pallarés in Alhama de Aragón is the most interesting architectural catalogue for spa uses. It includes a small pavilion named Baño del Rey. Until nowadays, we didn't know the architect nor the exact date of its construction, although it had drawn the attention of many specialists for its purity within neoalhambrista style, a Spanish revival from the nineteenth century that consists on applying to new constructions decorative details drawn from the Alhambra in Granada, masterpiece of the Nasrid period. Nowadays, we can say that its builder was Ramón Padilla, a royal artist. Ramón Padilla is an unknown artist, nevertheless, we have discovered references to other works of his charge for the Osuna, one of the most important aristocratic families of nineteenth-century in Spain.

Hydrotherapy, Alhama de Aragón, termal baths, neoalhambrismo, Baño del Rey.

Introducción

A lo largo del presente artículo se dedica un estudio al Baño del Rey, una pequeña edificación de estilo neoalhambrista que forma parte del conjunto de Termas Pallarés, en Alhama de Aragón (Zaragoza). El objetivo de esta investigación es documentar dicha construcción, difundiendo cuál fue su origen, quién la diseñó, para qué finalidad se llevó a cabo y cuál fue su fortuna posterior. En la actualidad, el Baño del Rey languidece en un estado de ruina a las afueras del balneario, siendo probable que en poco tiempo termine desapareciendo debido a su precario estado de conservación. El artículo ha quedado organizado en varias partes. Una primera a modo de aproximación a la cultura termal y a su historia en España, explicando el caso concreto de Alhama de Aragón. En un segundo capítulo se recupera brevemente la historia del balneario, explicando su evolución desde el momento de la fundación por Manuel Matheu, hasta la actualidad. La tercera parte es la dedicada

al Baño del Rey, contextualizando este tipo de arquitectura dentro de un estilo que tuvo gran éxito en el siglo XIX, señalando quién fue su autor, qué otras obras se le conocen y analizando la historia del pabellón después de su construcción.

La cultura termal y sus implicaciones históricas

En tanto que los viajes, por lo común, hacen olvidar al burgués sus vínculos de clase, el balneario le confirma en su convicción de pertenecer a la clase alta.

Libro de los Pasajes 1927-1940, Walter Benjamin

La historia del termalismo encierra una enorme complejidad, pues es un fenómeno lleno de condicionantes sociales, culturales, económicos, médicos, políticos y religiosos. El origen de los primeros establecimientos balnearios en Europa tuvo lugar en época romana². En el caso concreto de Alhama de Aragón, las propiedades de sus aguas termales eran bien conocidas y explotadas desde entonces, como así recuerda el nombre latino de la localidad, *Aquae Bilbilitanæ*, al ser las aguas a las que acudían a tomar baños los habitantes de la cercana *Bilbilis*, la actual Calatayud. A las aguas de Alhama se referían como *Ninphorum Aquae*, o Agua de las Ninfas, circunstancia bien conocida durante la época contemporánea del balneario³.

Muchos de los establecimientos termales de época romana en la península ibérica fueron reutilizados durante la dominación islámica, desarrollando los musulmanes un verdadero culto al agua. Para ellos los baños tampoco eran simples lugares de higiene, sino puntos de encuentro con implicaciones religiosas. Otorgaban una vital importancia al agua como símbolo de Dios y a la ablución o purificación mediante este preciado líquido. El topónimo Alhama

² Los estudios sobre historia del termalismo son escasos en nuestro país, apareciendo frecuentemente en publicaciones de tipo médico y no humanístico. Es el caso de MOURELLE MOUSQUEIRA, M. L., *Técnicas hidrotermales y estética del bienestar*, Madrid, Ediciones Paraninfo, 2009.

³ CORTÉS Y LÓPEZ, M., *Diccionario geográfico histórico de la España antigua, Tarraconense, Bética y Lusitana, Tomo II*, Madrid, Imprenta Real, 1836, p. 144.

indica la presencia de baños árabes en la localidad, los que, como sucede en otros municipios como Alhama de Granada, Alhama de Murcia o Lanjarón, debieron de partir de baños romanos preexistentes. Muy distinta era esta situación en la órbita cristiana, cuyas ciudades tenían mayores problemas de higiene y donde la gestión del agua no estaba tan desarrollada.

Con el Renacimiento y la llegada del Humanismo, hubo algunos médicos y científicos que sí apostaron por la importancia de los baños. Sin embargo, no fue hasta la Ilustración española de finales del siglo XVIII, cuando con Carlos III comenzaron a implantarse balnearios en su significado moderno, con una arquitectura propia dentro del estilo neoclásico. Es el caso del complejo de Las Caldas (Asturias), cuya traza se encargó al célebre arquitecto Ventura Rodríguez, o del impulso dado por el propio monarca para reconstruir los baños de Archena (Murcia). Desafortunadamente, las intrigas, la crisis económica y la Guerra de la Independencia supusieron un retraimiento en la edificación de balnearios.

La muerte de Fernando VII en 1833 y la mayoría de edad de Isabel II en 1843, marcaron el comienzo de un verdadero periodo de auge para los balnearios españoles. Fue entonces cuando apareció un sector definido de la sociedad, la burguesía, que hizo uso de estos establecimientos. La segunda Ley de Desamortización de 1855, permitió que antiguos complejos termales propiedad de la Iglesia o de los municipios, pasasen a manos de capitalistas particulares. Algunos compradores constituyeron sociedades para construir nuevos balnearios, tal es el caso de Manuel Matheu en Alhama de Aragón.

El periodo de convulsa actividad política consecuencia de la Gloriosa en 1868, no supuso, en el caso de Termas Matheu, el cese de visitantes ilustres a sus instalaciones. Siguió acogiendo a los políticos y aristócratas de la época. Pero la Restauración de la monarquía en 1874, conllevó en toda España un nuevo esplendor de la cultura termal que se vio favorecida por la mayor estabilidad política. Esto permitió la construcción de los grandes hoteles de los balnearios

por parte de los más prestigiosos arquitectos de la España decimonónica⁴.

Algunos especialistas unen el renacer del termalismo al florecimiento del turismo. Es el caso del Grand Tour inglés, en el cual los viajeros se lanzaban a la búsqueda de curiosidades en el Continente, o las expediciones a los Alpes para contemplar una naturaleza indómita, dentro del ideal romántico. Los nuevos balnearios europeos del XVIII como Bath, Marienbald, Montecatini o Vichy, se ubicaron en lugares montañosos, paisajes pintorescos, atractivos para artistas y escritores. En sus alrededores solían llevarse a cabo excursiones organizadas a ruinas, cascadas y grutas, de extraordinario atractivo para los visitantes⁵. Lo mismo sucedía en Alhama de Aragón, donde la visita obligada era al cercano Monasterio de Piedra, paisaje romántico por excelencia (fig. 1).

Para ofrecer una alternativa lúdica a la clientela no doliente, los complejos termales se dotaron de nuevas infraestructuras destinadas al ocio. Fue entonces cuando se levantaron los casinos, teatros, salas de baile y pabellones. Sobresale en el caso de Termas Pallarés la construcción de su Casino en 1918 por el prestigioso arquitecto zaragozano Miguel Ángel Navarro.

Entrado el siglo XX, la agitada situación política que atravesó España provocó el colapso de los balnearios. Ya durante la Guerra Civil fueron empleados como prisiones, cuarteles u hospitales de sangre (como sucedió en Alhama de Aragón). Hubo que esperar a los años setenta y ochenta del siglo XX para que se produjese un remonte decisivo del número de agüistas y fue entonces cuando muchos de los balnearios con origen en el siglo XIX, volvieron a ponerse en marcha⁶.

⁴ En el caso aragonés, una lectura de gran interés para el estudio del patrimonio vinculado al uso del agua, es: ÁLVARO ZAMORA, I. y IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (coords.), *Patrimonio hidráulico en Aragón*, Zaragoza, Cajalón, 2008. En ella se recogen los balnearios más importantes de nuestra Comunidad Autónoma.

⁵ CÁTEDRA TOMÁS, M., "El agua que cura", en *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXIV, nº 1, Madrid, Universidad Complutense, 2009, pp. 177-210.

⁶ SÁNCHEZ FERRÉ, J., "Historia de los balnearios en España: Arquitectura-Patrimonio-Sociedad", en LÓPEZ GETA, J. A. y PINAGUA ESPEJEL, J. L., *Panorama actual de las Aguas Minerales y Minero-medicinales en España*, Madrid, IGME, 2000, pp. 213-230.

De la fundación de Manuel Matheu a las actuales Termas Pallarés

El impulso de sus propietarios, el paso de notorias personalidades por sus instalaciones y su excelente ubicación a camino entre Zaragoza y Madrid, han hecho de Termas Pallarés un buen testigo de la historia. Ya se ha referenciado el uso de los manantiales de Alhama en época romana y musulmana, pero el origen de las instalaciones que componen el balneario tuvo lugar en el año 1827, con la construcción de sus primeros lugares de alojamiento. En 1840 el complejo fue denominado Baños de San Fermín, en honor a su propietaria, doña Fermina Estirripa, pasando en 1858 a su nieto Ventura Padilla que renovó el establecimiento. El médico del balneario, el doctor Parraverde y Aguilar, en su memoria de 1860 llevó a cabo una interesante descripción, apuntando cómo las bañeras de grandes dimensiones recibían el agua directamente del manantial, saliendo de la roca caliza tobácea⁷.

En 1860 se inició la majestuosa construcción del nuevo balneario por parte de Manuel Matheu, empresario catalán⁸. Creó las Termas Matheu tras conocer la riqueza de las aguas termales de Alhama, quedando atraído por este paraje al estudiar las campañas en Hispania del emperador Antonino Pío. El diario *La Época* anunciaba en agosto de 1861⁹:

En la próxima primavera la locomotora del ferro-carril de Madrid á Zaragoza llegará hasta Albama. Entonces estos baños tan salutíferos, pero que hoy son un tormento por las malas condiciones de aquella localidad, experimentarán una transformación completa. Su propietario, el Sr. Matheu,

⁷ Dicho informe manuscrito titulado: Memoria que presenta al Exmo. Sr. Director de Beneficencia y Sanidad del reino acerca de los baños mineromedicinales de Alhama de Aragón, perteneciente a la temporada de su uso en el año de 1860, se encuentra digitalizado y es consultable online: <https://books.google.es/books?id=yBonvuDOhMcC&pg=PR1&dq=balneario+alhama+de+aragon&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiBm9rlq8HWAhUJK1AKHYqaC4oQ6AEIPjAF#v=onepage&q&f=false> (Fecha de consulta: 20-IX-2017).

⁸ Manuel Matheu llevó a cabo numerosas iniciativas empresariales en la España de la primera mitad del siglo XIX, ocupando siempre posiciones cercanas al poder. En Madrid, con la Desamortización de 1836 adquirió el convento de Nuestra Señora de las Victorias, junto a la Puerta del Sol, cuyo solar utilizó para la especulación inmobiliaria, abriendo una calle comercial que actualmente sigue llevando su nombre, Pasaje de Matheu. DE MESONERO ROMANOS, R., *El antiguo Madrid. Paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta villa*, Madrid, Ediciones Trigo, 2010, p. 141.

ba comprado inmensos terrenos y edificado una casa-palacio y van a establecerse estos baños a la altura de los mejores de Europa, y rodeados de jardines en aquellas mismas abundantes aguas que sirven para recobrar la salud, formaran pequeños lagos y estanques, ofreciendo todo género de distracción á los bañistas. Tiempo era ya de que España se colocase en esta parte al nivel de otras naciones europeas, donde acaso no existen manantiales tan buenos como en nuestro país; pero dónde la comodidad y el placer entran por mucho para la afluencia de las gentes.

Matheu promovió la edificación del Hotel Termas cuya construcción se llevó a cabo sobre la ladera de la montaña. Debió de suponer un enorme esfuerzo constructivo¹⁰. En el núcleo central del hotel se instaló un lujosísimo ascensor de un gran valor histórico-artístico, pues fue uno de los primeros de España. El complejo balneario de Matheu contaba con una buena biblioteca, gabinete de lectura con periódicos nacionales y extranjeros, campo de tiro y salón de baile. La construcción del hotel se prolongó durante dos años, con la aneación de un cuerpo lateral de menor altura para ubicar los salones de reunión y encuentro. Todas estas instalaciones concebidas para el ocio son testimonio de la vida social que tenía lugar en Termas Matheu, pues en ellas se sucedían las discusiones literarias y políticas.

Un componente clave en la configuración paisajística del balneario fueron sus jardines. Matheu proyectó una intervención sobre el entorno natural para poner sus termas a la altura de los grandes balnearios europeos. Fue capaz de establecer un interesante diálogo entre los jardines con aspecto salvaje, de notable aire romántico, y el clasicismo de la arquitectura del Hotel Termas. En medio de los parterres se colocaron estatuas de mármol. No debe olvidarse el hecho de que el vergel era un ingrediente fundamental en los conjuntos termales, pues permitía interrumpir la rígida rutina balnea-

⁹ S/A, *La Época* (Madrid: 7-VIII-1861), p.4.

¹⁰ Según describe Cristina Taboada en TABOADA C., *Memorias del Balneario*, Zaragoza, Balneario Termas Pallarés, 2007, el Hotel Termas es una edificación grande con una amplia galería de baños y holgados vanos de iluminación. También incluía una escalera de tipo imperial y ricas ornamentaciones, como bustos clásicos de emperadores romanos o la serie de esculturas que representan una alegoría de las cuatro estaciones.

ria impuesta por los médicos, ofreciendo a los enfermos un espacio de relajación. Además, al tratarse de los jardines de un balneario, se incluyeron numerosas plantas aromáticas y medicinales. En el conjunto del jardín, sobresalía el lago. Es único en Europa por las propiedades medicinales de sus aguas y nació con la idea de crear un espacio para “respirar, aspirar y expirar” los vapores termales.

Al balneario tampoco le podía faltar una residencia palaciega. Fue construida en un punto estratégico que permite admirar las maravillosas vistas sobre el lago y sobre los terrenos aledaños, tal y como se aprecia en las fotografías de J. Laurent¹¹ (fig. 2). A principios de 1863 comenzaron las obras de construcción, completándose su estructura en sesenta días¹². Toda su decoración reflejaba un enorme grado de refinamiento estético, con estancias en las que se sucedían espejos dorados, lámparas de cristal, chimeneas francesas y paredes estucadas con bellísimos trampantojos, que sugerían paisajes y jardines ilusorios. Pero parte del mobiliario fue subastado al morir Manuel Matheu en 1872, tal y como puede comprobarse por los anuncios que aparecieron en la prensa de la época¹³.

Un valioso testimonio para conocer el interior de esta residencia palaciega es la película de José Luis García Berlanga, *Los jueves, milagro*, de 1957. El director eligió Termas Pallarés para grabar bastantes escenas de este filme. Buena parte del mismo se desarrolla en el interior del palacio, que funciona en la película como una antigua suite de lujo, en un claro estado de abandono. Desafortunadamente, la película se filmó después de la venta de parte

¹¹ Dichas imágenes se encuentran digitalizadas y son consultables gratuitamente a través de la página web de la Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD: http://www.mcu.es/fototeca_patrimonio/search_fields.do?buscador=porCampos (fecha de consulta: 22-IX-2017).

¹² No era demasiado grande y su estructura era sencilla, siguiendo una tipología italiana renacentista y del Barroco inicial, muchas veces escogida por la aristocracia para sus residencias, pues era vista como signo de distinción y recuerda las elegantes villas que hay en la Riviera Francesa. El acceso está dotado de una puerta acristalada que conducía a un salón principal con tres pianos. La escalera central conectaba con el resto de estancias y aparecía coronada por una interesante escultura de bronce, que recupera la tradición clásica de las esculturas-candelabro. En la actualidad se ubica en el remate de la fachada principal del Casino.

¹³ S/A, *La Época* (Madrid: 18-IX-1908), p.4.

del mobiliario por lo que no podemos imaginar su decoración original¹⁴.

Otros episodios especialmente reveladores acerca de la importancia y prestigio que alcanzaron las Termas Matheu, fueron las visitas del rey consorte Francisco de Asís, esposo de Isabel II. La primera no se produjo en 1864 como fue apuntado en el pasado, sino el 23 de septiembre de 1863, tal y como puede comprobarse en una noticia del diario *El Contemporáneo*¹⁵: “Hoy al medio día, según lo anunciaban ayer los periódicos, ha salido S. M. el Rey con dirección á los baños de Alhama. Acompañan al ilustre viajero el jefe de su cuarto general Lemery y un ayudante de órdenes”.

Manuel Matheu supo granjearse el favor del monarca, siendo este hecho de vital importancia para impulsar las obras del ferrocarril Madrid-Zaragoza, fundamental para el transporte de los materiales que se necesitaban para seguir con las obras de construcción. Gracias al apoyo del rey, Matheu consiguió modificar el trazado de la línea férrea para hacerla pasar por los terrenos del balneario y así tener su propio paso a nivel en la estación de Alhama. Reflejo de este interés del propietario por ganar la confianza de rey consorte, fue la construcción del Baño del Rey en julio de 1864, edificio de arquitectura neoalhambrista en el que se centra una parte importante de este estudio. Durante el verano de 1864 la prensa local se hacía eco de la posibilidad de que el monarca visitase de nuevo las Termas Matheu a fin de conocer en primera persona el pabellón que el empresario le había erigido en su honor. Así lo anunciaba el diario *La Época*¹⁶:

Ayer se ha dicho que después de los de Fitero, pasará S. M. el Rey á tomar los baños de Alhama, para donde anteayer han salido de Madrid algunos tapiceros. En nuestro concepto, S. M. el Rey volverá por Aragón, y se deten-

¹⁴ ANTÓN BENDICHO, C., “Los jueves Milagro”, *Revista Cultural de Alhama de Aragón*, nº3, Alhama de Aragón, Ayuntamiento de Alhama de Aragón, 2014, pp. 7-19.

¹⁵ S/A, *El Contemporáneo* (Madrid: 11-IX-1863), p. 2.

¹⁶ S/A, *La Época* (Madrid: 26-VIII-1864).

drá en Albama; pero será solo para visitar los preciosos y riquísimos baños que ha construido allí para SS. MM. el rico capitalista señor Matheu.

Manuel Matheu falleció en 1872 y sus restos descansan en el suntuoso panteón de piedra caliza que ordenó edificar junto al lago. Los herederos de Matheu vendieron en 1911 el balneario a Ramón Pallarés y Prats, industrial oriundo de Madrid.

Terminada la etapa Matheu, comenzó la época Pallarés. Julián Guarch Pallarés pasó a ser el director efectivo de las termas, entendiendo las exigencias de los nuevos tiempos. En este momento, Termas Pallarés quiso ponerse al nivel de los grandes establecimientos termales de Europa y ofrecer a sus visitantes mejores instalaciones para el ocio. El balneario vio cómo aumentaba su clientela y para acogerla tuvo que construir el Gran Hotel Cascada, cuyo nombre se debe a que en su interior se instaló una espléndida cascada de inhalación. A este hotel acudieron personalidades como el tenor Gayarre o el poeta Juan Ramón Jiménez. Siguiendo esta línea de embellecimiento y modernización del balneario, se decidió levantar el Casino en 1918. Su arquitecto fue Miguel Ángel Navarro Pérez¹⁷. Su segunda obra en el balneario fue la capilla, también de 1918. Este era un edificio de un enorme interés arquitectónico, de estilo neomedieval. Según apunta la profesora María Pilar Poblador en su informe para el fallido intento de declaración como BIC de Termas Pallarés, la capilla fue erigida siguiendo las experiencias de la arquitectura catalana del momento¹⁸. Seguía la línea de la iglesia de los Jesuitas de Barcelona de Juan Martorell, que a su vez parte de las propuestas neomedievales del arquitecto y teórico francés Viollet-le-Duc y de los catalanes Puig i Cadafalch

¹⁷ MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos en Aragón: Diccionario histórico*, vol. 3, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2001, pp. 334-336. Brevemente, Miguel Ángel Navarro (Zaragoza 1883 - 1956) hijo del también célebre arquitecto Félix Navarro Pérez, tras titularse en Barcelona trabajó en distintas ciudades, pero fundamentalmente en Zaragoza llegando a ocupar el cargo de arquitecto municipal. Además de sus obras para Termas Pallarés, sobresalen sus trabajos en la Casa de Juan Solans (1918-1921), el edificio del Teatro del Mercado (1928) o los Planes de vivienda barata (1921-1939) y Ciudad Jardín (1934-1939), entre muchos otros. Desarrolla un estilo ecléctico, muy difícil de enmarcar en una corriente determinada, pues sus obras se mueven entorno al neohambroismo, con el ejemplo del Cine Alhambra en la capital aragonesa (1911), el neorrenacimiento, el neomudéjar y el Art Nouveau.

y Domenech i Montaner. Por desgracia, tras detectar unas grietas en la edificación, los propietarios del balneario se precipitaron demoliendo esta pequeña joya, una de las obras arquitectónicas que atestiguaban la presencia de estas corrientes estilísticas en Aragón. Fue derribada en junio de 2003 ante la incredulidad de los vecinos de Alhama, APUDEPA (Acción Pública para la Defensa del Patrimonio Aragonés) y la prensa aragonesa, que se hicieron eco de esta actuación tan cuestionable.

La muerte en 1918 de Ramón Pallarés dio paso a una nueva etapa, la de la familia Taboada, condicionada por la llegada de la Guerra Civil en 1936, que limitó mucho la clientela del balneario. Termas Pallarés fue utilizado como hospital de sangre, y toda la localidad de Alhama con sus complejos termales tuvo un intenso uso sanitario para los soldados del frente. Con el fin de la contienda en 1939, otro hecho histórico de relevancia fue el acuerdo al que llegó el balneario con el Ministerio del Aire, para organizar el hospedaje de los aviadores extranjeros de la Alianza, fundamentalmente ingleses, norteamericanos, canadienses y australianos, mientras duraba la II Guerra Mundial. Termas Pallarés ha continuado desde entonces ampliando y mejorando buena parte de sus instalaciones¹⁹.

El Baño del Rey. Un ejemplo de neoyalhambriismo en Aragón

A un lado de la carretera, a una distancia de aproximadamente quinientos metros del Hotel San Fermín, se localiza el conocido popularmente como “Baño del Rey”.²⁰ Su nombre se debe a la visita del rey consorte D. Francisco de Asís y Borbón en 1863. Matheu comprendió entonces la necesidad de seguir con las obras del balneario, acometiendo la fábrica de nuevas edificaciones. Es el caso

¹⁸ Agradezco personalmente a María Pilar Poblador Muga el haberme permitido leer ese informe, y de haberme ayudado personalmente a la elaboración de este trabajo, compartiendo conmigo muchas de sus opiniones sobre Termas Pallarés y el Baño del Rey.

¹⁹ TABOADA, C., *Memorias del Balneario*, op.cit.

²⁰ El capítulo dedicado al Baño del Rey en: TABOADA, C., *Memorias del Balneario. Balneario Termas Pallarés*, Zaragoza, 2007, aporta de un modo muy breve y a título de introducción, algunos datos sobre esta construcción.

de este Baño del Rey que en algunos grabados y planos de la época también recibe la denominación de Baño Árabe (fig. 3).

Según el profesor Pedro Navascués, entre las construcciones que más se prestaban a la reinterpretación en clave oriental, se encontraban los complejos balnearios. No sólo sucede en Alhama de Aragón, sino que también puede apreciarse en Caldas de Malavella (Gerona) o en Archena (Murcia). Destacando el gran valor y estado de deterioro del Baño del Rey, afirmó:²¹

La pieza neoárabe más purista que he llegado a conocer, en los balnearios subsistentes, es la casa que a modo de pabellón árabe se encuentra próxima a las Termas Pallarés en Alhama de Aragón, en estado de abandono, pero de mucho interés por el cuidado de los materiales y finura de los elementos decorativos, ofreciendo una imagen fiel de lo que fueron estas modestas pero vistosas arquitecturas en los años finales del siglo XIX.

Es imprescindible contextualizar el fenómeno de la arquitectura neomusulmana para poder valorar correctamente esta construcción²². Con antecedentes desde el siglo XVIII, este historicismo no se consolidó en Europa dentro de la práctica arquitectónica hasta 1840-1860. Fue enormemente aceptado por la burguesía decimonónica, como forma de evocar lo exótico, como sugerencia de lo lejano y recuerdo de un pasado glorioso.

A nivel nacional, la reinterpretación de la tradición islámica a modo de revival tuvo una gran acogida en el siglo XIX. Su auge vino relacionado al éxito de las crónicas de los viajeros románticos europeos, que encontraron en España un modelo de lo autóctono, lo original y lo exótico. A diferencia de otros países en los que los referentes resultaban lejanos, en España los ejemplos eran los propios de la arquitectura andalusí. Esto explica el desarrollo de una corriente que rememora la tradición hispanomusulmana siguiendo

²¹ NAVASCUÉS PALACIO, P., *Arquitectura española 1808-1914*, «Summa Artis: Historia General del Arte», XXXV, Madrid, Espasa-Calpe, 1993 pp. 342-343. Pedro Navascués Palacio es profesor emérito de la Universidad Politécnica de Madrid y uno de los mayores especialistas en arquitectura española del siglo XIX.

²² RODRÍGUEZ DOMINGO, J. M., "El medievalismo islámico en la arquitectura occidental", en LÓPEZ GUZMÁN, L. *Mudéjar hispano y americano: itinerarios culturales mexicanos*, Madrid, Fundación "El Legado Andalusí", 2006, pp. 147-165.

rasgos cordobeses, sevillanos o granadinos, que en ocasiones aparecen por separado, pero que frecuentemente se muestran mezclados en pos de conseguir un efecto y una imagen peculiar. Por ello, es muy habitual que estas obras tengan un notorio carácter ecléctico, siendo el pabellón de Alhama de Aragón, por su purismo en la adaptación de lo nazarí, una excepción que confirma la regla.

La mayor fuente de inspiración para la arquitectura neomusulmana fue la Alhambra de Granada. Esta constituía un modelo bastante versátil y permitía configurar la idea de capricho nazarí, capaz de provocar un gran efecto de sorpresa en el espectador que descubriese estas construcciones en edificios decimonónicos. Es lo que sucedía en el Baño del Rey, los bañistas que paseaban como parte de su terapia tenían la ocasión de, al alejarse unos pasos del núcleo del balneario, encontrarse con una joya pintoresca e inesperada. Debió de provocar gran impresión y de hecho los bañistas llegaban a confundir la antigüedad del edificio, tal y como apreciamos en la exageración de algunas postales. En una de ellas en el anverso, aparecen dos hombres trajeados en el pórtico del Baño del Rey, mientras que por el reverso aparece el texto fechado en 1924. El curioso escrito dice: “Alhama de Aragón, Termas Pallarés. A la puerta del “Baño del Moro” edificio de 800 años”.

Lo que distingue a este pequeño edificio de otros muchos de esta misma tendencia, es su temprana erección. En junio de 1864, el diario *La Época* se hacía eco de lo concurridos que estaban los baños de Alhama e indicaba los nombres de los distintos aristócratas, brigadieres y generales que allí se encontraban, destinando la segunda parte de la noticia a la construcción del Baño del Rey²³.

El capitalista D. Manuel Matheu, rico propietario de aquel pueblo, está construyendo un elegante pabellón árabe cuyos adornos son copiados de la Alhambra de Granada, y que destina al baño de S. M. el Rey, a quien se espera para mediados de este mes.

²³ S/A, *La Época* (Madrid: 6-VI-1864), p. 3.

Ya las noticias más tempranas referentes a este Baño del Rey subrayan su estilo con ornamentación copiada de la Alhambra de Granada. También se destaca la persona a la que se destina el pabellón, al rey consorte Francisco de Asís, esposo de Isabel II. Este ya había visitado el balneario en 1863 y tuvo que ser entonces cuando Manuel Matheu vislumbró la oportunidad de hacer una construcción que favoreciese las visitas de la corte. Los viajes de la familia real eran el reclamo idóneo para hacer de este establecimiento el destino de la alta sociedad española. Hay otro artículo del mes de julio en la prensa local, que especula con la posibilidad de que Manuel Matheu fuese nombrado marqués por el rey, en agradecimiento por todo el dinero invertido en el Baño del Rey. El entrar a formar parte de la aristocracia también pudo haber sido un aliciente importante para Matheu.

La construcción del Baño del Rey se prolongó durante cuarenta y cinco días. Hay noticias como la del 22 de julio de 1864 en *La Correspondencia de España* que hablan de este pabellón como una obra ya finalizada²⁴:

Según escriben de Albama, se encuentra sumamente animado aquel establecimiento. Están ya terminados los baños que el Sr. Matheu ha mandado preparar para S. M. el Rey, y han sido construidos con un gusto exquisito, ascendiendo su coste a cuarenta y tantos mil duros. La obra y su ornamentación, del más riguroso estilo árabe, han sido dirigidas por el conocido artista español D. Ramón Padilla, cuyos trabajos han llamado tanto la atención en España y el extranjero. Las pilas son de una sola pieza y de un tamaño considerable. El mismo Sr. Matheu ha dispuesto que se lleve a cabo para el año que viene, un nuevo edificio para baños, que tendrá doce pilas y será magnífico.

Matheu no reparó en gastos y por ello el pabellón fue decorado por Ramón Padilla, afamado adornista de la Corte. Gracias a la prensa de la época se ha podido determinar la autoría del pabellón, hasta ahora desconocida. Sin embargo, al tratarse de un decorador, es di-

²⁴ S/A, *La Correspondencia de España* (Madrid: 22-VII-1864), p. 1.

fácil llegar a precisar con exactitud qué otras obras hizo este artista, según se decía, famoso en España y en el extranjero.

Es importante resaltar el hecho de que Ramón Padilla era desconocido hasta ahora, pero, pesar de los pocos datos que de él se tienen, puede afirmarse que realizó tres trabajos de entidad, tanto por su planteamiento innovador dentro del contexto histórico en que se enmarcan, como por la relevancia de sus comitentes.

En primer lugar, una información que puede arrojar algo de luz sobre la figura de este adornista, es que, según el *Anuario General del Comercio, de la Industria y de las Profesiones de la Magistratura y la Administración de 1863*, Ramón Padilla residía en el número 80 de la calle Mayor de Madrid, bastante cerca de la catedral de la Almudena²⁵. Por otra parte, se ha descubierto consultando el mismo anuario, la dirección de su taller, en el número 4 de la calle de Yeseros, bastante cerca de su vivienda aunque ligeramente más distante de la zona del Palacio Real. Aun así el taller estaba realmente próximo al desaparecido palacio de Las Vistillas, una de las más importantes propiedades de los duques de Osuna.

La obra más temprana de la que se tiene noticia de Ramón Padilla es el guadarnés del Duque de Osuna, cuyo aspecto conocemos gracias a una litografía de 1854 realizada y firmada por Donon, conservada en el Museo del Romanticismo de Madrid. Al pie del grabado puede leerse: “Guadarnés del Exc. Sr. Duque de Osuna y del Infantado, construido en Madrid por Ramón Padilla bajo la dirección del Exc. Sr., año de 1854”. *El Nuevo manual histórico-topográfico-estadístico y descripción de Madrid de 1854*, escrito por el cronista de la Villa Ramón de Mesonero Romanos, se refiere al guadarnés cuando describe el palacio de las Vistillas: “calles y casas contiguas, en una de las cuales están las suntuosas Caballerizas y cocheras, con una copiosa colección de carrozas y trenes, y caballos magníficos, dignas de un soberano, y un precioso guadarnés que por sí solo merecía una descripción especial”²⁶.

²⁵ VV.AA., *Anuario General del Comercio, de la Industria y de las Profesiones de la Magistratura y la Administración*, Madrid, 1863.

²⁶ MESONERO ROMANOS, R., *Nuevo manual histórico-topográfico-estadístico y descripción de Madrid de 1854*, Madrid, Imprenta de la viuda de D. Antonio Yenes, 1854, p. 338.

Lo más interesante de su diseño es su propuesta por la estética neogótica, bastante temprana en España si se tiene en cuenta que en 1854 ya se había construido. Este interés en la reinterpretación de lo medieval es una nota característica en las obras de Ramón Padilla, como hizo diez años más tarde en el Baño del Rey de Alhama de Aragón.

El siguiente encargo del que se tiene constancia fue la decoración efímera para la visita de los reyes en 1863 a la residencia del duque de Osuna, la llamada Alameda de Osuna en la periferia de Madrid. La mejor descripción de la fiesta y de las obras de Ramón Padilla aparece en *La correspondencia de España*, donde se describe esa fantástica decoración, que incluía un gran arco de ramaje, la ornamentación del estanque, el juego de luces y un templete decorado con vasos de colores²⁷.

Estos testimonios nos informan de la experiencia de Ramón Padilla como decorador, motivo que debió llevar a Matheu a escogerle para diseñar el Baño del Rey.

Por otra parte, desde un punto de vista formal, es necesario llevar a cabo un análisis arquitectónico del pabellón. Se trata de una construcción de planta rectangular, adosada al roquedo que tiene en su parte posterior. Queda separada del camino por una verja de forja negra que termina en su extremo más alto con la repetición de esferas y medias lunas, rematadas por un elemento puntiagudo. Posiblemente con la posterior ampliación de la carretera se limitase el espacio que rodea al Baño del Rey y la verja se colocase más próxima a la edificación, puesto que en los grabados y fotografías antiguas parece que había más espacio delante de la fachada principal del que puede verse hoy. También había tres árboles delante del pabellón que han sido talados. Al exterior se colocó ladrillo cara vista sobre una estructura de mampostería, formando franjas bícromas que recorren la construcción horizontalmente, dotándola de continuidad y ritmo. Este tipo de bicromía también aparece en otro edificio de una estética y cronología similares al de Alhama de

²⁷S/A, *La Correspondencia de España* (Madrid: 7-VII-1863), p. 2.

Aragón, el palacio de los duques de Orleans en Sanlúcar de Barrameda, Cádiz, de los años sesenta del siglo XIX.

En la obra de Alhama en la parte central hay un pequeño pórtico que se adelanta al resto de la construcción. Tiene forma de prisma rectangular y se abre al exterior mediante tres arcos apuntados. Este pórtico guarda cierta similitud con otros edificios neomusulmanes con uso de baño, como las dos torrecillas de la Grande Plage de Biarritz que señalaban los extremos de los Baños de Napoleón, de 1858.²⁸ Además, los detalles decorativos de este Baño del Rey son una buena reproducción de los repertorios ornamentales nazaríes, al menos al exterior, pues al acceder al edificio la estética resulta completamente diferente. Para el estudio del interior del conjunto tal y como era originalmente, es interesante la descripción del edificio que apareció en el *Diario de Zaragoza* en julio de 1864²⁹:

He aquí algunos detalles más de los baños construidos en Alhama de Aragón por su majestad el rey:

“La casa de baños que el opulento capitalista señor Matheu ha construido para S.M. el rey es magnífica y digna por todos conceptos de la augusta persona a quien se ofrece. Su estilo es árabe y según carta que tenemos a la vista, el edificio, rodeado de jardines y edificado al pie de un cerro, se compone de un precioso vestíbulo, que da entrada a un saloncito árabe, cuyas paredes, techo y pavimento son de un puro estilo oriental. Contiguo a esta habitación se hallan las salas de baño, con dos pilas de mármol, en una sola pieza y cuyos mármoles, como los de todo el edificio, han sido extraídos de las canteras que el señor Matheu posee en el término de Alhama. En el artesonado del techo de la sala de baño se lee en caracteres árabes estas inscripciones: “a la salud y gracia de SS. MM. doña Isabel II y D. Francisco de Asís, Manuel Matheu. Dios de bendición y gracia.”

A la entrada del jardín hay dos lindas fuentes, cuyos caprichosos surtidores son de sorprendente efecto.

²⁸ LABORDE, P., *Histoire du tourisme sur la côte basque: 1830-1930*, Burdeos, Atlantica, 2001, p. 113.

²⁹ VALIENTE I., *Diario de Avisos de Zaragoza*, (Zaragoza: 24-VII-1864), p. 2.

En resumen, todo el edificio tiene sesenta metros de frente se halla situado a la orilla de la carretera y ha sido construido en 45 días, siendo director de la parte de adorno Ramón Padilla conocido adornista de esta corte. El señor Matheu prepara al mismo tiempo su magnífica casa para hospedar en ella al augusto esposo de Isabel II, a quien esperan en Alhama antes de que emprenda su viaje a París.

Por todas las secciones no firmadas Ignacio Valiente.

Esta detallada descripción y la existencia de fotos antiguas del pabellón permiten recrear una ajustada idea de cómo debió de ser en su origen. El espacio interno disponía de salas contiguas que albergaban dos bañeras de mármol, una para cada monarca. El peso de las bañeras es de siete mil y seis mil trescientos quilogramos. En la actualidad se encuentran instaladas en la galería de baños del Hotel del Parque³⁰.

Una vez explicado su origen y analizada su arquitectura, conviene relatar la fortuna crítica de este edificio, antaño apreciado pero hoy en estado de ruina. El Baño del Rey fue reseñado en la prensa y las publicaciones de la época. Este capricho oriental de Manuel Matheu deslumbró no solamente al monarca Francisco de Asís, sino también a la multitud de agüistas, viajeros, periodistas, médicos y fotógrafos que pasaron por Alhama. Todo aquel que se detenía en Termas Matheu recibía con sorpresa la visión de un pabellón neoalhambrista al final del camino del balneario.

³⁰ La bañera se encontraba flanqueada por dos esculturas sobre grandes basamentos. Estas esculturas son diferentes para cada bañera. En una de ellas la figura de la izquierda recuerda a *La fuente* de Jean-Auguste-Dominique Ingres de 1856, en la que aparece una muchacha con un cántaro, a modo de alegoría de la juventud. La escultura de la derecha muestra a otra joven, ahora semidesnuda con un paño que le cubre su seno derecho, posiblemente sea la diosa Afrodita descubierta en el momento en que regresa de tomar un baño, cuando aún lleva encima un paño que la cubre (Fig. 4). La otra bañera es igual que la anterior con esculturas distintas. La de la izquierda vuelve a presentar una muchacha que se cubre con un paño, ligeramente encogida, con gesto de pudor. La cabeza aparece de perfil y el torso de frente. Es una réplica de la *Venus Itálica* de Antonio Canova. La figura de la derecha es un joven casi desnudo, solamente lleva cubierta la cintura. Aparece de pie, apoyado sobre un tronco de madera y su cintura describe una línea praxiteliana. Con su mano izquierda se apoya en el tronco y la mano derecha va por encima de la cabeza sosteniendo un racimo de uvas. El cabello aparece adornado con hojas de vid. Posiblemente pudiese representar un joven Baco (Fig. 5). Salvo la a primera descrita, las otras tres normalmente aparecen colocadas en la escalera del Casino del balneario, lo que permite analizarlas más detalladamente de lo que se aprecia en las postales antiguas.

Tanto la prensa local como la nacional dieron noticia de su construcción. Pero el interés por esta edificación no se disipó a medida que transcurrió el tiempo. En julio de 1866, el taquígrafo, periodista y publicista español Francisco de Paula y Madrazo hizo para el diario *La Época* una literaria descripción de los establecimientos de Termas Matheu. No podía faltar en ella la alusión al Baño del Rey³¹:

Esto que ya es mucho, no es, sin embargo, todo lo que ha hecho en Alhama el Sr. Matheu, el cual, demostrando con un hecho práctico y que significa algunos millones de reales que se puede ser muy progresista, como es el antiguo amigo del duque de la Victoria, y a la vez muy monárquico y respetuoso con la dinastía, ha construido para nuestros Reyes un elegante y oriental edificio que se llama “el Baño Árabe”, con dos pilas, verdaderamente regias, con suntuosas habitaciones para descansar las augustas personas después del baño y con un saloncito principal en que el genio de un artista español ha reproducido todos los arabescos primeros de la Alhambra.

Gracias a las reseñas de Manuel de Llano y Persi en el diario *La Iberia*, sabemos que el Baño del Rey fue frecuentado por importantes personalidades de la España de la segunda mitad del XIX. Es el caso de Pascual Madoz, prestigioso político oriundo de Aragón, muy célebre por haber redactado el *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, editado en 1850. También el de Luis González Bravo y López de Arjona, que entre otros méritos fue dos veces presidente del Gobierno de España. En otra reseña de Manuel de Llano en *La Iberia*, justo después de La Gloriosa, en octubre de 1868 se relata la llegada del expresidente Salustiano de Olózaga Almandoz. Manuel Matheu le preparó con esmero el Baño del Rey: ³²

El precioso baño Árabe (llamado antes de la Reina) se encuentra ya listo, ostentando el mejor guato en todos sus adornos; de manera que Olózaga disfrutará pronto en él de ese delicioso bienestar que proporcionan así al cuerpo como al ánimo, estas aguas salutíferas y casi milagrosas.

³¹ DE PAULA MADRAZO, F., “Alhama. Las termas de Matheu”, *La Época* (Madrid: 27-VII-1866), p. 3.

³² DE LLANO Y PERSI, M., *La Iberia* (Madrid: 18-X-1868), p. 1.

No solamente Olózaga se encontraba en Termas Matheu en estas fechas, sino que lo que Manuel de Llano describió es un encuentro en Alhama de las principales personalidades políticas y militares implicadas en la Revolución. Esta hacía menos de un mes que había derrocado a la monarquía borbónica. Entre los que aquí estaban destaca el político y militar Juan Bautista Topete, el poeta satírico Manuel de Palacio o del general Serrano, que ostentó los cargos de regente, presidente del Consejo de Ministros de España y último presidente de la Primera República Española. El motivo de la presencia en Alhama, poco después de la Revolución, de sus principales artífices, se debía a la Exposición Agrícola que se celebró en Zaragoza los días siguientes. Pero la pompa con que fueron recibidas estas personalidades evidenciaba el deseo de Manuel Matheu de agradar a los personajes influyentes, ya fuesen los reyes de España o los militares que los han derrocado.

Las referencias al Baño del Rey son muy numerosas en los informes de los médicos del balneario y en diversos tratados sobre termalismo escritos en la época. De gran interés es la alusión a Termas Matheu y a sus distintos establecimientos, entre ellos este pabellón neoislámico, en el *Catálogo General de la Sección Española de la Exposición Universal de París de 1867*. Apareció acompañado de un plano del establecimiento³³.

La ubicación del balneario en la carretera de Madrid hizo que también el Baño del Rey reclamase la atención de viajeros, algunos de ellos extranjeros. El escritor australiano Marcel Aurousseau se refirió al Baño del Rey en su obra *Beyond the Pyrenees*, de 1931, continuación de *Highway into Spain*, en 1930. En ella recogió las experiencias de un viaje del año 1926 que hizo caminando desde París a Madrid. Dijo del pabellón:

In a dusty garden behind railings, beyond the bath was a bright Moorish pavillion, pretty and elegant, built of red brick and gay tiles, a thing of quite recent construction, and astonishing in the beauty of its proportion.

³³ VV. AA., *Catálogo General de la Sección Española de la Exposición Universal de París*, París, Comisión Regia de España, 1867.

*One expects a modern, imitative building of that kind to be a twadry expression of bad taste executed in cheap, perishable materials. The pavillion showed however that a good imitation still be made. Past it, the road became a dusty avenue of open trees, leading across open country*³⁴.

Además de estas referencias en la prensa y la literatura, el Baño del Rey también quedó inmortalizado a través de la fotografía decimonónica. Este edificio, como otros del balneario, fue reflejado por el fotógrafo francés *Jean Laurent*, uno de los más importantes de la España del siglo XIX, encargado no solamente de fotografiar a personalidades como la reina Isabel II, sino también tipos populares, paisajes, ciudades y el ámbito rural español. Sus fotografías del Baño del Rey fueron ejecutadas entre 1874 y 1877 (fig. 7) Estas instantáneas evidencian la fascinación que en el fotógrafo francés debió ejercer este delicado pabellón³⁵.

Conclusiones

En definitiva, el Baño del Rey constituye un edificio único en Aragón, extraordinario por el purismo de sus formas alhambristas, que contrastan con el clasicismo que encierra en su interior. Manuel Matheu lo ideó como pabellón termal para el *Rey* consorte D. Francisco de Asís, pero a la vez como forma de enriquecer la arquitectura de su establecimiento, reflejando su deseo de configurar espacios al nivel de las estaciones balnearias europeas.

La temprana datación de este edificio, las circunstancias que rodearon su proceso de construcción, así como la posterior atención que

³⁴ AUROUSSEAU, M., *Beyond the Pyrenees*, Londres, Peter Davies, 1931, pp. 263-264. Aquí se incluye la traducción del fragmento:

En un polvoriento jardín detrás de unas verjas, más allá de los baños había un pabellón morisco brillante, bello y elegante, construido en ladrillo rojo y alegres azulejos, un tipo de construcción bastante reciente y sorprendente en la belleza de su proporción. Uno espera de un edificio moderno, de una imitación de ese tipo, ser una extravagante expresión de mal gusto ejecutada en materiales baratos y perecederos. Sin embargo, el pabellón demuestra que una buena imitación todavía se puede hacer. Pasado el pabellón, el camino se convirtió en una avenida polvorienta de árboles abiertos que llevaba al campo abierto.

³⁵ Véase la nota nº 8.

recibió por parte de periodistas decimonónicos, fotógrafos como Jean Laurent y viajeros de diferentes nacionalidades, atestiguan la importancia de esta pequeña construcción.

Del adornista que diseñó el pabellón, cuya autoría no se conocía hasta la fecha, se han podido conocer varios trabajos además del de Alhama de Aragón. Convendría revisar en futuras investigaciones el trabajo de los decoradores, adornistas y diseñadores españoles del siglo XIX, pues ofrecen un interesante campo de estudio en el ámbito de las artes decorativas.

Además, en el caso aragonés, este es uno de los edificios que mejor ejemplifican la adopción de estas tendencias estilísticas inspiradas en el arte andalusí; por lo tanto, su investigación, conservación y difusión son fundamentales al formar parte de nuestro patrimonio histórico-artístico. Durante décadas, la arquitectura historicista sufrió el olvido y desprestigio de arquitectos e historiadores del arte. Esta falta de interés conllevó la pérdida de numerosos monumentos que tuvieron su origen en esta época, juzgados como “pastiches” sin suficiente valor patrimonial, tal y como sucedió con la pequeña iglesia del balneario, edificada por Miguel Ángel Navarro. Actualmente los historicismos comienzan a cobrar interés académico, como testigo del gusto de la sociedad de una época. Así debe comprenderse este pabellón.



Fig. 1: Gruta del artista (vista estereoscópica), J. Laurent (1816-1886), Ruiz-Vernacci, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD



Fig. 2: El lago visto desde palacio, J. Laurent (1816-1886), Ruiz-Vernacci, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD

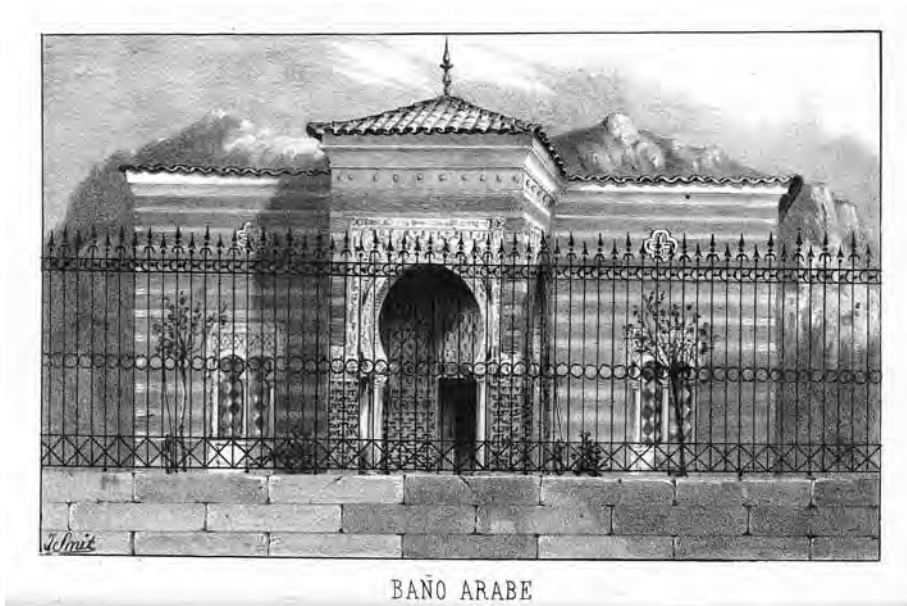


Fig. 3: Baño Árabe, grabado por J. Smit, 1865, publicado en *Reseña de las Termas y Establecimientos de Baños de D. Manuel Matheu en el término de Alhama de Aragón*



Fig. 4: Palacio de Orleans-Borbón, Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 1852-1870



Fig. 5: Bañera del Baño del Rey



Fig. 6: Bañera del Baño del Rey

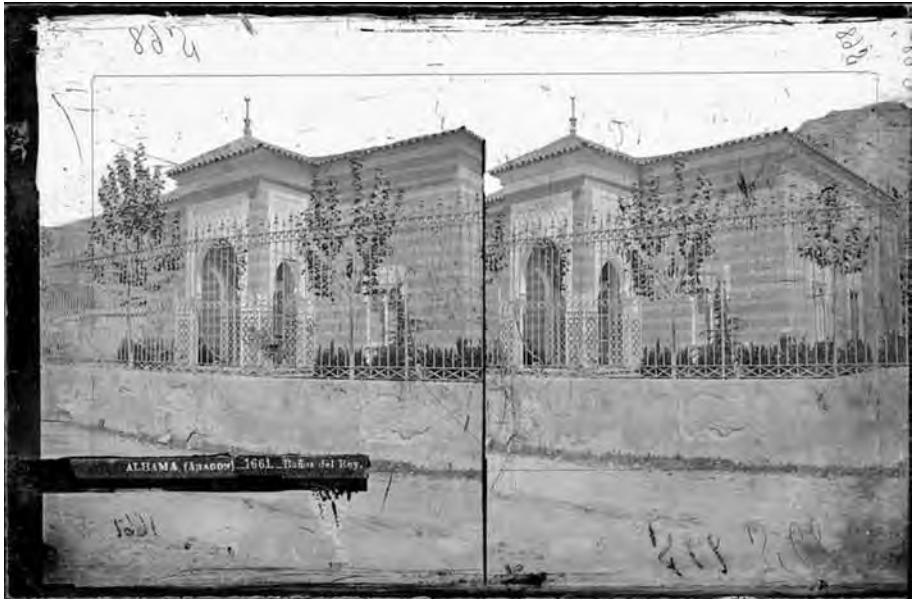


Fig. 7: Baños del Rey (vista estereoscópica), J. Laurent, (1816-1886), Ruiz-Vernacci, Fototeca del Instituto del Patrimonio Cultural de España, MECD



Fig 8: Estado actual del Baño del Rey (fotografía del autor del artículo)

Las construcciones de las iglesias de Samper del Salz, Mezquita de Loscos y Santolea¹

Jorge Martín Marco ²

* A la memoria de Emiliano

Resumen

Las iglesias parroquiales de Samper del Salz (Zaragoza), Mezquita de Loscos (Teruel), cuyos diseños se deben a Vicente Gracián; y la de Santolea (Teruel), diseñada y construida por Juan Giner, son tres ejemplos del uso de la tipología quincunx, con algunas variantes, en Aragón durante el siglo XVIII. Además, también son una perfecta muestra de la resistencia del gusto barroco en las zonas alejadas de los centros artísticos de las Academias y la lenta asimilación de este lenguaje.

Palabras clave

Arquitectura, academia, Vicente Gracián, Samper del Salz, Mezquita de Loscos, Juan Giner, Santolea.

Abstract

The parochial churches of Samper del Salz (Zaragoza), Mezquita de Loscos (Teruel), both of them designed by Vicente Gracian, and the one of Santolea (Teruel), designed and built by Juan Giner, are three examples of the use of the quincunx typology, with some variations, in Aragón in the 18th century. Furthermore, they are also a perfect sample of the resistance of

¹ Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D "Los diseños de arquitectura en la Península Ibérica entre los siglos XV y XVI. Inventario y catalogación" (HAR2014-54281-P). Algunas de las ideas del texto fueron expuestas en la comunicación titulada "La introducción del tipo *quincunx* en Aragón, Cataluña y Valencia" en el II Seminario Internacional Ecos culturales, artísticos y arquitectónicos entre Valencia y el Mediterráneo en Época Moderna, celebrado en Valencia los días 23-25 de noviembre de 2017.

² Doctorando en Historia del Arte por la Universidad de Zaragoza. Está realizando su tesis doctoral sobre arquitectura de la Edad Moderna en Aragón bajo la dirección de los doctores Javier Ibáñez Fernández y Yolanda Gil Saura, a quienes agradece su enorme generosidad y apoyo durante la realización de este artículo. Agradece también al alcalde y secretario de Samper del Salz su amabilidad a la hora de realizar el trabajo de campo, a José Ángel Gil Bordás la realización de la planta de la iglesia de esta localidad y la ayuda recibida de Ana Monreal. Correo electrónico: jorgemartinmarco@gmail.com

the baroque taste in the areas that were far away from the artistic centres of the Academies and the slow assimilation of this language.

Key words

Architecture, academy, Vicente Gracián, Samper del Salz, Mezquita de Loscos, Juan Giner, Santolea.

El aumento de población experimentado por Aragón a mediados del siglo XVIII tuvo en la construcción de nueva planta, ampliación o reparación de las iglesias parroquiales de muchas localidades una de sus más directas consecuencias. Sin embargo, la mayoría de los ayuntamientos y las juntas de fábrica no contaron con la financiación necesaria para llevar a cabo estas empresas constructivas, por lo que solicitaron a los perceptores de los diezmos que contribuyeran para tal fin, algo que no siempre ocurrió, ya que en numerosas ocasiones se mostraron reticentes a la hora de ayudar económicamente. Cuando esto sucedía, los ayuntamientos y las juntas de fábrica elevaban las peticiones al Consejo de Castilla —un órgano consultivo al cual se incorporó el de Aragón tras la promulgación de los Decretos de Nueva Planta por parte de Felipe V entre 1707 y 1716— para que obligaran a los beneficiarios de los diezmos a contribuir en las construcciones con una parte de la primicia del lugar. Las primicias, en algunas ocasiones, pertenecieron a instituciones eclesiásticas; de hecho, en los tres casos que nos ocupan, se encontraban en manos del arzobispado de Zaragoza³.

Las reales órdenes promulgadas establecieron como obligatoria la consulta a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, a la de San Carlos de Valencia y, en ocasiones, a la de San Luis de Zaragoza. Las respuestas que daban los académicos a los proyectos de construcción no sólo se centraban en aspectos relativos a los diseños, sino que también podían sugerir cuál era la mejor forma de llevar a cabo las obras o incluso podían llegar a precisar cuáles eran los materiales más adecuados para su construcción. Precisamente fueron arquitect-

³ Sobre este tema, véase ORERA ORERA, L., "Estudio de los diezmos del arzobispado de Zaragoza en el siglo XVIII: consideraciones metodológicas", *Cuadernos de historia Jerónimo Zurita*, 37-38, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 1980, pp. 57-97.

tos académicos de Madrid y Zaragoza los que ayudaron a extender el lenguaje académico por todo Aragón⁴, como demuestran los trabajos de Agustín Sanz en las iglesias de Urrea de Gaén y Vinaceite, construidas entre 1777 y 1782⁵; el proyecto de Cristóbal Inchauste para la capilla de la Santa Espina de la iglesia parroquial de Calaceite (Teruel), fechado en la década de 1770, – que no se llevó a cabo⁶–; o el importante papel desempeñado por otros maestros menos conocidos, como Francisco Rodrigo, que intervino en el proyecto realizado por el escultor Antonio de Ribes para el retablo mayor de la iglesia parroquial de la Asunción de Muniesa (Teruel) en 1785⁷, en las obras de la iglesia de San Sebastián de Alcorisa (Teruel) en 1789⁸, y que realizó el diseño para la iglesia parroquial de Nogueras (Teruel) en 1793⁹.

⁴ Sobre el caso aragonés, véase MARTÍNEZ MOLINA, J., “La ilustración, una edad de oro de la arquitectura aragonesa (1750-1808)”, en *Pasión por la libertad. La Zaragoza de los Pignatelli*, Zaragoza, Obra Social de Ibercaja, 2016, pp. 314-355. Para conocer el panorama del resto del país, remitimos a SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España, Instituto de Estudios de Administración Local, 1986.

⁵ MARTÍNEZ MOLINA, J., “Las iglesias aragonesas de la Casa de Híjar”, en Martínez Molina, J., Ortiz Cruz, D. y Uliague Arnego, I., *Cuadernos del Ducado de Híjar*, 1, El legado cultural, Híjar, Archivo Ducal de Híjar, Centro de Estudios del Bajo Martín, 2008, pp. 43-69.

⁶ CADINANOS BARDECI, I., “Documentos para la Historia del Arte en el antiguo Reino de Aragón I. Reino de Aragón”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XCI, Zaragoza, Ibercaja Obra Social y Cultural, 2003, p. 125.

⁷ Muy señor mio: en cumplimiento del encargo de ese supremo consexo, que V. S. me hizo de su orden en su carta de 11 de julio de este presente año, remitiéndome el expediente de el recurso que hizo el ayuntamiento del lugar de Muniesa solicitando facultad para hacer un retablo nuevo para el altar mayor de su iglesia, y que enterandome yo de lo que resultare de el, y de las diferencias de costes del retablo y calidad de dicho pueblo, informe lo que se me ofrezca, y pareciere; debo decir, que habiendo reconocido dicho expediente, y visto lo que de el resulta, como assimismo despues de haver tomado noticias verídicas de quanto se expone; que el retablo se deve construir con arreglo al plan, ó planes presentados por Antonio de Ribes, y guardando las condiciones que prescribe Francisco /513 r/ Rodrigo, maestro arquitecto de esta ciudad de Zaragoza en su informe de 28 de septiembre del año pasado de 1785, cuja cantidad de tres mil doscientas y sesenta libras jaquesas es mui suficiente para la construccion de este retablo, attendidas las circunstancias de la iglesia, pueblo y vecindario que se compone de quatrocientos vecinos: aplicandose para la construccion del retablo el sobrante de propios, y primicias de dicho pueblo por espacio de cinco años, con la qual cantidad que resulte; y la de seiscientas, y treinta y siete libras que han ofrecido voluntariamente los perceptores de la decima, es suficiente cantidad para la completa y total construccion de dicho retablo (...) [Archivo Diocesano de Zaragoza (A.D.Z.), Reales Órdenes, tomo IX, ff. 513 r – v, (Zaragoza, 12-IX-1786). Agradezco a Juan Ramón Royo y Juan José Pina el haberme puesto tras la pista de este documento].

⁸ MARTÍNEZ CALVO, P., *Historia de Castellote y la comarca. Antiguo partido, La Ginebrasa y Olocau del Rey*, vol. I, Zaragoza, Hechos y Dichos, 1992, p. 348, nota nº 1.

⁹ CARRERAS ASENSIO, J. M.º, *Noticias sobre la construcción de iglesias en el Noroeste de la provincia de Teruel. Siglos XVII y XVIII*, Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, 2003, p. 282 y doc. 4, pp. 284-286.

Los tres templos objeto de nuestro estudio trataron de levantarse conforme al mismo esquema en planta, si bien es cierto que en el caso de Santolea nunca llegó a completarse. En todo caso, lo realmente interesante de los ejemplos escogidos radica en que reflejan con absoluta nitidez que el modelo de *quincunx* podía desarrollarse siguiendo dos soluciones en alzado completamente distintas, que terminaban generando dos espacios interiores radicalmente diferentes. En efecto, la planta podía desarrollarse conforme a un principio cercano al del falso salón, es decir, con esbeltos soportes y todo un sistema de abovedamientos volteados a la misma altura, distinguiéndose solamente la solución adoptada para la encrucijada; o mediante un sistema ligado a la aplicación de un orden con una altura mucho más reducida, en relación con los arcos de comunicación de las capillas de los extremos, que implicaba una marcada gradación volumétrica en la que, bajo la solución adoptada en la encrucijada, se volteaban las de los brazos de la cruz y, todavía por debajo, las de los espacios de los extremos, que quedaban en cierta medida aislados, en una marcada compartimentación espacial.

Los proyectos de Vicente Gracián para Samper del Salz (Zaragoza) y Mezquita de Loscos (Teruel)

La antigua iglesia parroquial de Samper del Salz, de la que subsisten algunos restos de la nave y el campanario de ladrillo, se encontraba en buen estado en 1785, a juzgar por la descripción realizada en la visita pastoral girada al templo ese mismo año¹⁰. Sin embargo, tan sólo dos años después, el alcalde Pedro Moliner, el regidor Juan Amada y el síndico procurador Juan Domingo Miranda, junto con el párroco Gregorio Villalta, escribieron a Agustín de Lezo y Palomeque (1783-1796), arzobispo de Zaragoza, exponiendo que su antecesor, Juan Sáenz de Buruaga (1768-1777), había autorizado a Joseph Gómez para fundar una capellanía colativa el 6 de

¹⁰ (...) paredes firmes y decentes, y blancas por la parte interior. Los techos que son de yeso estan bien reparados, y solados los pavimentos. La ventana que da luz a la iglesia tiene su vidriera para el correspondiente resguardo de ayres, y lluvia; todo el piso bien solado, e igual, y con la devida limpieza. El campanario bueno, y firme, y tiene dos campanas corrientes [A.D.Z., Visita Pastoral de 1785, ff. 345 r – 348 v, (Samper del Salz, 1785)]. También en PLOU GASCÓN, M., *Historia de Samper del Salz*, Samper del Salz, Ayuntamiento de Samper del Salz, 2003, p. 172.

agosto de 1775; sin embargo, los de Samper sostenían que no podía fundarse, ya que era necesario destinar los caudales a construir una nueva iglesia¹¹, porque la población había aumentado y, por tanto, el reducido tamaño de la iglesia –*cinquenta pies de longitud y cuarenta de latitud*– y la escasa altura de sus bóvedas causaban muchos problemas a la población, sobre todo en verano¹². Al final de la exposición solicitaron formalmente al arzobispo su permiso tanto para derribar la antigua iglesia y aprovechar sus materiales en la construcción de la nueva, como para utilizar el nuevo granero de la primicia como lugar donde celebrar los divinos oficios mientras durasen las obras¹³. Tras haber estudiado la petición, el arzobispo extendió la licencia pertinente para construir la nueva iglesia, indicando que presentaran el proyecto formado por Vicente Gracián, y suspendiendo, a su vez, el decreto concedido por Sáenz de Buruaga para fundar la capellanía¹⁴. A finales de ese mismo año, Gregorio Villalta, el párroco de la localidad, se dirigió de nuevo al prelado solicitando la aprobación definitiva del proyecto de Gracián, indicándole que ya se había elegido el nuevo lugar donde tenía que emplazarse el edificio y también se habían señalado los cimientos para proceder a su construcción¹⁵.

¹¹ (...) que por ahora no se podía fundar la capellanía que se solicitaba por quanto es preciso y necesario hacerse nueva iglesia (...) [A.D.Z., Caja 3005, Licencia para la construcción de la iglesia de Samper del Salz, s.f., (¿Samper del Salz?, ¿1787?), apéndice documental, doc. 1].

¹² (...) agregase á esto el que por estar la iglesia tan baja de bobedas en fuerza del calor particularmente en verano se experimentan repetidos desmayos de forma que aun el sacerdote no puede celebrar sin exponerse a este peligro (...) [ibidem].

¹³ A V. S. Y. suplican recurrimos y suplicamos rendidamente su permiso para hacer una nueva iglesia capaz de caber en ella quando menos quinientas personas para derribar la actual // si los peritos lo juzgasen por conveniente a fin de aprovechar en lo posible sus materiales, para bendecir en su caso conforme á rubrica una que existe en el nuevo granero de la primicia capaz de servir de templo durante la fabrica y en caso que fuesse necesario para tomar á censo luible hipotecando para ello las referidas posesiones compradas. Assi lo esperan de la notoria piedad, y justificación de V. S. Y. [ibidem].

¹⁴ [Al margen: Zaragoza 19 de noviembre de 1787 / Damos lic^a para que se construía la Ig^a de nuevo en los terminos q^e se suplica presentando ante nos el plan y razon del coste, q^e se formara por (tachado: el arquitecto) Vicente Gracian, maestro (de) obras, suspendiendo el decreto de seis de agosto q^e se narra / (suscripción autógrafa: el arzobispo) / Asi lo proveyó y mandó S. S. Y. el arzobispo mi señor de que certifica] [ibidem].

¹⁵ A. D. Z., Caja 3009, Licencia para construir la iglesia de Samper del Salz, s.f., (¿Samper del Salz?, 1787), apéndice documental, doc. 2.

El templo está construido en mampostería y ladrillo, siguiendo una planta de tipo *quincunx*, con un esquema general de cruz griega inscrita en un cuadrado, presbiterio flanqueado por dos sacristías y un tramo más a los pies. Su espacio interior se caracteriza por el uso de un orden de pilastras de una altura reducida, en relación con los arcos de comunicación de las capillas de los extremos, sobre el que discurre un entablamento del que arrancan los sistemas de abovedamiento, volteados siguiendo una marcada gradación volumétrica, desde la solución de la encrucijada –una bóveda vaída–, pasando por la solución adoptada en los brazos de la cruz –cuatro tramos de cañón–, hasta llegar a la aplicada en las capillas de los extremos –nuevas bóvedas vaídas–, que quedan prácticamente aisladas, lo que termina generando un espacio interior muy compartimentado. La nueva torre, de menor tamaño que la anterior, está compuesta de dos cuerpos –el inferior de mampostería y el superior de ladrillo– y se sitúa a los pies del templo. Su construcción se prolongó hasta el año 1807¹⁶.

En cuanto al templo de Mezquita de Loscos, las primeras noticias sobre el mal estado en el que se encontraba se refieren a su torre campanario, que según la visita pastoral girada al templo en 1771, no se encontraba *muy firme* debido a su antigüedad¹⁷, y todo parece indicar que la iglesia también se quedó pequeña para acoger a la población, porque el visitador del arzobispo la mandó alargar o ensanchar cuatro años después¹⁸. Sin embargo, todavía pasaron diez años hasta que dos maestros, Francisco Subirón y José Núñez, reconocieron el estado de la torre, compuesta por tres cuerpos –el bajo de mampostería y los otros de ladrillo–, concluyendo que era necesario demolerla¹⁹. Los habitantes de Mezquita de Loscos acudieron

¹⁶ PLOU GASCÓN, M., *Historia...*, *op. cit.*, pp. 182-184.

¹⁷ A. D. Z., *Visita Pastoral de 1771*, f. 436. También en CARRERAS ASENSIO, J. M.º, *Noticias sobre la construcción...*, *op. cit.*, p. 255 doc. 2.

¹⁸ A. D. Z., *Visita Pastoral de 1775*, f. 435. También en *ibidem*.

¹⁹ CADIÑANOS BARDECI, I., “Documentos...”, *op. cit.*, p. 133. Francisco Subirón fue hijo del también maestro de obras Francisco Subirón, quien trabajó en la zona del Valle del Jiloca, encargándose de obras como la de la iglesia parroquial de Burbáguena (Teruel) entre 1745 y 1767 [CARRERAS ASENSIO, J. M.º, *Noticias sobre la construcción...*, *op. cit.*, p. 437].

al Consejo de Castilla exponiendo la necesidad de reedificar la torre de la iglesia y reparar el resto del edificio, disponiendo acometer la empresa conforme a un proyecto que, para entonces, ya había redactado el arquitecto Agustín Sanz²⁰. Para conseguir la financiación necesaria, los representantes de Mezquita instaron a los perceptores de los diezmos del lugar que precisaran la cantidad con la que tenían que contribuir a la reedificación de la torre y los reparos de la iglesia, amenazándoles con proceder al secuestro de la tercera parte de los frutos de la décima en caso de que no lo hicieran.

Entre tanto, el deterioro de la iglesia seguía imparable, ya que, según se señalaba, sufría problemas de humedad, que eran los causantes de que los objetos litúrgicos se *corrompiesen*; el pavimento tenía una serie de *desigualdades*; las capillas adolecían de una *improporcion* que causaba una *mayor deformidad*; la pared del coro presentaba una gran grieta y el tejado también necesitaba repararse. El coste de estos trabajos se estimó en 2.400 libras según el cálculo realizado por el arquitecto Vicente Gracián²¹.

Poco tiempo después, se acometió el derribo de la torre porque corría peligro de caer sobre la iglesia, sobre el horno o sobre las casas contiguas, dejando tan sólo el primer cuerpo, ya que ahí se encontraba el acceso al coro alto²². El desmonte de este elemento arquitectónico pudo ser sufragado gracias a los 200 sueldos tomados del caudal de sobrantes de la primicia²³, y mientras se realizaban estos trabajos, el intendente autorizó al arquitecto Vicente Gracián para que, de acuerdo con la Junta de Propios y los perceptores de los diezmos, fuera a Mezquita de Loscos para reconocer el estado del templo —que había sufrido considerable menoscavo tras el derribo

²⁰ En el consejo se ha visto el expediente promovido á representacion del lugar de Mezquita en ese reyno, sobre la necesidad de reedificar la torre de su iglesia parroquial y de ocurrir a los reparos, que se advierten en la fabrica de ella, segun el plan formado por Dn Agustín Sanz, arquitecto en esa ciudad (Zaragoza) (...) [A. D. Z., Reales Órdenes, tomo X, f. 631 r, (Madrid, 9-V-1789)].

²¹ A. D. Z., Reales Órdenes, tomo X, f. 633 r, (¿Mezquita?, ¿1789?).

²² A. D. Z., Reales Órdenes, tomo X, f. 633 r, (¿Mezquita?, ¿1789?).

²³ *Ibidem*.

de la torre²⁴— y redactara el proyecto de reconstrucción del campanario, con la condición de que fuera más pequeño que el que se acababa de derribar²⁵, para remitirlo posteriormente al arquitecto Agustín Sanz, quien lo revisó a finales de marzo de 1788. Este arquitecto recomendó que se lebantara corte por el diámetro menor de la iglesia —*por el medio de dos capillas*— para asegurar el grosor de los lienzos murales donde se encontraban los vanos de iluminación; también realizó cambios en la altura de las capillas y quiso conocer con qué material estaba realizada la iglesia antigua. Vicente Gracián corrigió el proyecto inicial —en el que tan sólo se contemplaba reconstruir la torre—, incluyó la construcción del templo, y el proyecto fue nuevamente revisado por Agustín Sanz el 10 de junio de 1788²⁶.

Mientras tanto, los de Mezquita de Loscos buscaban la manera de financiar la empresa constructiva con las primicias, y para ello se indicó a los perceptores de los diezmos la necesidad de contribuir a las obras de reparación, advirtiéndoles de que, si no lo hacían, procederían al secuestro de la tercera parte de los mismos. En este caso, la cartuja de Aula Dei, una de las instituciones que recibían los diezmos del lugar, pese a algunas reticencias iniciales —debido a que ya estaba contribuyendo a la construcción de otros templos— accedió a entregar 150 libras en tres o cuatro años, hasta que se acabase la obra²⁷. En cualquier caso, el Consejo de Castilla acordó que se llevaran a cabo las obras y reparos necesarios en la iglesia parroquial con arreglo a los planes formados por Vicente Gracián —y revisados por Agustín Sanz— en el año 1790, indicando, además, que los trabajos se iniciaran por donde más se necesitara y que fueran costeados por lo recaudado por las primicias²⁸.

²⁴ *Ibidem*, f. 640 r.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ *Ibidem*, ff. 641 r–v.

²⁷ *Ibidem*, ff. 638 r–639 r y f. 641 r.

²⁸ *Ibidem*, f. 641 v.

Tras sortear todas estas vicisitudes, el capítulo y el ayuntamiento de Mezquita de Loscos debieron de conseguir la licencia de construcción pertinente por parte de Agustín de Lezo y Palomeque, arzobispo de Zaragoza. Poco tiempo después, capitularon la construcción del templo parroquial con Miguel Bielsa, *maestro arquitecto* vecino de Belchite (Zaragoza)²⁹, mediante un contrato firmado en Mezquita de Loscos el 11 de mayo de 1794 y protocolizado por José Antonio Herrando –notario de Montalbán (Teruel)– el 21 de octubre de 1795³⁰. Miguel Bielsa, que debía recibir por sus trabajos 2.400 libras repartidas en cuatro tandas, aceptó ajustarse al proyecto que *se había mandado hacer*, es decir, al realizado por Vicente Gracián en 1788, con la modificación introducida de alargar una vara más la zona del presbiterio. Las obras debieron de comenzar poco tiempo después, recibiendo distintos donativos testamentarios para contribuir a la fábrica del edificio entre 1796 y 1797³¹, y la iglesia fue bendecida por Miguel Laborda –rector de Muniesa (Teruel)– el 12 de marzo de 1803, pese a que todavía no se habían terminado ni la torre ni la sacristía³².

El edificio, construido en mampostería y ladrillo, sigue un modelo de *quincunx*, con un esquema general de planta de cruz griega, con presbiterio y un tramo más en los pies. En este caso, el desarrollo en alzado se aproxima al de un *falso salón*, con unos pilares muy esbeltos y todo un sistema de abovedamientos volteados a la misma altura –una bóveda vaída sobre los pilares torales, cuatro tramos de cañón con lunetos en los brazos de la cruz y bóvedas vaídas en los espacios de los extremos–, lo que termina generando un espacio interior totalmente diáfano.

²⁹ Miguel Bielsa contrató la construcción de la iglesia parroquial de Nogueras (Teruel) según los planos realizados por Francisco Rodrigo en 1793 [CARRERAS ASENSIO, J. M.º, *Noticias sobre la construcción...*, *op. cit.*, p. 428]. Probablemente le unieran lazos familiares con Nicolás Bielsa, maestro de obras de Belchite, que se encargó de las obras de la iglesia parroquial de Olalla (Teruel) en 1758 y el crucero y la cabecera de la iglesia parroquial de la Santa Cruz de Blesa (Teruel) tres años más tarde [ibídem].

³⁰ *Ibidem.*, doc. 4, pp. 255-257.

³¹ *Ibidem.*, *op. cit.*, p. 258.

³² A. D. Z., *Visita Pastoral de 1803*, s.f.. También en CARRERAS ASENSIO, J. M.º, *Noticias sobre la construcción...*, *op. cit.*, p. 258.

Vicente Gracián, el arquitecto responsable de estos dos proyectos, nació en la capital aragonesa en 1751, dentro una familia de maestros de obra encabezada por Onofre Gracián, su padre, y continuada por sus hermanos Agustín y Joaquín. Vicente llegó a ostentar los cargos de maestro de obras municipal de Zaragoza, arquitecto de la Real Academia de San Luis y arquitecto de la Real Hacienda y las Casas Reales³³. Entre su obra se encuentra la construcción, junto a su hermano Agustín, del Teatro de Comedias de la capital aragonesa, tomando como punto de partida un proyecto de Vicente Martínez³⁴; también levantó los planos para reparar el templo del Pilar de Calanda (Teruel) en 1807, un edificio que había quedado maltrecho tras sufrir un incendio³⁵; y además, también se ocupó de realizar un informe sobre el mal estado de la puerta de Santa Engracia en 1808, y de iniciar los trabajos para la restauración del templo dedicado a esta santa cinco años después³⁶. Falleció mientras dirigía las obras de remodelación del convento de Carmelitas de la capital aragonesa el 29 de agosto de 1817³⁷.

La construcción de la iglesia parroquial de Santa María Magdalena de Santolea (Teruel)

Santolea era una población situada en el valle del Guadalope, en la actual comarca del Maestrazgo turolense y hoy integrada en el término municipal de Castellote (Teruel), que quedó despoblada definitivamente debido al recrecimiento de la presa del embalse del mismo nombre a principios de la década de los setenta del siglo XX. Las primeras referencias de la población la identifican como

³³ MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos en Aragón. Diccionario histórico, vol III*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2001, p. 213.

³⁴ MARTÍNEZ HERRANZ, A., "Una aproximación al Teatro Principal de Zaragoza: el Teatro Nuevo de comedias de 1799", *Artigrama*, 10, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 403-422.

³⁵ ALLANEGUI Y LUSARRETA, V., *Apuntes históricos sobre la historia de Calanda*, Calanda, Ayuntamiento de Calanda, Parroquia de la Esperanza, Instituto de Estudios Turolenses, p. 294.

³⁶ SAN VICENTE, Á., *Años artísticos de Zaragoza 1782-1833 sacados de los años políticos e históricos que escribía Faustino Casamayor, alguacil de la misma ciudad*, Zaragoza, Ibercoja, 1991, p. 207.

³⁷ *Ibidem*, p. 249.

un asentamiento agrícola perteneciente la Orden del Temple hasta su desaparición en el siglo XIV, en que quedó integrada –junto con los pueblos del entorno– en la bailía de Castellote de la Orden de San Juan de Jerusalén³⁸.

La antigua parroquia, probablemente levantada durante el siglo XVII, se encontraba gravemente deteriorada a finales del siglo XVIII. En efecto, Antonio Bertolín y Juan Guillén, regente y vicario de la iglesia respectivamente, remitieron un escrito al arzobispo zaragozano Bernardo Velarde (1779-1782) el 28 de abril de 1781, exponiendo que el pavimento de la iglesia se hallaba *indecente e intratable*, y su dotación litúrgica se encontraba en un estado deplorable, en especial las albas y las casullas para celebrar los oficios³⁹. Para ello, solicitaron al prelado que aumentara la dotación presupuestaria o que, en su defecto, destinara el sobrante de la primicia para sufragar los gastos de reparar el pavimento y renovar los ornamentos.

El arzobispo autorizó a Pedro Burbano, vicario de la iglesia parroquial de Castellote (Teruel), para que fuera a Santolea a examinar con exactitud el estado del pavimento del templo, el de las jocalias y ornamentos litúrgicos, así como para que se informase a cuánto ascendía la primicia de la población⁴⁰. A finales del mes de mayo de ese mismo año se personó en Santolea el vicario acompañado del

³⁸ FEBRER ROMAGUERA, V. y SANCHÍS ALFONSO, J. R., *La configuración del dominio feudal de la Orden de San Juan del Hospital en las bailías de Aliaga, Cantavieja y Castellote (siglos XII-XIX)*, Villarroya de los Pinares, Ayuntamiento de Villarroya de los Pinares-Centro de Interpretación de la Orden del Hospital en el Maestrazgo aragonés, 2003.

³⁹ El reverendo Cap^o Ec^o de la parroquial de la villa de Santolea, desde los pies de V. S. I. dice: que el pavimento de dha iglesia se halla sobre indecente, intratable, con solas cinco albas apedazadas, dos calizes de bronze, el uno de ellos mandado dorarse por derecho de visita, dos misales biejos, dos casullas coloradas, dos blancas, y dos moradas todas de las comunes, pero viejas, apedazadas y de la indecencia que no puede ser mas, sin que hacia otros bestires de suplemento, a, excepcion de lo poco que hai para dias clásicos (...) [A.D.Z., Caja 3010, Sobre reparar el pavimento de la iglesia parroquial y ornamentos de su sacristía, s.f., (Santolea, 28-IV-1781)].

⁴⁰ [Al margen: Zaragoza 3 de Mayo de 1781] Damos comision en forma a Don Pedro Burbano vicario de Nra Iglesia parroquial de Castellote, para que pasando a la villa de Santolea, averigue con toda exactitud el estado del pavimento de su iglesia como tambien de sus jocalias y ornamentos existentes para la celebracion de los divinos oficios, y si atendido el numero de eclesiasticos hay los suficientes para la debida decencia informándonos de todo a continuacion para en su vista proveer y a quanto ascenderá anualmente toda la primicia de dha villa que administra el ayuntamiento / (suscripción autógrafa) / Por mandato de S. I. el arzobispo nuestro señor / (suscripción autógrafa: dn Alfonso Dominguez) [A.D.Z., Caja 3010, Sobre reparar el pavimento de la iglesia parroquial y ornamentos de su sacristía, s.f., (Zaragoza, 3-V-1781)].

arquitecto Juan Giner, quien advirtió que, en efecto, el pavimento estaba *muy mal llano*, es decir, muy desigual, con *subidas y bajadas* y con un enladrillado muy gastado, por lo que la necesidad de su reparación era *gravissima*⁴¹. En cuanto a las jocalias y ornamentos, el vicario constató el mal estado de los mismos, recogió los nombres de los beneficiados de la iglesia –Juan Guillén y Cristóbal Membrado– y el estado de la primicia, que estaba arrendada⁴². Tras haber leído estos testimonios, el prelado zaragozano Bernardo Velarde extendió la autorización para reparar el pavimento de la iglesia de Santolea y renovar su dotación litúrgica con la compra de nuevos misales y la realización de nuevas albas y casullas de distintos colores. El arzobispo instó a los administradores de la primicia a realizar todas estas medidas en un plazo de dos meses, permitiendo que, en el caso de que no se dispusiera de numerario, pudieran acometerse en los años siguientes⁴³.

El estado seguía siendo el mismo cuatro años después, ya que según el informe redactado por el cura Francisco Montero por orden del arzobispo zaragozano Agustín de Lezo y Palomeque, las paredes seguían firmes, pero al ser una iglesia corta para la población del momento, y, asimismo, por estar negro el interior y el pavimento sin arreglarse, se estaban recogiendo limosnas para ampliarla⁴⁴. Además, el cura santoleano indicaba que llevaban mucho tiempo solicitando sin éxito la licencia para poder ampliar la iglesia⁴⁵. En cualquier caso, dos años después, el párroco junto con el ayuntamiento y los fabriqueros de la iglesia parroquial de Santolea, volvieron a dirigirse al arzobispo de Zaragoza solicitando la licencia

⁴¹ (...) se halla estar tan mal pavimentada, que pasa a indecencia, por estar el suelo muy mal llano, subidas y bajadas por todas partes, los ladrillos muy gastados y quebrantados, no puedo infor[mar] otra cosa a V. S. Illma. sobre el pavimento de dha iglesia, sino que ai gravissima necesidad de repararla, y assi lo declara dicho Juan Giner arquitecto (...) [A.D.Z., Caja 3010, Sobre reparar el pavimento de la iglesia parroquial y ornamentos de su sacristía, s.f., (Castellote, 22-V-1781)].

⁴² (...) La primicia que se arrienda a candela por el ayuntamiento, solo se paga quareinta y cinco pesos por año, de ocho reales de plata cada peso, y la tiene arrendada un particular (...) [ibidem].

⁴³ A. D. Z., Caja 3010, Sobre reparar el pavimento de la iglesia parroquial y ornamentos de su sacristía, s.f., (Zaragoza, 5-VI-1781).

⁴⁴ A. D. Z., Visita Pastoral de 1785, ff. 340 r.

⁴⁵ A. D. Z., Visita Pastoral de 1785, ff. 343 v – 344 r.

correspondiente para poder iniciar la construcción de la iglesia, porque la que había era muy corta y amenazaba ruina⁴⁶. Además, en el escrito señalaron que todos los vecinos deseaban que se iniciaran las obras, valoradas en 1.300 escudos según el proyecto realizado por Juan Giner, el mismo arquitecto que la había reconocido siete años antes⁴⁷.

Los trabajos debieron de comenzar poco tiempo después, pero todo indica que las obras se desarrollaron a un ritmo bastante lento, ya que según la visita pastoral girada al templo en 1805, tan sólo se había construido una *porción* de edificio, y además, pese a que las paredes se encontraban *firμες*, se filtraba el agua por la parte del cimborrio debido a que todavía no había llegado a cerrarse, como tampoco habían terminado de voltearse el resto de las bóvedas del templo⁴⁸. Por todo ello el arzobispo ordenó que los perceptores de los diezmos y las primicias de la población contribuyeran económicamente para la culminación de las obras⁴⁹. Pese al mandato del prelado, las obras siguieron paralizadas durante bastantes años más, como demuestra la solicitud que el cura párroco, el alcalde e individuos del ayuntamiento elevaron al castellan de Amposta el 22 de abril de 1826, debido a la falta de recursos para finalizar la obra de la iglesia parroquial —paralizada desde hacía *mas de veinte años*— en la que hacían hincapié en que si no se atajaba esta situación, la parte construida —*el crucero con sus colaterales*— podía venirse a tierra, ya que no contaba con los estribos necesarios para su perfecto apeo y, además, todavía seguía con los andamios y *puntales de madera* instalados, lo que dificultaba la celebración de los divinos

⁴⁶ A. D. Z., Caja 3009, Licencia para construir iglesia parroquial en Santolea a 10 de abril de 1788, s.f., (Santolea, 10-IV-1788), apéndice documental, doc. 3.

⁴⁷ *Ibidem*.

⁴⁸ (...) Las paredes de la porcion de la iglesia que se ha construido estan firmes pero quando llueve se introduce mucha agua en la iglesia, ya por el cimborrio (*sic*), que solo esta teja vana, y por lo interior falta la boveda, ya por junto la puerta, que las paredes son de tierra á causa de no haberse podido concluir la iglesia (...) [A. D. Z., Visita Pastoral de 1805, s.f., (Santolea, 27-V-1805)].

⁴⁹ (...) mandamos al sobredicho parroco haga saber // a los partícipes de los diezmos, y primicias de este territorio, concurren con el pueblo á finalizar y cerrar aquella, a fin de evitar como es puesto los expresados inconbenientes (...) [A. D. Z., Visita Pastoral de 1805, s.f., (Zaragoza, 27-V-1805)].

oficios⁵⁰. El castellán de Amposta solicitó tres días después que el cura párroco, el ayuntamiento y el maestro encargado de las obras redactaran un informe en el que se especificara el coste total de la intervención, el estado en el que se encontraba la fábrica, la cantidad invertida en ella hasta el momento y cuál era el medio más indicado para sufragar los gastos para su finalización⁵¹.

A principios del mes de mayo de ese mismo año, Juan Giner Fonrubia, hijo del maestro de obras que había iniciado la fábrica de la iglesia, realizó un detallado informe sobre el estado de la obra, las cantidades de dinero empleadas y las que aún debían invertirse⁵². En ese momento, todavía tenían que concluirse las dos torres que estaban previstas, el rafe que tenía que recorrer todo el edificio, la fachada principal, la decoración interior, la media naranja y el pavimento, y todavía tenían que terminar de disponerse los cerramientos de las ventanas; unos trabajos valorados en 40.000 reales de vellón que se estimaron absolutamente necesarios para evitar el derrumbe de la fábrica⁵³. Sin embargo, ante el elevado presupuesto, el ayuntamiento de Santolea volvió a exigir al castellán de Amposta que cediese la primicia o destinara la renta anual que la población pagaba a la Encomienda de Castellote, ya que los habitantes de la villa no disponían de los recursos necesarios, principalmente por los efectos derivados de la guerra de la Independencia y por las

⁵⁰ A. D. Z., Orden Militar de San Juan de Jerusalén, caja 171, doc. 7, s.f., (Santolea, 22-IV-1826), apéndice documental, doc. 5. Documento referenciado en LOZANO LÓPEZ, J. C., "Fuentes y noticias sobre patrimonio artístico en la Castellania de Amposta (siglos XVII y XIX)", en Rincón García, W., Izquierdo Salamanca, M. y Pascual Chenel, Á. (eds.), *I Simposium Patrimonio artístico de la Orden de Jerusalén en España*, Zaragoza, Aneto Publicaciones, 2012, pp. 119-130, espec. p. 129.

⁵¹ A. D. Z., Orden Militar de San Juan de Jerusalén, caja 171, doc. 7, s.f., (Zaragoza, 25-IV-1826), apéndice documental, doc. 5. Documento referenciado en LOZANO LÓPEZ, J. C., "Fuentes y noticias...", *op. cit.*, p. 123.

⁵² A. D. Z., Orden Militar de San Juan de Jerusalén, caja 171, doc. 7, s.f., (Santolea, 6-V-1826), apéndice documental, doc. 6. Documento referenciado en LOZANO LÓPEZ, J. C., "Fuentes y noticias...", *op. cit.*, p. 123.

⁵³ Que a fin de que la fabrica tenga la consistencia y seguridad prometeida, y sea conocidamente mas ventajosa á favor de los interesados concurrentes, por de pronto es necesario invertir en ella como quarenta mil reales de vellon con las quales podra quedar la referida fabrica sin el inminente peligro en que se halla de arruinarse la parte que hay construida (...) [A.D.Z., Orden Militar de San Juan de Jerusalén, caja 171, doc. 7, s.f., (Santolea, 6-V-1826), apéndice documental, doc. 6. Documento referenciado en LOZANO LÓPEZ, J. C., "Fuentes y noticias...", *op. cit.*, p. 123].

extraordinarias avenidas del río Guadalupe, que habían arruinado los campos de cultivo⁵⁴.

Pese a todos estos esfuerzos por continuar la fábrica, nunca llegó a terminarse, puesto que sólo llegó a levantarse medio *quincunx*, y aunque no podemos precisar cómo pudo resolverse en alzado, todo indica que la encrucijada se cubrió con una cúpula sin tambor, los brazos de la cruz con bóveda de cañón con lunetos —excepto el tramo de la cabecera, que debió de cerrarse mediante el volteo de un tramo de cañón liso— mientras que las dos capillas de las esquinas debieron de cubrirse mediante bóvedas vaídas⁵⁵.

En el estado actual de nuestros conocimientos, son muy pocos los datos que podemos aportar sobre Juan Giner, el arquitecto responsable del diseño y la construcción de la iglesia parroquial de Santolea, pero cabe la posibilidad de que mantuviera algún vínculo familiar con el también maestro de obras Francisco Giner, cuyo trabajo está documentado en la zona al frente de las obras de la iglesia de San Sebastián de Alcorisa (Teruel) en 1783⁵⁶, y en la iglesia parroquial de San Miguel de Castellote (Teruel), primero realizando diversos reparos en su sacristía en 1773, y visurándola después, junto a Juan Espada, ante la amenaza de ruina que presentaba en 1792⁵⁷.

⁵⁴ (...) la imposibilidad por parte de este pueblo constituido en el día en el mas deplorable estado ya por las pasadas ocurrencias, como tambien por los estragos que han causado en sus guertas las extraordinarias avenidas del rio Guadalupe; con que se ve privado de los recursos y medios para poder contribuir con sus facultades para poder llebar adelante una obra que tanta cantidad necesita indispensablemente (segun el mas exacto reconocimiento) para dexarla en el estado de su conclusion y perfeccion, solo por lo que respecta al ramo de arquitectura (...) [A.D.Z., Orden Militar de San Juan de Jerusalén, caja 171, doc. 7, s.f., (Santolea, 6-V-1826). Documento referenciado en LOZANO LÓPEZ, J. C., "Fuentes y noticias...", *op. cit.*, p. 123].

⁵⁵ Todavía seguía en pie cuando Santiago Sebastián realizó el Inventario artístico de Teruel y su provincia (SEBASTIÁN, S., *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, Dirección General de Bellas Artes, Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1974, p. 397).

⁵⁶ MARTÍNEZ CALVO, P., *Historia de Castellote...* *op. cit.*, vol. I, p. 348.

⁵⁷ CADIÑANOS BARDECI, I., "Documentos..." *op. cit.*, pp. 127-128. Juan Espada fue el maestro de obras de la iglesia parroquial de Santa Elena de Seno (Teruel), a poca distancia de Castellote y Santolea, entre 1763 y 1771 [MARTÍN COSTEA, A., AÑÓN SERRANO, A., OLIVEROS MOR, J. L. y DÍAZ SORO, F. J., "Datos históricos sobre la iglesia parroquial de Seno (Teruel)", *Mas de las Matas*, 13, Mas de las Matas, Grupo de Estudios Masinos, 1993, pp. 285-326].

El modelo *quincunx* en el contexto arquitectónico aragonés del siglo XVIII

El origen del modelo *quincunx* hunde sus raíces en algunas iglesias bizantinas construidas durante el periodo medio y se retomó en Italia durante el Quattrocento en el marco de un debate sobre la planta centralizada⁵⁸, y llegó hasta el Cinquecento con proyectos como los de San Pedro del Vaticano realizados por Bramante, Rafael, Sangallo y Miguel Ángel que no se terminaron llevando a cabo; o el elaborado por Galeazzo Alessi para la iglesia de Santa Maria in Carignano de Génova en 1552⁵⁹, un proyecto cuyos ecos acabaron llegando a nuestro país⁶⁰.

Felipe II envió al barón Marturano —uno de sus consejeros en temas de arquitectura— a la península itálica en 1572, para recorrer diversos puntos artísticos como Génova, donde Alessi le entregó un proyecto; Milán donde hizo lo propio Tibaldi; Venecia, donde Palladio le proporcionó algunas trazas; Florencia y la Academia del Disegno o Roma con Vignola. Este último, le gustó tanto a Felipe II que ofreció a Vignola servirle en las obras del Escorial, algo que rechazó debido a su avanzada edad y que, además, estaba ocupado en las obras de San Pedro del Vaticano⁶¹. Marturano acumuló un total de 22 trazas que, probablemente, fueran examinadas en la Academia dell disegno de Florencia. Pese a todo, los diseños realizados en Italia no pasaron del papel, pero sí se aprecia una fuerte influencia de los mismos en el proyecto realizado por Juan de Herrera —el que finalmente se escogió— donde pueden descubrirse las relaciones con la iglesia de Santa Maria in Carignano de Génova de Galeazzo Alessi y, además, influjos formales palladianos. En todo caso, la solución finalmente llevada a cabo no parece tener, desde

⁵⁸ CARDAMONE, C., "Origine e modelli delle chiese quattrocentesche a quincunx", *Quaderni di Palazzo Te*, 2, Milán, Electa, 2000, pp. 13-97.

⁵⁹ DE NEGRI, E., "Considerazioni sull'Alessi a Genova", en *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*, Genova, Sager Editrice, 1975, p. 289.

⁶⁰ KUBLER, G., "Galeazzo Alessi y El Escorial", *Anales de arquitectura*, 4, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1992, pp. 166-170.

⁶¹ BUSTAMANTE GARCÍA, A., *La octava maravilla del mundo. Estudio histórico sobre El Escorial de Felipe II*, Madrid, Alpuerto, 1994.

el punto de vista tipológico, aunque sí desde el punto formal, un impacto inmediato en la península ibérica.

Hubo que esperar al siglo XVII para asistir a la recuperación del interés por los templos de planta centralizada, como por ejemplo en la iglesia de San Antonio de los Alemanes de Madrid⁶², y para la aplicación por vez primera, hasta donde sabemos, del modelo *quincunx* en la península ibérica en la iglesia de Santa Isabel de Portugal de Zaragoza, una empresa constructiva impulsada por los diputados del reino de Aragón, cuyo diseño ya había sido elegido en 1681⁶³; algunos años antes de que los teatinos –orden a la que pertenecía el templo anterior– escogieran el mismo esquema en planta para la construcción de la iglesia del convento de San Cayetano de Madrid⁶⁴. Si bien la documentación no precisa la autoría de los diseños del templo zaragozano, pero no habría que descartar la posibilidad de que fueran de procedencia italiana, tanto por relaciones políticas, porque más allá del hecho de que el cargo de virrey fuese ostentado en ese momento por Lorenzo Onofre Colonna, oriundo de Roma, hay que destacar que las instituciones religiosas más importantes de la ciudad, esto es, los cabildos de la catedral y del Pilar, contaban con agentes en Roma para solventar, sobre todo, dos cuestiones: la beatificación de San Pedro Arbués y la solución de los conflictos entre los dos capítulos; como por relaciones artísticas, ya que fruto de ese continuo contacto con Roma fue la importación del modelo de baldaquino a Aragón, como el de San Pedro Arbués de la catedral zaragozana⁶⁵, o las trazas enviadas por Giovanni Battista Contini para la reforma del campanario de la Seo de Zaragoza en 1683⁶⁶, pero además también los diseños que

⁶² TOVAR MARTÍN, V., *Arquitectura madrileña del siglo XVII (datos para su estudio)*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983.

⁶³ ALMERÍA, J. A. *et alii*, *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1983, pp. 120-125.

⁶⁴ VERDÚ RUIZ, M., “La intervención de Pedro de Ribera en la iglesia y convento de San Cayetano, en Madrid”, *Academia*, 77, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1993, pp. 403-440.

⁶⁵ BOLOQUI LARRAYA, B., “El influjo de G. L. Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca. Precisiones a un tema”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, XXIV, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1986, pp. 36-65.

⁶⁶ IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y SUTERA, D., “Entre Gaspar Serrano y Giovanni Battista Contini: la reforma barroca del campanario de la catedral

se enviaron dos años después también desde la capital italiana para la construcción de la iglesia de San Felipe y Santiago también de Zaragoza, donde nos interesa destacar que en uno de los proyectos aparece una planta centralizada⁶⁷.

Los tres ejemplos seleccionados en este estudio —especialmente los dos primeros— reflejan, con toda nitidez, que el *quincunx* podía adoptar dos desarrollos en alzado totalmente diferentes con los que se terminaba obteniendo un espacio interior radicalmente distinto. El primero, ligado a la tradición del *falso salón*⁶⁸, implicaba la utilización de esbeltos pilares y el volteo, sobre los mismos, de todo un sistema de soluciones de abovedamiento tendidas prácticamente a la misma altura —salvo, en ocasiones, la que se adoptara en el tramo de la encrucijada del transepto—, con lo que se obtenía un espacio interior completamente diáfano. El segundo, basado en la aplicación de un orden mucho menos esbelto y ligado a los arcos de comunicación de las capillas de los extremos, venía caracterizado por una fuerte gradación volumétrica, ya que, por debajo de la solución del crucero, se situaban las de los brazos de la cruz, y todavía por debajo, las de las capillas de los extremos, que quedaban prácticamente aisladas, marcando una fuerte compartimentación espacial; una solución que terminará imponiéndose sobre la anterior gracias al impulso de la Academia y los arquitectos que siguieron sus preceptos.

Así, como ejemplos de la aplicación del primer desarrollo en alzado, podría citarse la iglesia de Santa Isabel de Portugal de Zaragoza —mencionada anteriormente— construida gracias al impulso de los diputados del reino y cuyas obras fueron llevadas a cabo por los

de Zaragoza”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Departamento de Historia y Teoría del Arte, 2010, pp. 189-208.

⁶⁷ LOZANO LÓPEZ, J. C., “Architettura da esportare: unas trazas de Roma para la iglesia de San Felipe y Santiago el Menor de Zaragoza”, *Aragonia Sacra*, 22, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 2013, pp.

⁶⁸ El modelo de falso salón se componía de tres o cinco naves, transepto y lucernario en su encrucijada, y hundía sus raíces en las ampliaciones de la Seo de Zaragoza llevadas a cabo entre 1490-1522 y 1546-1550, conociendo una gran fortuna en Aragón durante toda la Edad Moderna (IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. Y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media de Primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, fundación Teresa de Jesús, Cabildo Metropolitano de Zaragoza 2016, op. cit. pp. 198-204).

maestros Miguel Sanclemente, Pedro Martínez, Miguel Cebollo-ro, Francisco López, Bernardo Mondragón y Valentín López entre 1681 y 1704⁶⁹. También siguieron este esquema algunos edificios construidos en la primera mitad del siglo XVIII, como la ermita de Nuestra Señora del Pueyo de Belchite (Zaragoza), un edificio que estaba concluido el 24 de marzo de 1725, cuando Juan Faure –hijo del maestro de obras del mismo nombre que había comenzado la fábrica– hizo acto de entrega de la obra⁷⁰; la ermita de San Clemente de Moyuela (Zaragoza), un edificio de grandes dimensiones construido entre 1738 y 1758⁷¹, cuya traza se atribuye al arquitecto fray José Alberto Pina, que había nacido en la localidad zaragozana hacia 1693⁷²; la ermita de San Marcos de Villafeliche (Zaragoza) levantada en la segunda mitad del siglo⁷³; la iglesia parroquial de

Olalla (Teruel), construida por Nicolás Bielsa entre 1758 y 1771⁷⁴, y la de Cubel (Zaragoza), levantada en la segunda mitad del siglo XVIII⁷⁵. Pero este tipo también puede descubrirse en territorios

⁶⁹ Véase nota 52.

⁷⁰ FRANCO AUGUSTO, J. M. *Belchite. Siglo XVIII*, Belchite, Ayuntamiento de Belchite, 1999, p. 179 y doc. 6 pp. 242-243. Juan Faure padre se encargó de levantar la iglesia del convento de San Agustín de Belchite [MARTÍN BLASCO, J. y BERRUECO SALVADOR, M. (OSA), *El convento de San Agustín de Belchite (Zaragoza). Datos para su historia (1594-1994)*, Belchite, Ayuntamiento de Belchite, 1994, pp. 55-62] y la iglesia parroquial de Santo Toribio de Estercuel (Teruel) [PÉREZ TEMPRADO, L., "De artistas y constructores", *Boletín de historia y geografía del Bajo Aragón*, septiembre-octubre, Zaragoza, Mariano Escar, 1909, p. 253 (edic. facs., Zaragoza, Centro de Estudios Bajoaragoneses, Ayuntamiento de Alcañiz-Ayuntamiento de Calaceite, 1982, p. 253); si bien este autor transcribió Jaure en vez de Faure].

⁷¹ CARRERAS ASENSIO, J. M.^a, "Ermitas barrocas de planta de cruz griega, cúpula y brazos semicirculares en el área de Daroca", *Xiloca*, 32, Calamocha, Centro de Estudios del Xiloca, 2004, pp. 39-56. ROYO GARCÍA, J. R., *Evolución histórica de Moyuela (Zaragoza), entre los siglos XVI y XIX*, Zaragoza, Asociación Cultural Arbir-Malena, 1999, p. 47

⁷² Sobre el arquitecto, véase ALDANA FERNÁNDEZ, S., "Fray José Pina, arquitecto del siglo XVIII", *Archivo Español de Arte*, 121, Madrid, CSIC, 1958, pp. 49-57; y más recientemente en CARRETERO CALVO, R., "El arquitecto fray José Alberto Pina y la sacristía de la colegiata de Santa María de Calatayud", en *IX Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, vol. II, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, Institución "Fernando el Católico", 2016, pp. 767-782, espec. pp. 771-773.

⁷³ CARRERAS ASENSIO, J. M.^a, "Ermitas barrocas...", *op. cit.*, p. 46.

⁷⁴ CARRERAS ASENSIO, J. M.^a, *Noticias sobre la construcción...*, *op. cit.*, pp. 308-315, espec. pp. 310-312 y doc. 10.

⁷⁵ MAÑAS PÉREZ, L., "Reformas barrocas", en Mañas Ballestín, F. (coord.), *Comarca del Campo de Daroca*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Departamento de Presidencia y Relaciones Institucionales, 2003, pp. 209-220, espec. p. 214.

limítrofes, como en las ermitas de Santa Bárbara de Villafranca del Cid, cuyas obras se iniciaron en 1763, y en la de San Gregorio de Vinaroz, construida por fray Pere Gonell entre 1771 y 1799, ambas en la provincia de Castellón⁷⁶, o en las iglesias parroquiales de Les Borges del Camp y Vinyols i els Arcs, localidades situadas en la comarca tarraconense del Baix Camp⁷⁷. La vigencia de esta fórmula todavía se mantuvo hasta finales del siglo XVIII, tal y como puede descubrirse en la iglesia parroquial de Nogueras (Teruel), construida por Miguel Bielsa conforme a un proyecto del arquitecto zaragozano Francisco Rodrigo⁷⁸, y en la parroquial de Mezquita de Loscos, presentada en este mismo trabajo. Este esquema fue el que se siguió en la construcción de la basílica del Pilar de Zaragoza, ya que su distribución en planta está basada en la yuxtaposición de dos plantas *quincunx* y su desarrollo en alzado es el de un salón.

El segundo desarrollo en alzado lo podemos encontrar en ejemplos como la iglesia de la Santa Cruz de Zaragoza, construida por Julián Yarza Ceballos y Agustín Sanz entre 1769 y 1780⁷⁹; la ermita de Santa Ana de Pastriz levantada entre 1786 y 1803⁸⁰; o la iglesia

parroquial de Samper del Salz, construida según el proyecto de Vicente Gracián entre 1787 y 1807, que hemos presentado unas líneas más arriba. Asimismo, en el ámbito oscense destacan la ermita de Cillas de Huesca y la iglesia parroquial de la Natividad de Bandalíes —ambas atribuidas al maestro de obras José Soff⁸¹; la iglesia

⁷⁶ GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca en Castellón*, Castellón, Diputación de Castellón, 2004, p. 441 y pp. 426-427.

⁷⁷ LIAÑO MARTÍNEZ, E., *Inventario artístico de Tarragona y su provincia, tomo I*, Aguiló-Els Guiamets, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p. 113 (Les Borges del Camp); LIAÑO MARTÍNEZ, E., *Inventario artístico de Tarragona y su provincia, tomo III*, Santa Barbara a Xerta, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p. 263 (Vinyols i els Arcs).

⁷⁸ CARRERAS ASENSIO, J. M.^o, *Noticias sobre la construcción...*, *op. cit.*, pp. 282-289.

⁷⁹ 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*; 112-113, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2011, pp. 115-151.

⁸⁰ (...) Hay una sola ermita bajo la invocación de Santa Ana, que en el día está caída [A. D. Z., *Visita Pastoral de 1785*, f. 603 v]; (...) la hermita de la Sra Santa Ana obra construida por la devoción de los fieles no tiene renta alguna [A. D. Z., *Visita Pastoral de 1803*, s.f.].

⁸¹ NAVAL MAS, A., "Arquitectura religiosa del siglo XVIII en el Somontano de Huesca", en *III Coloquio de Arte Aragonés. Huesca 19-21 de diciembre de 1983*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1985, p. 102.

parroquial de Coscollano⁸², o el proyecto realizado por Agustín Sanz para la iglesia parroquial de Sariñena (Huesca)⁸³. Además, se utilizó en la ampliación de iglesias, adosándose a buques de naves ya construidos, como en la parroquial de Utebo (Zaragoza)⁸⁴ o en iglesias de nueva planta como soluciones de cabecera, como ocurrió en el templo del Pilar de Calanda (Teruel), construido en la primera mitad del siglo XVIII⁸⁵; en la parroquial de Linares de Mora (Teruel), levantada conforme al proyecto de los maestros de obras zaragozanos Mateo Jorge *mayor* y Mateo Jorge *menor* a partir de 1788⁸⁶; el proyecto adoptado para la construcción de la iglesia parroquial del Salvador de Sariñena (Huesca), o en la iglesia de Santa María la Mayor de Épila (Zaragoza), cuya cabecera fue construida siguiendo el modelo *quincunx* entre 1722 y 1771, mientras que el buque del templo se levantó conforme un modelo de salón según el proyecto ideado por Agustín Sanz, llevado a cabo entre 1771 y 1798⁸⁷; una solución que también puede descubrirse en la iglesia parroquial de San Miguel de Aguarón (Zaragoza), construida según el proyecto de Lorenzo Lahoz entre 1769 y 1776⁸⁸.

En cualquier caso, también encontramos algunas soluciones de compromiso, como la desarrollada en la ermita de San Marcos de la localidad castellanense de Olocau del Rey —perteneciente a la mitra cesaraugustana hasta 1955—, construida por los maestros José

⁸² *Ibidem*.

⁸³ CADIÑANOS BARDECI, I., “Cuatro notables templos aragoneses: Luna, Calmarza, Ayerbe y Sariñena”, *Artigrama*, 18, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 447-470, espec. p. 466.

⁸⁴ CHRIBAY CALVO, R., “Etapas constructivas”, en Sobradriel Valenzuela, P. I. (dir.), *Mudéjar en Utebo*, Zaragoza, Institución “Fernando el Católico”, 1986, p. 21 y doc. 4, pp. 45-46

⁸⁵ THOMSON LUSTERRI, T., “El Templo del Pilar”, en *Catálogo artístico, monumental y cultural del Bajo Aragón*, Alcañiz, Fundación Quílez Listerri, 2012, http://www.fqll.es/catalogo_detalle.php?id=506 (fecha de consulta: 10-VI-2017).

⁸⁶ EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., “Fray Joaquín del Niño Jesús: su propuesta para elaborar un tratado de arquitectura (1818)”, *Artigrama*, 3, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 267-283, espec. p. 274, nota n° 26.

⁸⁷ CADIÑANOS BARDECI, I., “Dos templos parroquiales del siglo XVIII: Épila y Aguarón”, *Boletín del Museo e Instituto “Camón Aznar”*, 74, Zaragoza, Obra Social de Ibercaja, 1998, pp. 101-113, espec. pp. 101-106.

⁸⁸ *Ibidem*, pp. 106-107.

Dolz –autor de la traza– y Fernando Molinos entre 1771 y 1785⁸⁹. La ermita tiene una planta de cruz griega inscrita en un cuadrado a la que se le adosa, al oriente, el módulo de presbiterio. Su desarrollo en alzado parece querer evocar a la solución de planta de salón, con altos soportes, sólo que en este caso sí que ofrece una acusada sensación de compartimentación espacial, ya que los espacios de los extremos se abovedan por debajo de la cúpula y de los brazos de la cruz; unas discordancias que se expresan, por un lado, en la falta de correspondencia entre el orden de las pilastras y los arcos de comunicación con los espacios de los extremos, y por el otro, en la existencia de unos lunetos sobre el entablamento que parecen querer evocar la sensación de espacio diáfano proporcionado por el modelo de falso salón. En la encrucijada se levanta un cimborrio *a punta de diamante*, similar a los de la excolegiata de Alcañiz o la iglesia de Samper de Calanda, y a diferencia de los ejemplos vistos anteriormente, en los que los abovedamientos de los espacios de los extremos tenían el mismo perfil, en Olocau las bóvedas de los situados junto a la cabecera son de perfil octogonal y apean en bóvedas ligeramente abocinadas, mientras que las de los pies adoptan una planta elíptica, y, en este caso, descansan en muros rectos⁹⁰.

⁸⁹ GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca...*, *op. cit.*, pp. 435-439

⁹⁰ *Ibidem*, p. 437.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I

1787

¿Samper del Salz?

Pedro Moliner, alcalde, Juan Amada, regidor, y Juan Domingo Miranda, síndico procurador del lugar de Samper del Salz, de acuerdo con su cura párroco, Gregorio Villalta, exponen la necesidad de construir nueva iglesia, y para ello solicitan la correspondiente licencia.

Archivo Diocesano de Zaragoza [A. D. Z.], Caja 3005, Licencia para la construcción de la iglesia de Samper del Salz, s.f.

[*Al margen: Zaragoza 19 de noviembre de 1787 / Damos licencia para que se construia la Ig^a de nuevo en los terminos que se suplica presentando ante nos el plan y razon del coste, que se formara por (tachado: el arquitecto) Vicente Gracian, maestro (de) obras, suspendiendo el decreto de seis de agosto que se narra / (suscripción autógrafa: el arzobispo) / Asi lo proveyó y mandó S. S. Y. el arzobispo mi señor de que certifica*]

[*Al encabezamiento: Ill^{mo} Señor*]

Pedro Moliner alcalde Juan Amada rexidor y Juan Domingo Miranda sindico procurador del lugar de Samper del Salz de acuerdo con su cura parroco Don Gregorio Villalta con dichas calidades, y la de administradores de los frutos primiciales de la iglesia parroquial de dicho lugar á V. S. Y. con el debido respeto exponemos: que habiendo tenido noticia de que Joseph Gomez vecino de dho pueblo havia suplicado á V. S. Y. se fundase una capellania perpetua colativa de los bienes sitios, que dicho cura havia comprado con el sobrante de los frutos primiciales en virtud del decreto del Ill^{mo} Señor Dn Juan Saenz de Buruaga su fecha en santa visita de Letux a dos de mayo del año de setenta y cinco y que á su consecuencia V. S. Y. mandó por su decreto de seis de agosto del presente año,

que por el Ill^{te} Señor su provisor se tomasen los informes correspondientes practicado esto por el vicario de La Puebla de Alborton mediante comision que para ello se libro, hemos comparecido por medio del referido nuestro cura parroco ante dho Y. S. provisor a exponer como le hemos expuesto, que por ahora no se podia fundar la capellania que se solicitaba por quanto es preciso y necesario hacerse nueva iglesia que ya se hubiese executado como tenian convenido el ayuntamiento y el antecesor // cura parroco Don Joseph Monzon á no haver acahecido el robo de los caudales de la iglesia en el año de mil setecientos sesenta y nueve en cantidad de veinte y cinco doblones de a ocho pues componiéndose como se compone la feligresia de dicha parroquia de trescientas dos personas aumentándose de cada dia su poblacion y su iglesia extendiendose a solos cinquenta pies de longitud y quarenta de latitud es constante no caben en la misma sus feligreses motivo por el que se les permite ocupar el coro que causa bastante incomodidad en el canto del santo sacrificio de la misa y oficios divinos con otros inconvenientes que de ello por necesidad se siguen en ofensa de dios y perjuicio de las almas: agregase á esto el que por estar la iglesia tan baja de bobedas en fuerza del calor particularmente en el verano se experimentan repetidos desmayos de forma que aun el sacerdote no puede celebrar sin exponerse a este peligro. Respecto de que existen en dinero y efectos como unas ochocientas libras jaquesas de dichos frutos primiciales, y a mas producirán la primicia y los expresados bienes comprados un año con otro como unas doscientas veinte y cinco libras y los vecinos ofrecen asistir a las obras para la nueva iglesia en los dias festivos con sus personas y caballerias para la conduccion de los materiales y por ultimo en caso necesario podra tomarse á censo hipotecando los referidos bienes que segun resulta de las escrituras en sus compras costaron mil trescientas diez y nueve libras. Por tanto con acuerdo y dictamen de dho Y. S. provisor

A V. S. Y. suplican recurrimos y suplicamos rendidamente su permiso para hacer una nueva iglesia capaz de caber en ella quando menos quinientas personas para derribar la actual // si los peritos lo juzgasen por conveniente a fin de aprovechar en lo posible sus materiales, para bendecir en su caso conforme á rubrica una que

existe en el nuevo granero de la primicia capaz de servir de templo durante la fabrica y en caso que fuesse necesario para tomar á censo luible hipotecando para ello las referidas posesiones compradas. Assi lo esperan de la notoria piedad, y justificacion de V. S. Y.

Por los suplicantes, que no saben escribir, y por si igualmente suplicante

{*Suscripción autógrafa*: Gregorio Villalta vicario}

||

¿1788?

¿Samper del Salz?

Gregorio Villalta, cura párroco del lugar de Samper del Salz, con acuerdo de su ayuntamiento, suplica al arzobispo de Zaragoza que apruebe el plan formado por Vicente Gracián para la construcción de la nueva iglesia y para disponer de los materiales necesarios hasta su finalización.

A.D.Z., Caja 3009, Licencia para construir la iglesia de Samper del Salz, s.f.

{*Al margen*: Zaragoza y enero 9 de 1788, Se desp^e la licencia en la forma ord^a}

{*Al encabezamiento*: Illmo Señor}

Don Gregorio Villalta, cura parroco del lugar de Samper del Salz, con acuerdo de su ayuntamiento con su mayor atencion expone: que V. S. I. por su decreto de diez y nueve de noviembre proximo se sirvio conceder licencia para construir de nuevo la iglesia parroquial de dho lugar presentándose antes á V. S. I. el plan que debia formar el arquitecto Vicente Gracian. Respecto de que se ha executado ya, determinando el terreno donde debiera edificarse y se han señalado los cimientos, que han de descubrirse: en esta atencion

A V. S. I. rendidamente suplica se sirva aprobar el referido plan y conceder su permiso para abrir los cimientos de la nueva iglesia

con arreglo a el y disponer los materiales que se juzguen necesarios llevando adelante la obra hasta su finalizacion. Asi lo expresa de la notoria benignidad de V. S. I.

Gregorio Villalta

III

1788, enero, 10

Santolea

El cura párroco, ayuntamiento y fabriqueros de la iglesia parroquial de la villa de Santolea, del arzobispado de Zaragoza, solicitan al arzobispo la facultad para empezar a construir la iglesia tras exponer que han recogido muchos materiales para hacer la iglesia nueva, porque la que hay es muy corta y amenaza ruina, y que todos los vecinos desean que se inicien las obras, valoradas en mil trescientos escudos según la planta realizada por Juan Giner, maestro arquitecto.

A.D.Z., Caja 3009, Licencia para construir iglesia parroquial en Santolea a 10 de abril de 1788, s.f.

[*Al encabezamiento: M. Y. S.*]

[*Al encabezamiento: Señor*]

El cura parroco, aiuntamiento y fabriqueros de la iglesia parroquial de la villa de Santolea de este arzobispado de Zaragoza, con su maior atencion exponen a V. S. I. = Que habiendo recogido muchos materiales para hacer iglesia nueva en esta parroquia por ser la que hai mui corta, y amenaza ruina, y deseando todos los vecinos se de principio a dha iglesia, que está ajustada de manos por mil y trescientos escudos, con Juan Giner maestro architecto de quien es la planta que se remite para que V. S. I. vea si es de su aprovacion y no pudiendola empezar sin la facultad de V. S. I. por tanto

A V. S. I. suplicamos humildemente nos conceda la facultad para empezar dha iglesia parroquial con la solemnidad que prebiene el

derecho, y poseguir dha obra fabor que esperan de la piedad, conocido celo, y caridad de V. S. I.

Santolea y Enero 10 de 1788

{*Suscripción autógrafa*: Dr Francisco Montero cura parroco}

{*Suscripción autógrafa*: Joaquin Membrado regidor}

{*Suscripción autógrafa*: Joseph Zapater regidor}

{*Suscripción autógrafa*: Ramon Guillen diputado}

Por los demas individuos de aiuntamiento que no saben escribir

Suscripción autobiográfica: Geronimo Comas secretario

{*Suscripción autógrafa*: Mn Christoval Membrado fabriquero}

{*Suscripción autógrafa*: Pedro Melero fabriquero}

{*Suscripción autógrafa*: Francisco Gascon fabriquero}

IV

1790, septiembre, 4

Madrid

Juan Antonio Rero y Peñuelos, secretario de Manuel Antonio Santiesteban, informa al arzobispo de Zaragoza del proyecto de construcción de la iglesia parroquial de Mezquita de Loscos.

A.D.Z., Reales Órdenes, tomo X, ff. 640 r-643 r.

{*Al margen*: Mezquita}

{*Al encabezamiento*: Illmo Sor}

La Junta de Propios, Apoderado de censalistas, y el vicario de la iglesia parroquial del lugar de Mezquita en ese reyno ocurrieron al intendente de el, en 14 de enero de 1788 expresando que consiguiendo á lo que le havia ordenado prozedio la junta á la demolicion de la torre de dha iglesia hasta dejar únicamente de ella la

parte de escalera para subir al coro, que tenia por la misma su comunicacion; y que deseosa de proceder con el maior acierto lo hacia presente al intendente para que nombrase el sugeto que fuese de su satisfacion, para que se encar-/640 v/-gase de la formacion, planes, calculo, y proyecto de la expresada torre; mandandole al mismo tiempo visurase el resto de la iglesia que sobre estar ruinosa, havia padecido considerable menos cabo en el desmante de la torre

El intendente dio comision al maestro Vizente Gracian para que con citacion de la Junta de Propios y de los perceptores de los diezmos de dho lugar de Mezquita, pasase a este pueblo á reconocer el estado de su iglesia, y a formar subcesivamente [*sic*] el plan correspondiente, proyecto y calculo para la rehedifiacion de la torre, reduciendo lo posible su altura y coste

Cumpliendo con esta providencia pasó el citado Vizente Gracian al citado lugar de Mezquita, hizo el reconocimiento que se le prebenia, y lebantó el plan para la construccion de la torre y formó el proyecto y calculo de que es copia la del numero 1º

El referido plan, proyecto, y /641 r/ calculo, mandó el intendente lo examinase el arquitecto Agustin Sanz, y haviendolo hecho informó en 31 de marzo de 1788 quanto aparece de la copia n 2º

Remitido este expediente á la Junta de Propios de dho lugar de Mezquita para que hiciese presente á los perceptores de diezmos la necesidad de las citadas obras, y la falta de caudales en el pueblo para atender a ellas, á fin de que por su parte contribuyesen con lo que les pareciese manifestó al intendente en representacion de 22 de abril del propio año la infelicidad e indecencia en que se hallaba su iglesia y lo combeniente que seria su reparacion pues los vecinos estaban prontos a asistir con puntualidad en el apronto de materiales

En su inteligencia mandó el intedente que el referido maestro Vizente Gracian, proyectara y calculara los reparos que necesitase la citada iglesia como asi lo hizo en los terminos que comprehende la copia bajo el numero 3º

/641 v/

Examinado este plan y proyecto por el enunciado don Agustin Sanz expuso que para manifestar su dictamen se hacia preciso que el citado Vizente Gracian leuantase corte por el diametro menor de la iglesia, por el medio de dos capillas, exponiendo con seguridad el grueso de las paredes, donde estaban las ventanas de la nave; y tambien de que material eran las paredes antiguas de la iglesia, y los arcos de las capillas, con la altura que tubiesen dhos arcos desde la segita inferior a la superior

Mandado asi por el intendente en su consecuencia se expuso por el citado Vizente Gracian lo que comprende [*sic*] la copia del numero 4°

Examinado nuebamente el referido plan, y proyecto por el enunciado Don Agustin Sanz, informó en 10 de Junio de 1788 lo que comprende el numero 5°

Posterior a esto se practicaron por la Junta de Propios de dho lugar de Mezquita quantas diligencias se la tenian encargadas, y todas las remitió el inten-/642 r/ al consejo en 11 de Febrero de 1789 para que en el concepto de ser urgente la necesidad de dhas obras, y que de los participes en diezmos solo havia ofrecido la cartuja de Aula Dei, cien libras en quatro años conforme fuese siguiendo la fabrica, determinase el consejo lo que estimase justo

En su inteligencia; y de lo expuesto por el señor fiscal, mandó este supremo tribunal que V. S. Y. hiciese que los participes en diezmos del citado lugar de Mezquita se combinasen en la cantidad que hubiesen de contribuir para la rehedificacion de la torre y reparos de la iglesia del mismo lugar, prozediendo de lo contrario a la exaccion por medio del sequestro de la tercera parte de los frutos diezmales nombrando V. S. Y. persona de su satisfaccion que los recaudase; y fecho se instruyese V. S. Y. del caudal sobrante de los propios del expresado lugar de Mezquita, y propusiese al consejo por mi mano con la mas posible brevedad el medio que tubiese por mas combeniente para que quanto se verificasen las refe-/642 v/-ridas obras

Para el cumplimiento de esta providencia comuniqué á V. S. Y. la orden correspondiente, y en su virtud informé V. S. Y. que le pareció oportuno, añadiendo que el monasterio de la cartuja de Aula Dei perceptor de los diezmos, se allanaba a dar 150 libras en tres, ó quatro años, ó en el tiempo que se trabajase la obra

Enterado el consejo de todo y de lo expuesto por el señor fiscal ha acordado se executen desde luego las obras y reparo de la iglesia parroquial del lugar de Mezquita con arreglo á los planos, proyecto, y calculo formados por el arquitecto Vicente Gracian, é informes dados por don Agustin Sanz en 31 de Marzo, y 10 de Junio de 1788, principiándose por donde mas lo exija la necesidad, las que se costeen con el sobrante existente de la primicia del mismo lugar, y lo que esta baya produciendo hasta la conclusion de aquella y con lo que tiene ofrecido el perceptor de los diezmos; Todo lo qual se execute bajo la direccion de V. S. Y. á cuyo celo, y actividad lo comete el consejo con las facultades necesarias, y para ello dirijo á V. S. Y. los citados planes, y copias de los referidos proyectos, calculo é informes

Participo á V. S. Y. de orden del consejo para su inteligencia y cumplimiento, y del recibo de esta, de dhos planes y copias me dará V. S. Y. aviso para ponerlo en su noticia

Dios guarde á V. S. Y. muchos años

Madrid y septiembre 4 de 1790

{*Suscripción autógrafa*: Don Manuel Antonio Santisteban}

Por el secretario

{*Suscripción autógrafa*: Rero}

{*Al final del documento*: Illmo Sor Arzobispo de Zaragoza}

1826, abril, 22

Santolea

El cura párroco, el alcalde mayor y demás individuos del ayuntamiento de la villa de Santolea, perteneciente a la Encomienda de Castellote, exponen que la fábrica de la iglesia parroquial se halla parada desde hace más de veinte años, así que solicitan al castellán de Amposta que se digne a cooperar a la continuación y perfección de la iglesia concediendo a favor de su fábrica y con el producto de la primicia de la villa y asistencia de los vecinos se podrá llevar adelante la obra.

A.D.Z., Orden Militar de San Juan de Jerusalén, caja 171, doc. 7, s.f.

Documento referenciado en LOZANO LÓPEZ, J. C., “Fuentes y noticias...”, *op. cit.*, p. 123.

[*Al encabezamiento: M. Illte Sr*]

[*Al margen: Zaragoza 25 de Abril 1826 / Deseando concurrir a que la fabrica de la iglesia parroquial de Santolea se lleve a su puntual ejequcion, a fin de que los fieles puedan prestar los actos religiosos, que conmigo deben al supremo bien, concediendo al efecto el todo ó parte del producto primicial con que acuden sus vecinos á la Encomienda de Castellote para verificarlo con los conocimientos necesarios que el caso exige, se hace preciso que el cura parroco y ayuntamiento exponentes dispongan por medio del artifice encargado de la obra el correspondiente manifiesto por el que deba resulta el coste total en que fue considerada, el estado de su adelantamiento y cantidad invertida hasta él; el que se contempla indispensable por un calculo aproximado hasta el de su conclusion, y que medio considera mas apropiado, para que teniendo la fabrica la consistencia y seguridad prometida sea conocidamente mas ventajosa en favor de sus interesados concurrentes; y en su reconocimiento como el del certificado // de dicho cura y ayuntamiento espresivo del año que quedó suspendida la obra en vida del ultimo difunto comendado*

Illmo Sor baylio Fr. Dn Francisco Ramiro dispondré la conducente, debolviendo a sus efectos la presente exposicion / El recibidor de la Castellania de Amposta / (*suscripción autógrafa: Fr Gerónimo Dolz*)]

El cura parroco, alcalde maior y demas individuos del aiuntamiento de la villa de Santolea perteneciente a la Encomienda de Castellote vacante por fallecimiento del M. Illte Sr bailio Dn Fr Francisco Ramiro su ultimo posehedor, con la mayor atencion y respeto á V. S. exponen que la fabrica de esta iglesia parroquial se halla parada hace mas de veinte años por falta de recursos para su continuacion ya por la pobreza del vecindario, como tambien por haverse suspendido por orden de V. S. en el año 1819 el pago de ochenta libras jaquesas que por modo de limosna [*entre líneas: anual*] tenia concedida a dicha fabrica del difundo Sr Ramiro, la que recibio esta Junta de Fabrica hasta el año mil ochocientos diez y ocho inclusive, por mano de su apoderado en Castellote Dn Joaquin Miravete, despues de su nueva concesion de que hizo dho Sr a virtud de recurso del pueblo en el año mil ochocientos diez y siete

De cuia detencion y parada de fabrica de arruinarse la parte de iglesia que se halla ya levantada por no tener los estribos necesarios para sostenerla, pues solo se halla construida la parte que forma el crucero con sus colaterales, y cortada [*entre líneas: la*] obra en este estado, se halla cerrada la espaciosa frontera con una elevada cerradura de tapia de tierra mera (la que sin duda se hizo ara que sirviese durante la (*palabra ilegible*) de la obra) hallandose la parte construida toda entretegida de andamios y puntales de madera // que todo ello presenta un aspecto del maior peligro a mas de la suma indecencia que ocasiona su vista en el templo santo al Señor

Todo lo qual se hallan precisados los exponentes elevando con la consideracion de V. S. como encargado de las encomiendas vacantes en este Reino de Aragon, á fin de que con las amplas facultades con que le suponen autorizado se digne cooperar a la continuacion y perfeccion de esta iglesia concediendo a favor de su fabrica y durante ella la primicia de esta villa propia de dha encomienda, con cuio producto y asistencia al vecindario se prometa lleva adelante la obra

Cuida gracia que esperan los exponentes de la bondad y celo de V. S. sobre ceder en maior honor y culto del señor, servira tambien al mas poderoso estimulo para que este pueblo agradecido reconozca y respete siempre los derechos y rentas de la encomienda, como lo ha hecho hasta el dia, pues á pesar de sus grandes apuros y escasez de cosechas puede asegurar á V. S. se halla corriente en el pago de los veintinueve caices de trigo en especie y demas [*palabra ilegible*] con que anualmente contribuye á dha encomienda a mas de la primicia, como de todo esso podra informar á V. S. su mencionado apoderado en Castellote

Santolea 22 de Abril de 1826

[*Suscripción autógrafa*: Antonio Tello cura]

[*Suscripción autógrafa*: Joaquín Combas alcalde]

[*Suscripción autógrafa*: Mariano Perdiguier regidor]

Por los demas S. S. de ayuntamiento y de su orden por no saber escribir

[*Suscripción autógrafa*: Luis Escoriguela secretario]

[*Al final del documento*: M. Illte Sor Recibidor de las Encomiendas de Aragon]

VI

1826, mayo, 6

Santolea

Juan Giner y Fonrrubia, artífice encargado de la obra de la fábrica de la parroquial iglesia de Santolea, vecino de Calanda, redacta un manifiesto por el que consta el estado del adelantamiento de la fábrica de la parroquial del pueblo de Santolea, la cantidad invertida y la que se necesita para su conclusión.

A.D.Z., Orden Militar de San Juan de Jerusalén, caja 171, doc. 7, s/f.

Documento referenciado en LOZANO LÓPEZ, J. C., “Fuentes y noticias...”, *op. cit.*, p. 123.

[*Al encabezamiento*: Manifiesto por el que consta el estado del adelantamiento de la fabrica de la parroquial iglesia de este pueblo de Santolea: la cantidad invertida hasta el, la que se necesita por un calculo aproximado hasta su conclusion, con lo demas que en el se contiene]

Juan Giner y Fonrrubia, artífice encargado de la obra de la fabrica de la parroquial iglesia de esta villa de Santolea por fallecimiento de mi difunto padre (en paz descanse) vecino de la de Calanda; cumpliendo en lo posible con lo prevenido por el M. Illte Sr Recividor de la Castellania de Amposta Fr Dn Geronimo Dolz, en su providencia, dada en Zaragoza a veinte y cinco de abril proxime pasado, a virtud de la solicitud hecha á dho Sr por el cura parroco, alcalde y ayuntamiento de la predicha villa de Santolea sobre concesion á favor de la fabrica de la primicia de todos los frutos, durante la misma; y satisfaciendo á cada uno de los extremos que comprende la referida providencia, con la devida separacion digo = Que acerca del coste total en que fue considerada la obra de dha fabrica no puedo dar razon alguna, pues jamas he visto expediente alguno construido a dho fin

Que el estado de su adelantamiento es el que los representantes tienen dicho en su esposicion, de que queda hecha mencion, y la cantidad invertida hasta el esta de ciento diez y ocho mil reales vellon: que por un calculo aproximado hasta la conclusion de dicha fabrica son indispensablemente necesarios trescientos diez mil seis ciento diez y seis reales [*de*] vellon, como se deja ver del individual manifiesto, hecho con presencia del plan de la obra que existe en el archivo de dha iglesia, y á seguida se figura para la mejor inteligencia:

	Reales Vellon
Por 480 varas de sillar de canteria para el primer cuerpo de las dos torres de arranque, labre y asiento á sesenta r v por vara	29600
Por 616 varas de sillar que tiene el cuerpo campanil de las dos torres á 60 r v por vara	36960
	66560
Suma anterior	66560
Por 120 varas de sillar que tienen las dos torres en el friso y revanco	7200
Por 240 varas de sillar del capitel ó remate de las dos torres á 90 r v por vara	21600
Por 512 varas de cornisa para las dos torres á 60 r por vara	30720
Por 8 piramides para adorno de las dos torres	5120
Por la conduccion de 4000 varas de piedra para las dos torres considerando a tres carretadas por jornal, y 20 r por jornal	26640
Por 1332 jornales del oficial para las dos torres, considerando á 14 r v por jornal	17640
Por 5328 jornales de pionia para las dos torres a 62 r	31960
Por 208 varas de silleria que hay en las colaterales de la puerta hasta las dos líneas que hacen las torres a 60 r por vara	12480

Por 66 varas de cornisa del frontis á 60 r por vara	3960
Por el piramide de la frontera que esta encima de la angulada	640
Por la conduccion de 1072 carretas de piedra que falta para la manposteria de toda la obra	7400
Por 405 jornales del oficial para sentar las cornisas del frontis y mamposteria de las paredes	5680
Por 1620 jornales de pionia para el dho cornisado y mamposteria á 6 r s por jornal	9720
Por 17960 ladrillos que se necesitan para los arcos y bovedas que // faltan en la obra regulados á 200 reales el millar	3580
Suma prosigue	247320 r s
Para el rafe que falta en la obra 1408 ladrillos a 200 r el millar	280
Por 952 jornales de oficial para vistir la iglesia por dentro, hace los arcos y bovedas regulado a 14 r el jornal	13320
Por 1904 jornales de pionia de dha obra de vestir la iglesia y demas de la anterior partida	11420
Por 27600 ladrillos que se necesitan para la media naranja a 200 r el millar	5520

Por 168 jornales de oficial para hacer la media naranja á 14 r v por jornal	2152
Por 504 jornales de pionia para dha obra d ela media naranja a 6 r por jornal	3020
Por 3000 cayces de algez considerado a 4 r de coste	12000
Por 9000 tejones á 24 r s el ciento	2160
Por 18 jornales de oficial para el texado mayor y dos de las capillas	252
Por 108 de pionia para hacer dhos texados	648
Por 104 jornales de carpintero para serrar madera, y armar las tixeras del texado y media naranja considerado á 14 r s el jornal	1440
Suma y sigue	303112
Suma anterior	303112
Para 9776 quadros ó baldosas para pavimentar la iglesia a 40 r s el ciento	3920
Por 12 jornales de oficial para hacer dho pavimento regulado á 14 r s por jornal	168

Por 36 jornales de pionia para dho pavimento á 6 r	216
Para 1066 palmos de claraboya para seis ovaes del cuerpo de la iglesia, y quatro para la media naranja regulado á 3 r v de coste y porte	3200
Suma total	340616

Nota: en dicho manifiesto no he hecho cuenta del coste y porte de la cal y arena, porte del algez, texa y ladrillo, ni agua por considerar [que] lo suplirá el pueblo

Que a fin de que la fabrica tenga la consistencia y seguridad prometida, y sea conocidamente mas ventajosa á favor de los interesados concurrentes, por de pronto es necesario invertir en ella como quarenta mil r v con las quales podra quedar la referida fabrica sin el inminente peligro en que se halla de arruinarse la parte que hay construida pues se halla sostenida con puntales y trabazon de madera que sin duda por haver fallado tan endeble estribación se hallan rrajadas [*sic*] [*entre líneas*: por quatro arcos] por su clave y una pared de la frontera rrajada de arriba a bajo todo lo sobredho a si lo siento y entiendo en virtud de la pericia y experiencia que tengo sobre el particular. Y por ser asi y para que conste donde convenga doy y firmo el presente á requerimiento del cura parroco, alcalde y ayuntamiento de esta villa de Santolea; en ella a 6 de mayo de 1826

Juan Giner alarife

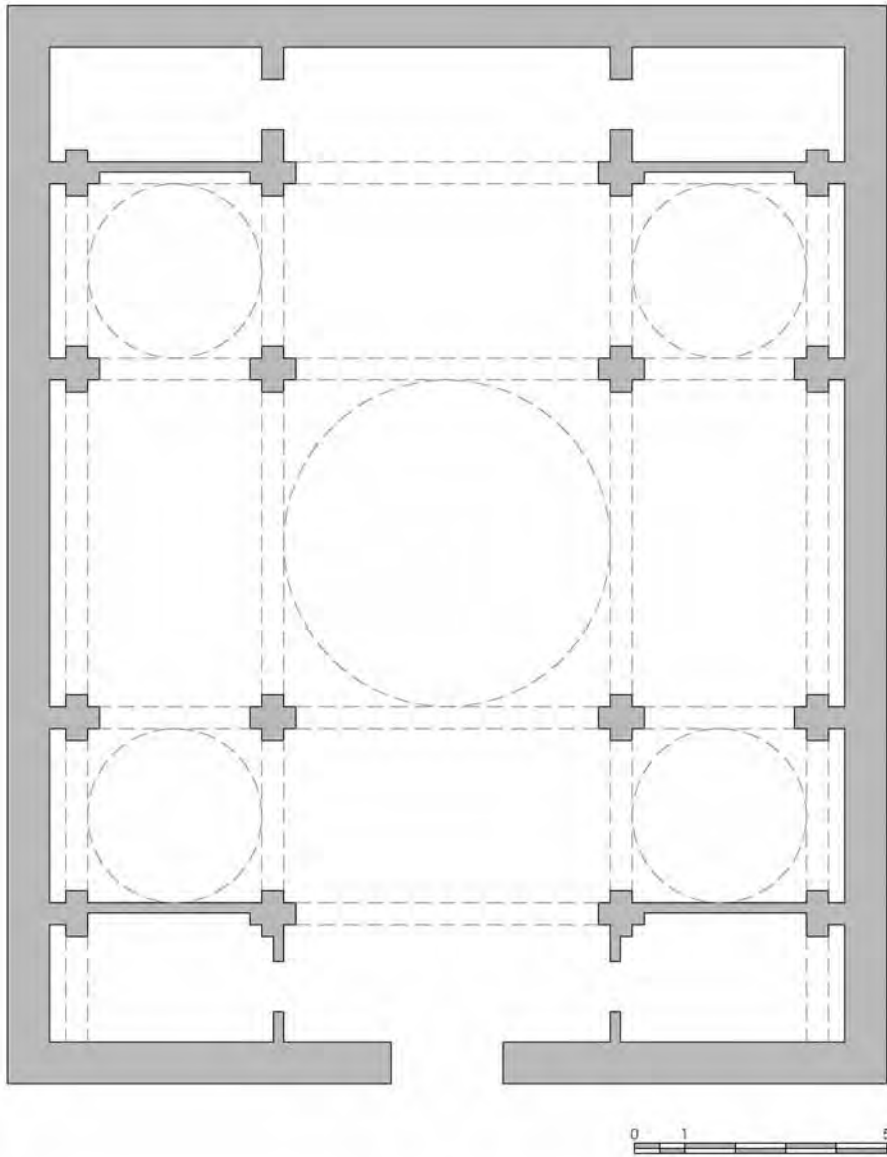


Fig. 1. Samper del Salz (Zaragoza). Planta de la iglesia parroquial según Jorge Martín Marco y José Ángel Gil Bordás



Fig. 2. Samper del Salz (Zaragoza). Iglesia parroquial. Exterior. Foto: Jorge Martín Marco



Fig. 3. Samper del Salz (Zaragoza). Iglesia parroquial. Interior. Foto: Jorge Martín Marco

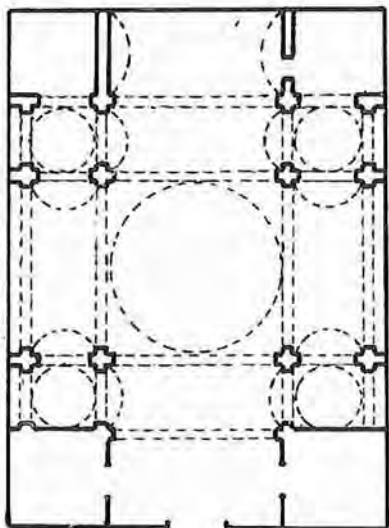


Fig. 4. Mezquita de Loscos (Teruel). Iglesia de San Juan. Planta según Santiago Sebastián



Fig. 5. Mezquita de Loscos (Teruel). Iglesia. Exterior. Foto: Jorge Martín Marco



Fig. 6. Mezquita de Loscos (Teruel). Iglesia. Interior. Foto: Jorge Martín Marco

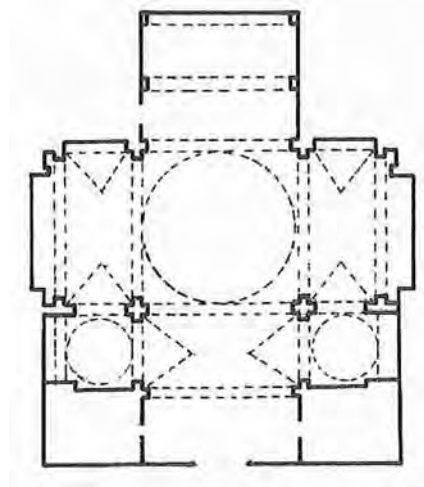


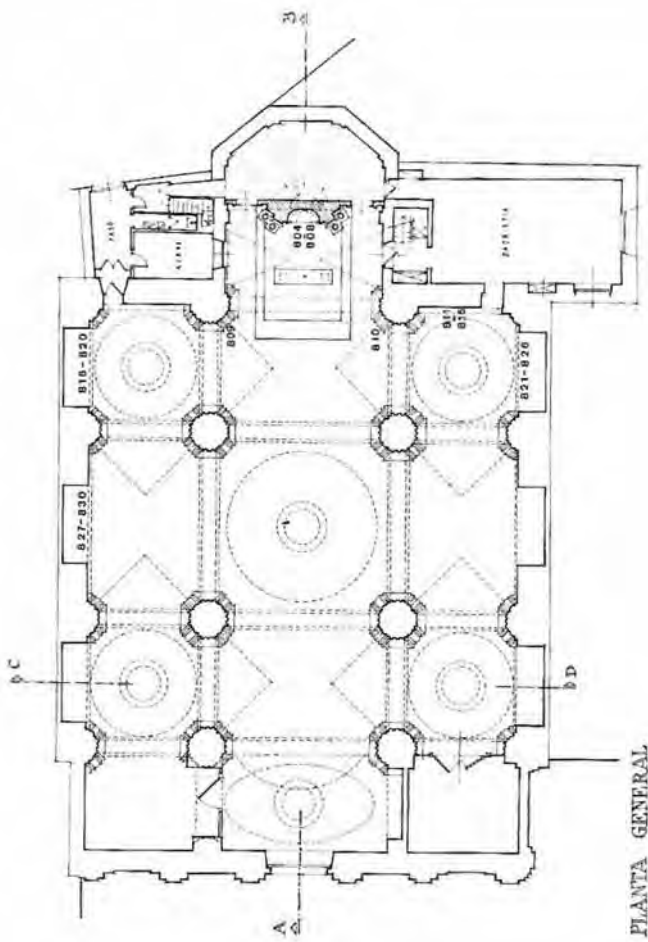
Fig. 7. Santolea (Teruel). Iglesia. Planta según Santiago Sebastián



Fig. 8. Santolea (Teruel). Vista de la población, con la iglesia destacando sobre el caserío. Foto: Miguel Perdiguer

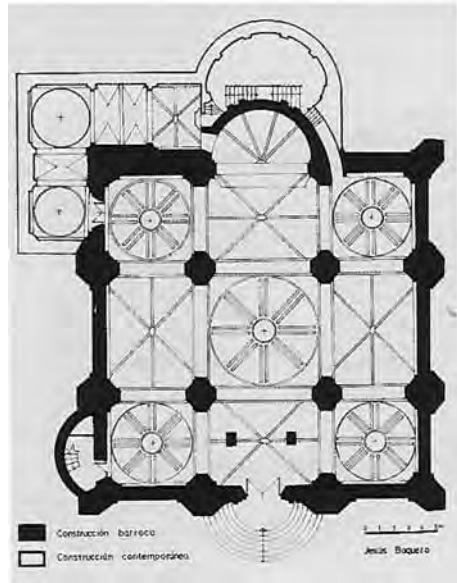


Fig. 9. Zaragoza. Iglesia de Santa Isabel. Interior

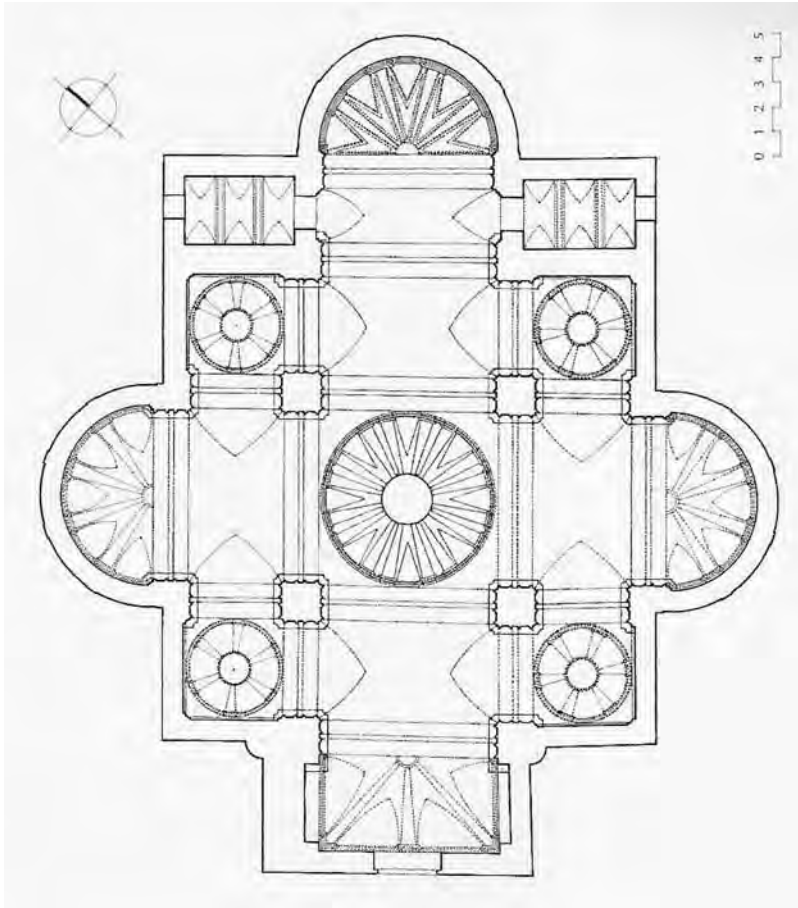


PLANTA GENERAL

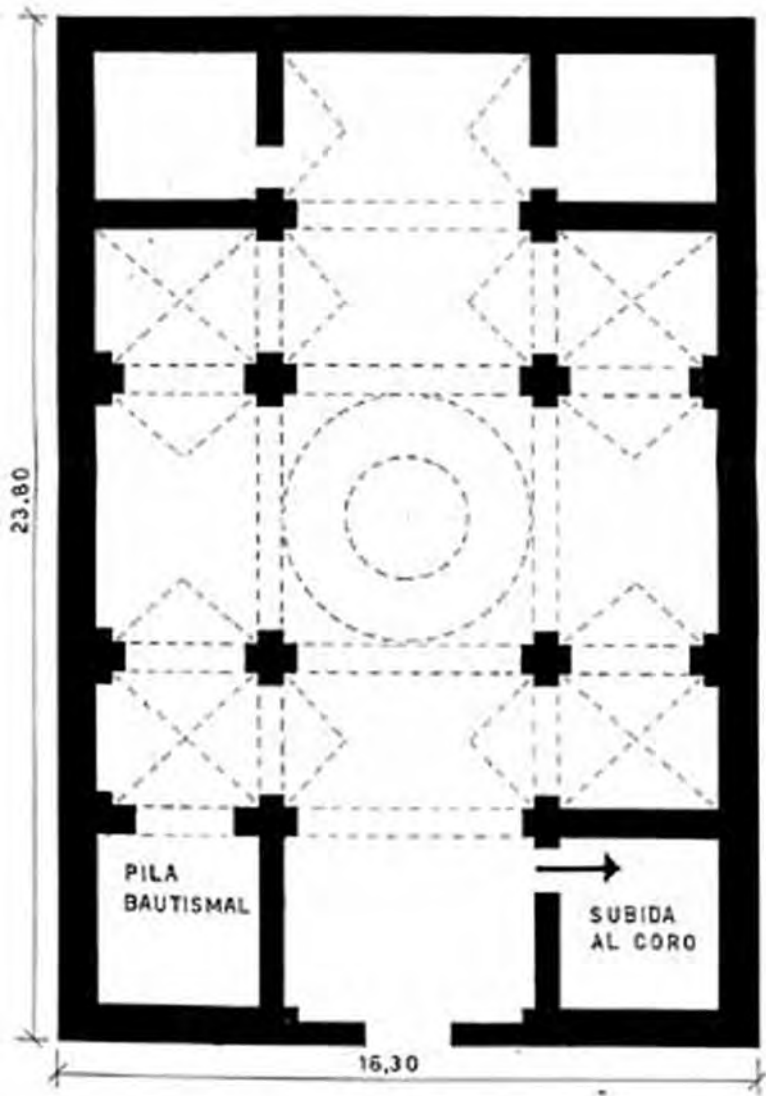
9.1 Zaragoza. Iglesia de Santa Isabel (Valero Suárez)



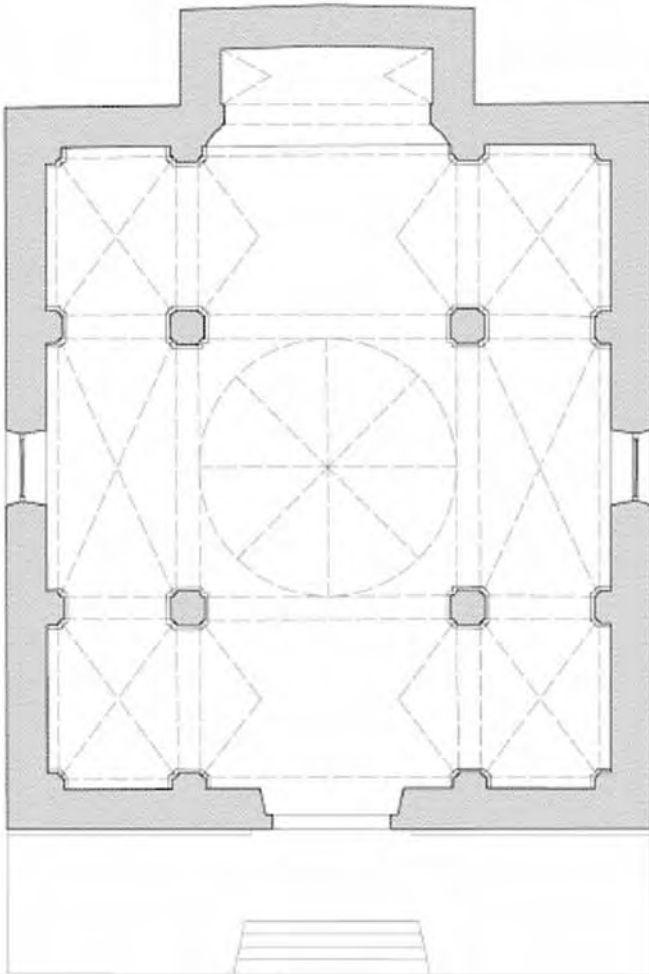
9.2. Belchite (Zaragoza). Ermita del Pueyo



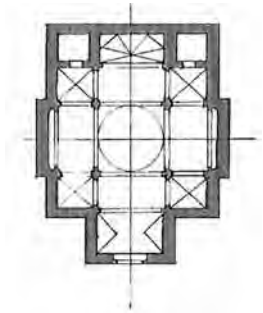
9.3. Moyuela (Zaragoza). Ermita de San Clemente (Úrsula Heredia)



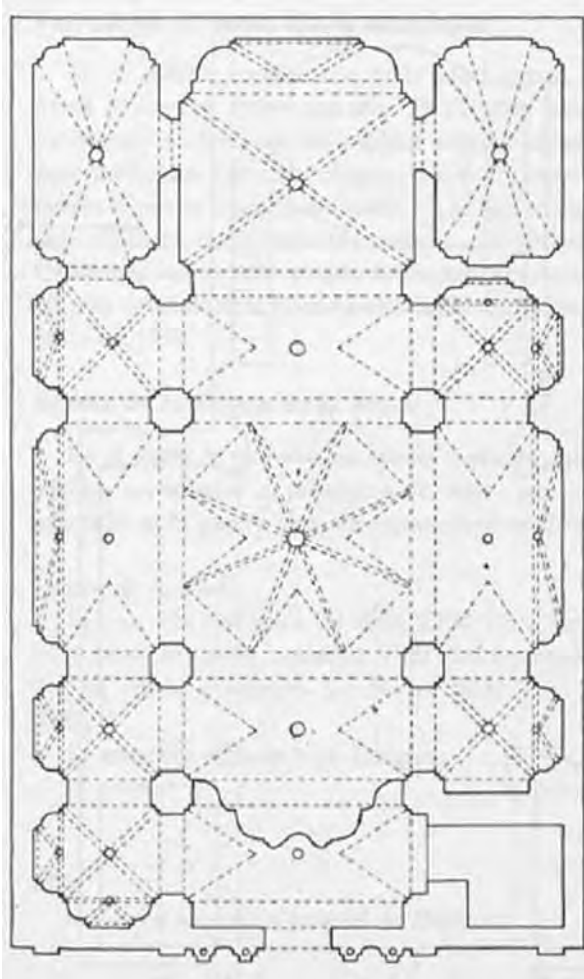
9.4. Olalla (Teruel). Iglesia parroquial (Xiloca)



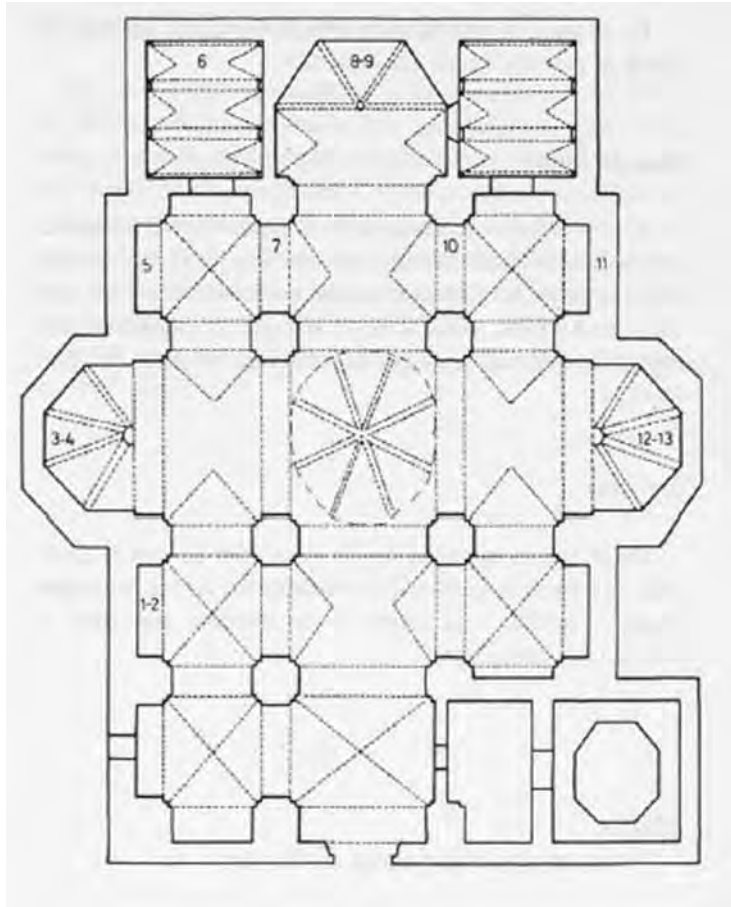
9.5. Villafranca del Cid (Castellón). Ermita de Santa Bárbara (Beatriz Sáez)



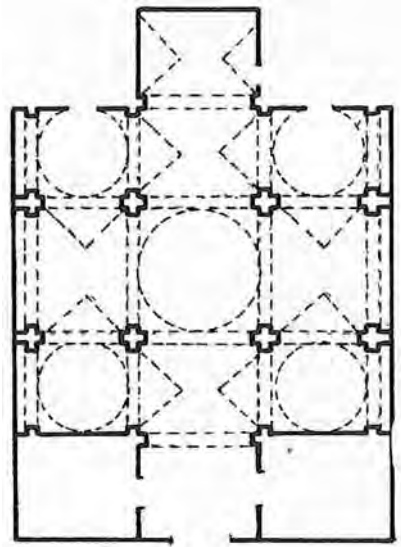
9.6. Vinaroz (Castellón). Ermita de San Gregorio (Arturo Zaragozá)



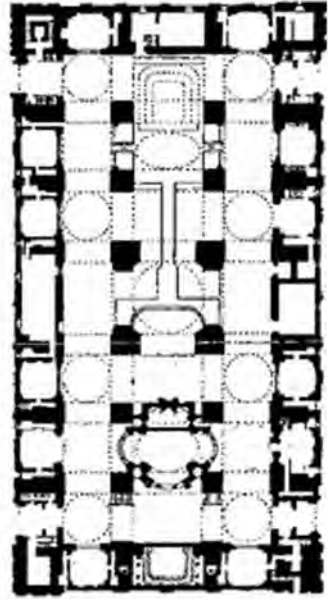
9.7. Les Borges del Camp (Tarragona). Iglesia parroquial (Emma Liaño)



9.8. Vinyols i els Arcs (Tarragona). Parroquial (Emma Liaño)



9.9. Noguera (Teruel). Iglesia (Santiago Sebastián)



9.10. Zaragoza. Basílica del Pilar

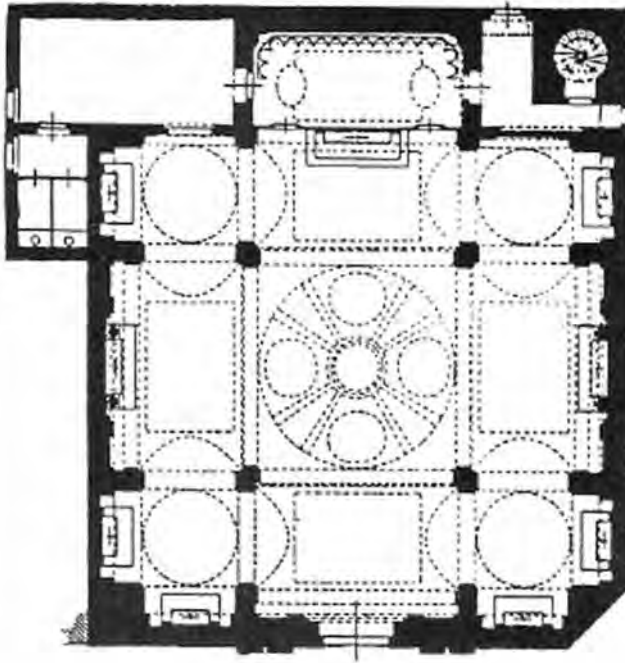
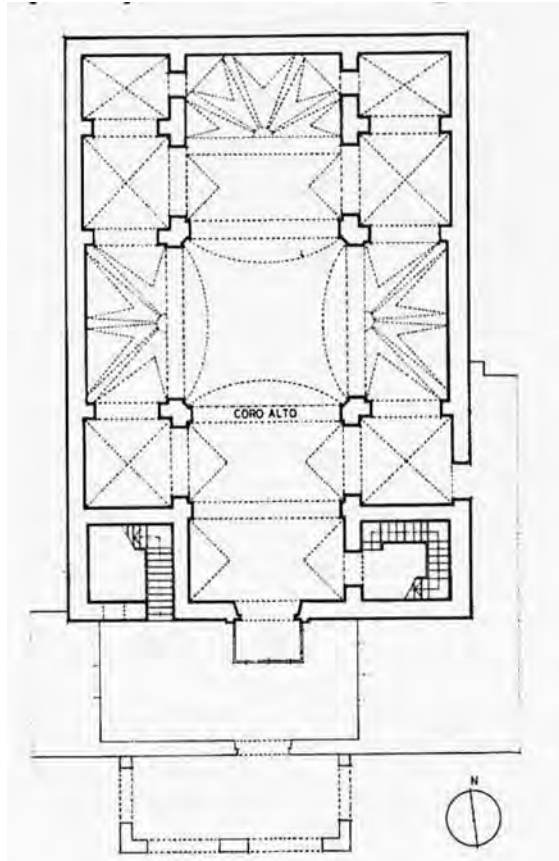
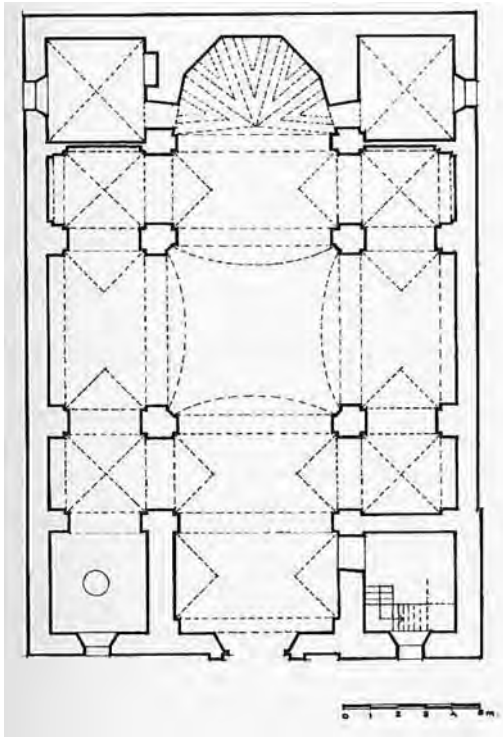


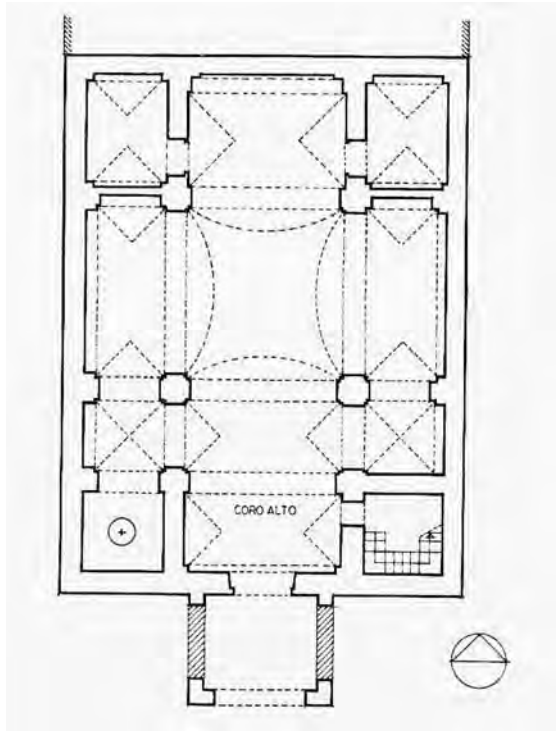
Fig. 10.1 Zaragoza. Iglesia de la Santa Cruz. Interior: Foto: Jorge Martín Marco



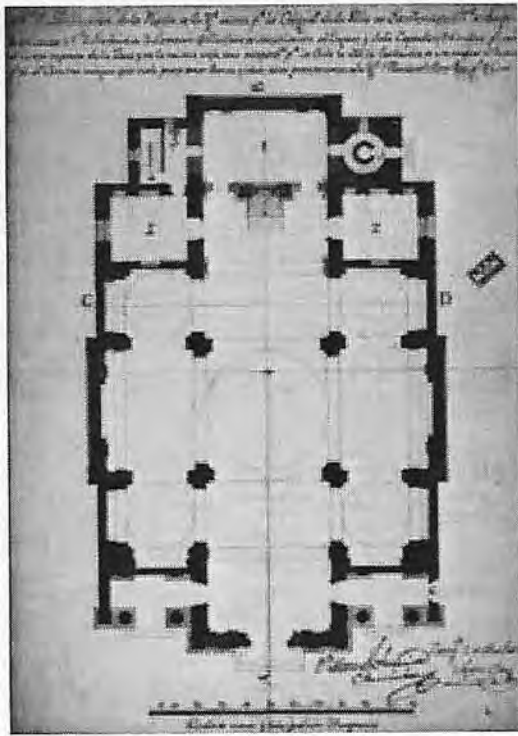
10.2 Huesca. Ermita de Cillas (Naval Mas)



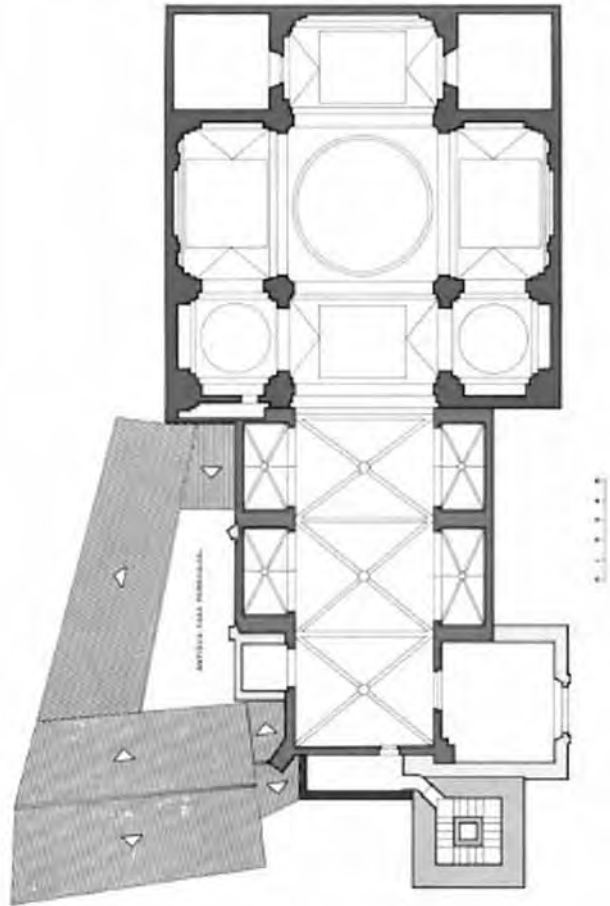
10.3. Bandaliés (Huesca). Iglesia (Naval Mas)



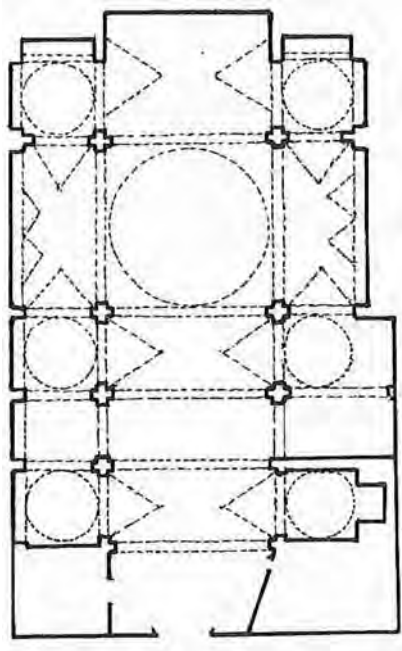
10.4. Coscollano (Huesca). Parroquial (Naval Mas)



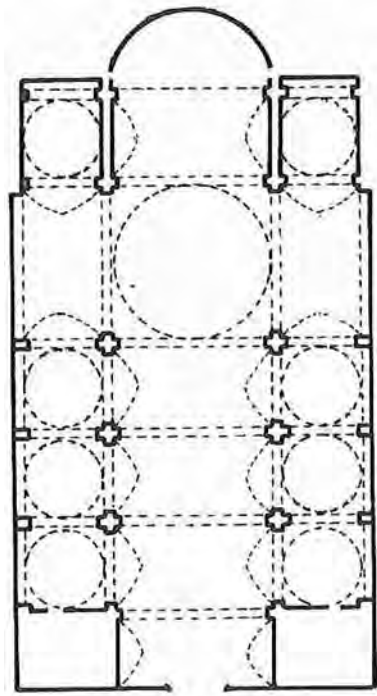
10.5. Sariñena (Huesca). Proyecto de Agustín Sanz



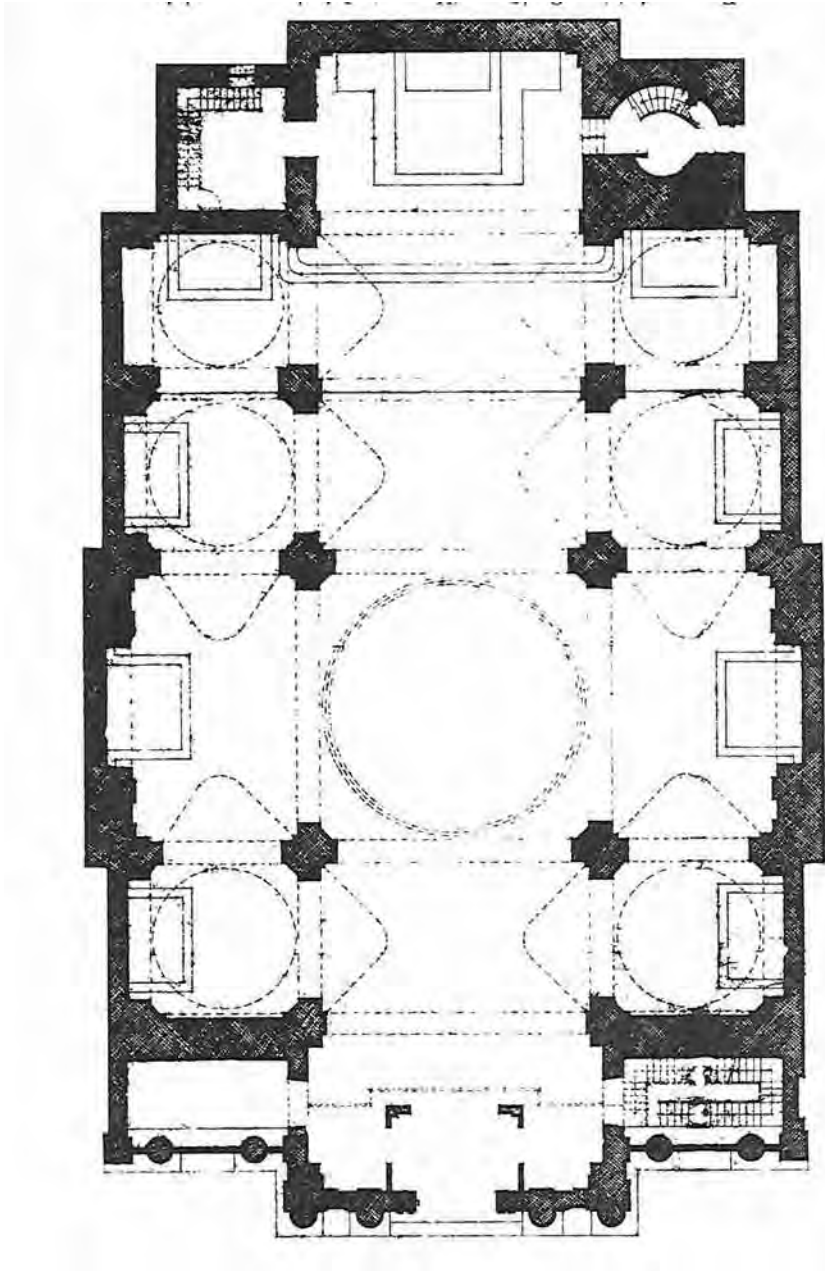
10.6. Utebo (Zaragoza). Iglesia parroquial (P. I. Sobradie!)



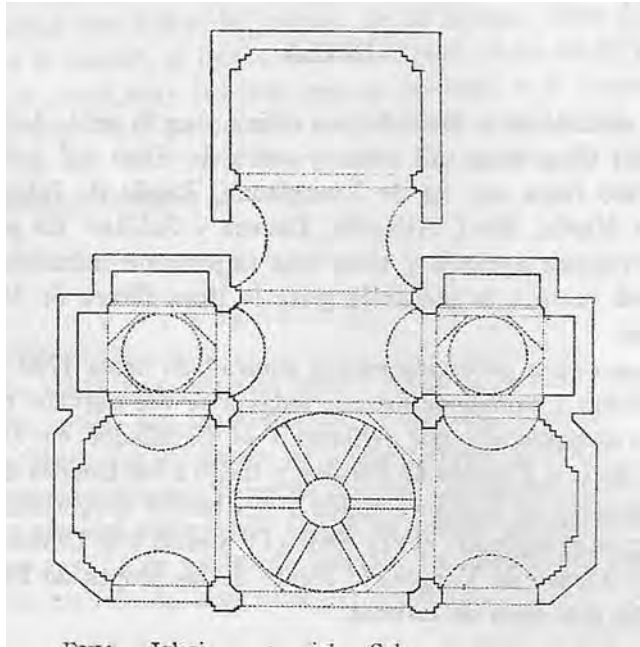
10.7. Calanda (Teruel). Templo del Pilar (Santiago Sebastián)



10.8. Linares de Mora (Teruel). Iglesia de la Inmaculada (Santiago Sebastián)



10.9. Sariñena (Huesca). Iglesia del Salvador (Úrsula Heredia)



10.10. Épila (Zaragoza). Iglesia de Santa María la Mayor. Planta de la cabecera (F. Abbad)

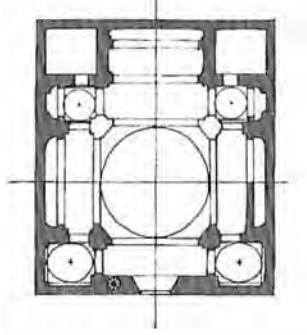


Fig. 11.1. Olocau del Rey (Castellón). Ermita de San Marcos. Planta (Arturo Zaragozá)



11.2. Olocau del Rey (Castellón). Ermita de San Marcos. Interior. Foto: Javier Ibáñez Fernández



11.3. Olocau del Rey (Castellón). Ermita de San Marcos. Interior. Foto: Javier Ibáñez Fernández

Datos biográficos sobre el arquitecto Francisco Alejo de Aranguren (1739-1785)

Myriam Ferreira Fernández
Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

Resumen

Francisco Alejo de Aranguren es reconocido por la bibliografía artística como un arquitecto de prestigio que trabajó en la segunda mitad del siglo XVIII entre La Rioja, Burgos y Navarra, destacando en la construcción de edificios de carácter civil, puentes y otras obras de ingeniería. En este artículo se aportan nuevos datos biográficos, como la fecha y lugar de nacimiento, sus circunstancias familiares y sus relaciones con otros artistas del entorno. También se recogen las obras en las que intervino, con el fin de trazar su trayectoria profesional. Por último, se analizan las causas de su prestigio y su consideración como uno de los primeros artistas neoclásicos de la región.

Palabras clave

Francisco Alejo de Aranguren, arquitectura, neoclasicismo, academicismo, siglo XVIII, puentes.

Abstract

Francisco Alejo de Aranguren is recognized by artistic bibliography as a prestigious architect who worked in La Rioja, Burgos and Navarra during the second half of the XVIIIth century, emphasizing the construction of civil buildings, bridges and other engineering works. In this paper, new biographical information is provided, such as his date and place of birth, his familiar circumstances and his bonds with other artists in the area. Besides, the works in which he intervened are collected, in order to trace his professional trajectory. Finally, the causes of his prestige are analy-

sed, as well as his consideration as one of the first neoclassical artists of the region.

Key words

Francisco Alejo de Aranguren, architecture, neoclassicism, academicism, XVIIIth century, bridges.

Datos biográficos sobre el arquitecto Francisco Alejo de Aranguren (1739-1785)

Introducción

Francisco Alejo de Aranguren fue uno de los arquitectos más destacados de la zona de Navarra, La Rioja y Burgos durante la segunda mitad del siglo XVIII. Su actividad se centró en el diseño de puentes y caminos, aunque también trazó edificios, especialmente de arquitectura civil, y ejerció frecuentemente como perito evaluador de proyectos y obras. Su prestigio fue tan grande que hasta Manuel de Godoy le citó en sus memorias como uno “de los arquitectos y escultores que brillaron por entonces e influyeron más en la restauración de estos ramos”, poniéndole a la misma altura que, por ejemplo, Francisco Sabatini¹.

Hoy en día, su figura ha seguido siendo estudiada, aunque en general se ha prestado más atención a su obra que a los datos de su vida². Por eso, en este artículo nos centraremos especialmente en reconstruir su biografía, presentando nuevos datos documentales

¹ GODOY, M., *Memorias de D. Manuel Godoy, príncipe de la Paz*, París, Lecointe y Lasserre, 1839, p. 174.

² El principal acercamiento a la biografía de Aranguren lo constituye ÁLVAREZ CLAVIJO, M.T., “Aranguren Izaguirre, Francisco Alejo de”, en *Diccionario Biográfico Español. Tomo IV*, Madrid, Real Academia de la Historia, 2010, pp. 777-779. También se aportan datos biográficos en ARRÚE UGARTE, B., MOYA VALGAÑÓN, J. G. (coord.), *Catálogo de puentes anteriores a 1800. La Rioja*, Logroño, IER-CEDEX-CEHOPU, vol. I, p. 149; MARTÍNEZ GLERA, E., “Arquitectura de la segunda mitad del siglo XVIII”, en MOYA VALGAÑÓN, J. G. (dir.), *Historia del arte en La Rioja, Logroño*, Fundación Caja Rioja, 2007, p. 67 y en VÉLEZ CHAURRI, J.J., “La construcción de la casa consistorial de la villa de Miranda de Ebro”, *López de Gámiz*, 2, Miranda de Ebro, Instituto Municipal de Historia de Miranda de Ebro, 1984, pp. 2-15, espec. p. 6. Queremos dar las gracias a Begoña Arrúe Ugarte y a José Javier Vélez Chaurri por facilitarnos abundante información y documentación sobre Francisco Alejo de Aranguren para poder realizar este artículo.

que complementen las publicaciones que han tratado sobre él hasta estos momentos.

Biografía de Francisco Alejo de Aranguren

Francisco Alejo de Aranguren nació en Logroño el 17 de julio de 1739³, hijo de Francisco de Aranguren y de María Francisca Navarrete⁴.

Su padre procedía de la localidad guipuzcoana de Azcoitia y pertenecía al estado noble⁵. Por ser el primer varón de la familia, se le puso el nombre de Francisco, como su padre y su abuelo. Sin embargo, por haber nacido el 17 de julio, onomástica de San Alejo, se le puso también el nombre de este santo. Y, tal vez para evitar equívocos con su padre, firmará de forma habitual con sus dos nombres.

La familia en la que nació se dedicaba de forma habitual a tareas de construcción, ya que tanto su padre, Francisco, como su tío, llamado José o Juan José, eran carpinteros de profesión. Francisco de Aranguren había adquirido tanto prestigio como una buena situación económica con su trabajo. En 1751, cuando se realizó el

³ Archivo Diocesano de La Rioja (AHDL), Santiago el Real, Bautizados 7 (1722-1749), fol. 246 r. Se puede indicar que, aunque su segundo apellido era Navarrete, en algunas escrituras firmará como "Aranguren Izaguirre", tal y como recoge Álvarez Clavijo (ÁLVAREZ CLAVIJO, M.T., "Aranguren Izaguirre..." *op. cit.*, p. 777). No es el único artista a quien encontramos utilizando un apellido que parece hacer referencia a sus antecedentes vascos más que a su familia inmediata (Cfr. RAMAJO DOMÍNGUEZ, A., *La escultura del siglo XVIII en Logroño y su entorno: el escultor José Calvo de Zúñiga* [Trabajo de Fin de Máster], Logroño, Departamento de Ciencias Humanas. Universidad de La Rioja, 2015).

⁴ Francisco de Aranguren nació en Logroño en 1707, siendo el segundo de seis hermanos (AHDL, Logroño, Santiago el Real, Bautizados 6 (1684-1722), fol. 201 v. (Teresa), 238 r. (Francisco), 278 v. (Teresa nuevamente), 316 v. (Bernarda), 381 r. (Juan José); Bautizados 7 (1722-1749), fol. 24 r. (Manuela)). Contrajo matrimonio con María Francisca Navarrete en 1731 (AHDL, Logroño, Santiago el Real, Casados 4 (1677-1737), 7/12/1731). Se conserva el inventario de los bienes aportados por cada uno de ellos al matrimonio (Archivo Histórico Provincial de La Rioja (AHLPR), Protocolos notariales, Logroño, Pedro de Medrano, leg. 988, 1731, fol. 175 r.-176 v.). Los nacimientos de sus hijos aparecen consignados en AHDL, Logroño, Santiago el Real, Bautizados 7 (1722-1749), fol. 153 v. (María Vicenta), 187 v. (Francisca Javiera), fol. 246 r. (Francisco Alejo), 264 v. (María Blas), 320 r. (María Andresa), 350 v. (María Antonia), 407 r. (Pedro). María Francisca de Navarrete falleció en 1756 (AHDL, Santiago el Real, Finados 4 (1748-1771), fol. 119 v.) y apenas un año después, ya con 50 años, Francisco de Aranguren volvió a contraer matrimonio con María Antonia Barrón, natural de Vitoria (AHDL, Santiago el Real, Casados 5 (1737-1763), fol. 193 r. y v.), con la que tuvo tres hijos más (AHDL, Santiago el Real, Bautizados 9 (1758-1764), fol. 1 r. (Pedro), 79 r. (Juan) y 151 v. (Juan Martín)).

⁵ ALONSO, M. E., *Pleitos de hidalguía que se conservan en el Archivo de la Real Chancillería de Valladolid: extracto de sus expedientes: siglo XVIII*, Madrid, Ediciones Hidalguía, 1981, vol. 3, p. 34.

Catastro de Ensenada en Logroño, Aranguren indicó que trabajaba en un taller cubierto cerca de la Iglesia de San Bartolomé y que tenía a su servicio 3 oficiales, mayores de edad, y 1 aprendiz menor, ganando anualmente unos 2.500 reales de vellón⁶. Abad León señala que el número de criados y la cantidad ganada convertían a Aranguren en “el carpintero más poderoso” de Logroño⁷. Además de las obras usuales de carpintería, también sabemos que trabajó en edificios religiosos, como la iglesia de Santa María de Palacio, o en la construcción de puentes, actividad que también ejerció su hermano José⁸.

Es bastante probable que, dada la tradición familiar, Francisco Alejo de Aranguren se formara inicialmente como maestro carpintero, como su padre y su tío. Sin embargo, posteriormente se orientó hacia el título de maestro arquitecto que le convertía, no en un simple ejecutor, sino en tracista y diseñador de distintas obras.

⁶ AHPLR, Catastro de Ensenada, Logroño, Respuestas generales, fol. 47; Memoriales de Seglares, fol. 433 r.

⁷ ABAD LEÓN, F., *Radiografía histórica de Logroño a la luz del Catastro del Marqués de la Ensenada*, Logroño, Servicio de Cultura de la Excma. Diputación Provincial, 1978, p. 149.

⁸ Francisco de Aranguren trabajó en 1737 en el puente de Torremontalbo, en 1739 en dos puentes en Varea, en 1740 en otro puente de madera en Villamediana y en 1741 en el puente de Tirgo, obra que ha sido atribuida a Francisco Alejo aunque en esos momentos solo tenía 2 años (ARRIUE UGARTE, B., MOYA VALGAÑÓN, J. G. (coord.), *Catálogo de puentes...*, op. cit., vol. I, p. 497 (nota 559), 508; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La villa de Fuenmayor*, Fuenmayor, Asociación Amigos de Fuenmayor, 2005, p. 103, doc. 6; SAINZ RIPA, E., *Archivo de Santa María de La Redonda. Catálogo documental siglos XVIII-XIX*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1989, p. 168 (doc. 4115); MATEOS GIL, A. J., *Arte barroco en La Rioja: arquitectura en Calahorra (1600-1800). Sus circunstancias y artífices*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2001, p. 180; ARRIUE UGARTE, Begoña, «El sistema de fundación de puentes en época moderna a la luz de las fuentes manuscritas», en CASAS GÓMEZ, A., *Actas del Primer Congreso Nacional de Historia de la Construcción: Madrid, 19-21 de septiembre de 1996*, Madrid, Centro de Estudios y Experimentación de Obras Públicas, CEDEX, 1996, p. 72). Por otra parte, Mendiorez Lacambra indica que en 1791 Francisco Aranguren reconoció en 1791 el estado del puente de Casalarreina, pero es imposible porque este artífice falleció en 1766. Fue su hijo Francisco Alejo quien revisó dicho puente, pero en 1775, aunque el documento en que se recuerda dicha actividad esté fechado, efectivamente, en 1791 (AHPLR, Protocolos notariales, Casalarreina, Gabriel Antonio de Bodegas, leg. 4223, fol. 71-74 y 83-88 v.; MENDIOREZ LACAMBRA, A., “Nuevos datos sobre la presencia de maestros vascos y cántabros en La Rioja durante los siglos XVII-XVIII: Diccionario Biográfico (segunda parte)”, *Kobie. Bellas artes*, 11, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1995-1997, pp. 271-280, espec. p. 273). Por otro lado, en cuanto a la obra de Santa María de Palacio, Ramírez Martínez atribuye esta obra a Francisco Alejo pero, además de que en la firma se indica claramente que el artífice es Francisco de Aranguren, hubiera sido imposible que el autor fuera Francisco Alejo porque en 1750 solo tenía 11 años (AHPLR, Protocolos notariales, Logroño, Manuel Lorenzo de la Cámara, leg. 1056, 1750, fol. 61 r. y v.; 62 r. y v.; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La muy noble y muy leal ciudad de Logroño*, Logroño, Ochoa Editores, 2012, p. 393). José de Aranguren, por su parte, construyó en 1775 construyó un barco para el paso del Ebro a la altura de Torremontalbo (ARRIUE UGARTE, B., MOYA VALGAÑÓN, J. G. (coord.), *Catálogo de puentes...*, op. cit., vol. I, p. 156).

Su labor, que analizaremos en el siguiente capítulo, fue amplísima, lo que le llevó incluso a aumentar el taller que había desarrollado su padre. Los datos recogidos en los callejeros realizados en Logroño en 1772, 1773 y 1775 nos permiten apreciar la evolución de su taller. En 1772 Aranguren poseía una casa en la calle Caballería, heredada de su padre Francisco, quien había fallecido en 1766⁹. Sin embargo, debía de resultarle pequeña para su labor porque, aunque la mantuvo toda su vida, la fue alquilando a distintos inquilinos¹⁰. Entretanto, a él se le registra viviendo en otra casa diferente, tanto en 1772 como en 1773¹¹. En el callejero de 1773 se nos indica que, además de su familia, vivían en esa casa hasta seis oficiales todos vizcaínos¹², además de su hermano Pedro de Aranguren Barrón, a quien Francisco Alejo había tomado como aprendiz¹³. La casa debía de ser insuficiente para tantas personas, por lo que Aranguren se fijó en un edificio sin uso en esos momentos: la Casa de Penitencia. En 1774 presentó un memorial al Ayuntamiento solicitando restaurarla y habitarla como casa propia. El Ayuntamiento se lo autorizó si se comprometía a derribar el puente que existía junto a ella y a construir uno nuevo¹⁴. En el siguiente callejero, datado en 1775, Aranguren aparece ya viviendo en la nueva casa, aunque en esos momentos solo residía con él uno de sus oficiales¹⁵: suponemos que el resto estarían atendiendo alguno de los numerosos encargos que Aranguren fue asumiendo en distintas localidades¹⁶.

⁹ AHDL, Logroño, Santiago el Real, Finados 4 (1748-1771), fol. 241 r. y v.

¹⁰ Archivo Municipal de Logroño (AMLo), 333/2. Padrones de habitantes y vecindario, 1772, fol. 29 v. y 1784, fol. 9 r.

¹¹ AMLo, 333/2, Padrones de habitantes y vecindario, 1772, fol. 117 v. y 1773, fol. 70 r. Se trataba de una casa del mayorazgo de los Ibáñez que poseía el convento de Madre de Dios.

¹² Los nombres de los oficiales eran Manuel Artucha de Dima, José de Laxarranzu de Berriz, Juan Mauna de Ivarruri, José Gorgorica de Marquina y los hermanos Juan y Gregorio de Cirarruista, de Dima.

¹³ AMLo, 333/2, Padrones de habitantes y vecindario, 1773, fol. 70 r. En el callejero se indica: "tiene a un hermano llamado Pedro de Aranguren de edad de diez y seis años, a quien esta instruyendo en la arquitectura".

¹⁴ ÁLVAREZ CLAVIJO, M.T., "Aranguren Izaquirre...", *op. cit.*, p. 777; SAN MARTÍN, L., La actividad artística en la Rioja durante el siglo XVIII, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2014, voz «Aranguren, Francisco Alejo de».

¹⁵ El oficial al que se cita es Gregorio de Zigarrorta (suponemos que el Cirarruista del callejero anterior). También se citan dos carreteros: José de Arcilona y José de Legaransu AMLo, 333/2, Padrones de habitantes y vecindario, 1775, fol. 80 r.

¹⁶ AMLo, 333/2, Padrones de habitantes y vecindario, 1775, fol. 80 r. Lena Saladina Iglesias asegura que Aranguren vivió en

Algunos autores han apuntado que pudo también formar parte de este taller Santos Ángel de Ochandategui¹⁷. Este joven vizcaíno, sobrino del arquitecto José de Ituño, colaboró de manera intensa con Aranguren en muchas de las obras que realizó, particularmente entre 1776 y 1785¹⁸. Es posible que ambos coincidieran por primera vez en Haro, donde Aranguren acudió en 1775 para tasar el edificio del Ayuntamiento, diseñado por Ituño. La falta de callejeros de Logroño a partir de 1776 no nos permite confirmar si Ochandategui llegó a trasladarse a Logroño para formar parte del taller de Aranguren. Solo podemos apuntar que cuando Aranguren y Ochandategui coincidieron éste tenía ya 25 años, por lo que debía de haber finalizado su aprendizaje hacía tiempo; además de que estaba ya casado y, al menos hasta 1777, residía en Cuzcurrita, la localidad de nacimiento de su esposa.

En cuanto a la situación familiar del propio Aranguren, el 8 de noviembre de 1761, con 22 años, había contraído matrimonio con María Antonia Ramírez de Arellano, hija de Francisco Ramírez de Arellano, un conocido retablista de la localidad¹⁹. El matrimonio tuvo 7 hijos (Figura 2), de los que solo 4 llegaron a la edad adulta: José María, Pedro José, Francisco y Ambrosio²⁰.

Burgos entre 1772 y 1782, pero esa hipótesis no concuerda ni con los datos de estos callejeros ni con el nacimiento de los hijos de Aranguren en Logroño durante esos años (IGLESIAS ROUCO, L.S., *Arquitectura y urbanismo de Burgos. 1747-1813*, Burgos, Caja de Ahorros Municipal, 1978, p. 134).

¹⁷ MATEOS GIL, A.J., «La fachada y torre de la Parroquia de Santiago de Calahorra», *Kalakorikos*, 11, Calahorra, Amigos de la Historia de Calahorra, 2006, pp. 9-42, espec. p. 30.

¹⁸ Sobre Ochandategui, ver AINCIBURU, A., «Personajes: Ochandategui», *Antzina: revista de genealogía vasca e historia local*, 3, Pamplona, Asociación de Genealogía de Euskal Herria, 2007, pp. 36-40.

¹⁹ AHDL, Santiago el Real, Casados 5 (1737-1763), fol. 255 v.-256 r. La bibliografía artística cita a Francisco Ramírez de Arellano como autor del retablo de la capilla de San José de Santa María de Palacio de Logroño, del retablo mayor de Viguera y perito del retablo de santa Engracia, también en Santa María de Palacio. (RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La evolución del retablo en La Rioja*, Logroño, Obispado de Calahorra, la Calzada y Logroño, 2009, p. 177; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La muy noble y muy leal... op. cit.*, pp. 412-413). Podemos señalar que en los callejeros ya citados aparece viviendo con su yerno tanto en 1772 como en 1775.

²⁰ AHDL, Santiago el Real, Bautizados 9 (1758-1764), fol. 198 r. (María Concepción Dámasa); Bautizados 10 (1764-1784), fol. 29 v. (José María), 92 r. (Pedro José), 178 v. (Marcos José), 258 v. (José Cipriano); Bautizados 11 (1774-1788) fol. 34 r. (Francisco José). No hemos encontrado la partida de Ambrosio en Logroño. Cfr. ÁLVAREZ CLAVIJO, M.T., «Aranguren Izaguirre...» *op. cit.*, p. 777-778.

Actividad como arquitecto de Aranguren

La actividad artística de Aranguren es, como hemos indicado, la parte más conocida de este arquitecto, por lo que en este capítulo trataremos simplemente de sintetizar los datos conocidos sobre dicha actividad y recopilar la bibliografía existente sobre ella para facilitar estudios posteriores sobre este tema.

Podemos suponer que las primeras obras de Francisco Alejo serían realizadas en colaboración con su padre, Francisco de Aranguren, aunque no aparezca citado en la documentación de las mismas. En cambio, tal vez por la buena situación de Francisco en la ciudad, otros artífices de su entorno sí que irán contando con Francisco Alejo en las obras que realicen²¹. El primero de ellos será fray José de San Juan de la Cruz, prestigioso carmelita tracista de Logroño²². En 1759, cuando Francisco Alejo apenas tenía 20 años, fray José le pidió que acudiera en su lugar a la basílica de San Gregorio de Sorlada, para supervisar las obras de la cabecera que se estaba construyendo siguiendo trazas del carmelita²³. Francisco Alejo volverá a acompañar a fray José a Sorlada en 1764, realizando el informe pericial de dichas obras²⁴. En 1768, nuevamente con fray José de San Juan de la Cruz, revisó las obras del coro de la iglesia de Santiago el Real de Logroño²⁵. Y en 1771, en compañía de otro arquitecto de la ciudad, Juan Cruz de Urizar,

²¹ Tenemos testimonios de relación de Francisco Alejo de Aranguren con artífices asentados en Logroño como Domingo Ganchegui (su padrino de boda y posiblemente su tío, ya que estaba casado con Rosa Navarrete, tal vez hermana de María Francisca Navarrete), Diego de Oma Echeverría, Francisco Ramírez de Arellano (su suegro), Juan Cruz y Domingo Urizar (de quienes se presentó fiador para la construcción de la capilla de Santa Bárbara en Agoncillo), Valerio Ascorbe Beitia, Isidro Garaizabal o fray José de San Juan de la Cruz (Cfr. RUIZ-NAVARRO PÉREZ, J., «Iglesia de Agoncillo y su retablo Mayor», *Berceo*, 91, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1976, pp. 237-260; espec. p. 240; MATEOS GIL, A.J., *Arte barroco en La Rioja...*, op. cit., p. 180; ÁLVAREZ CLAVIJO, M.T., "Aranguren Izaguirre..." op. cit., p. 778).

²² FERREIRA FERNÁNDEZ, M., *Fray José de San Juan de la Cruz y el arte rococó en La Rioja*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2018.

²³ AZANZA LÓPEZ, J. J., *Arquitectura religiosa del Barroco en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 1998, pp. 120, 185 y 407.

²⁴ AZANZA LÓPEZ, J. J., *Arquitectura religiosa...*, op. cit., pp. 83, 120 y 408; MATEOS GIL, A.J., *Arte barroco en La Rioja...*, op. cit., p. 180; ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T., "Aranguren Izaguirre..." op. cit., p. 777.

²⁵ AHPLR, Protocolos notariales, Logroño, Francisco Lucas de Echeverría, leg. 1101, 1768, fol. 29 r-31 v.; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La iglesia de Santiago el Real de Logroño*, Logroño, Temas de arte riojano, 1988, pp. 16-17; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *La muy noble y muy leal...*, op. cit., p. 220; ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T., "Aranguren Izaguirre..." op. cit., p. 777.

tasó dos parcelas en litigio adyacentes a la Casa de los Chapiteles de Logroño²⁶.

Entre tanto, Francisco Alejo iba intentando hacerse con obras en solitario, aunque inicialmente con escaso éxito. En 1764, con 25 años, se presentó al concurso para construir la capilla mayor de la iglesia parroquial de Murillo de Río Leza, pero no consiguió hacerse con la obra²⁷. En 1769 se presentó al remate del encajonado de las sepulturas de la iglesia parroquial de Lardero, pero tampoco consiguió hacerse con la obra²⁸.

En 1771 comenzó a recibir encargos relativos a la construcción y reparación de puentes, similares a los que había realizado previamente su padre. Poco a poco, esta actividad sería la que le acarrearía el mayor número de encargos²⁹ (Figura 3).

²⁶ ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T., *La casa de Chapiteles en Logroño*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2006, pp. 24 y 28; ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T., "Aranguren Izaguirre...", *op. cit.*, p. 778.

²⁷ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Murillo de Río Leza. Guía histórico-artística*, Logroño, Anavia, 1992, p. 92, nota 53.

²⁸ GUTIÉRREZ PASTOR, I., "La Iglesia Parroquial de San Pedro Apóstol de Lardero: reformas y añadidos", *Berceo*, 100, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1984, pp. 63-76, espec. p. 71, nota 8.

²⁹ Esta faceta de la actividad de Aranguren ha sido la más estudiada, por lo que ofrecemos simplemente los datos sintéticos sobre las obras y los autores que han tratado sobre las mismas: ARRÚE UGARTE, Begoña, «El sistema de fundación de puentes...», *op. cit.*, pp. 66-68, 72, 73, 76; ARRÚE UGARTE, B., MOYA VALGAÑÓN, J. G. (coord.), *Catálogo de puentes... op. cit.*, vol. I, pp. 63 y 77-78, 85, 112, 113, 114, 124, 126-127, 128, 152, 154, 157, 163, 165, 168, 170, 175, 178, 182, 183, 185, 186, 188, 192, 209, 222, 225-227, 294-296, 392, 401-404, 495, 558; vol. II, pp. 619-621, 783, 799-801, 808, 812, 816, 903-904 (doc. 23), 905-906 (doc. 24), 911-916 (doc. 28) y 916-917 (doc. 29); ARRÚE UGARTE, B., «Los cuadernos de Mayela Balmaseda: una contribución a estudio de la Real Sociedad Económica Riojana», en AA. VV., *Investigación humanística y científica en La Rioja: homenaje a Julio Luis Fernández Sevilla y Mayela Balmaseda Aráspide*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2000, pp. 207-243; CADIÑANOS BARDECI, I., "Puentes de La Rioja", *Estudios mirandeses*, 18, Miranda de Ebro, Fundación Cultural Profesor Cantera Burgos, 1998, pp. 83-124, espec. pp. 88, 90, 93-94, 107-109, 111, 112, 120; CADIÑANOS BARDECI, I., "Los puentes del norte de la provincia de Burgos durante la Edad Moderna (I)", *Boletín de la Institución Fernán González*, 224, Burgos, Institución Fernán González, 2002, pp. 59-89, espec. p. 72 y 79; CADIÑANOS BARDECI, I., "El puente de Miranda de Ebro", *Estudios Mirandeses*, 3, Miranda de Ebro, Fundación Cultural Profesor Cantera Burgos, 1983, pp. 7-23. CADIÑANOS BARDECI, I., "Inundación de Miranda de Ebro", *Estudios Mirandeses*, 4, Miranda de Ebro, Fundación Cultural Profesor Cantera Burgos, 1984, pp. 55-60, espec. p. 60; VÉLEZ CHAURRI, J.J., "El puente de Miranda de Ebro (1155-1911). Transformaciones de una obra pública a lo largo de la Historia", en VÉLEZ CHAURRI, J.J. y OJEDA SAN MIGUEL, R. (coord.), *Animales, carros y transporte tradicional en la Historia de Miranda de Ebro*, Miranda de Ebro, Instituto Municipal de Historia de Miranda de Ebro, 1995, pp. 189-234; VÉLEZ CHAURRI, J.J., "La construcción de la casa consistorial...", *op. cit.*, p. 6; NAVARRO BRETÓN, M. C., «Los puentes de Logroño y Nájera», en IGLESIA DUARTE, J. I., *IV Semana de Estudios Medievales: Nájera*, 2 al 6 de agosto de 1993. Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1994, p. 293; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J.M., "El puente de Leiva sobre el Tirón", *El Chapitel*, 9, Logroño, 1999, pp. 100-107; GARCÍA MELERO, J. E., "Los puentes y la Comisión

En 1772, simultáneamente al encargo de construir un nuevo puente sobre la esgueva de la Plaza del Mercado de Burgos, se le pidió también que se ocupara del proyecto de construcción de la Real Cárcel de esta misma localidad³⁰. Es posible que en este encargo mediara también fray José de San Juan de la Cruz, que en estos años se encontraba trabajando precisamente en Burgos. En cualquier caso, el proyecto de la Cárcel de Burgos acarrearía un gran prestigio para Aranguren. Francisco Alejo planteó un edificio muy práctico con unas fachadas sobrias y clasicistas, que fue muy alabado en el entorno académico (Figura 4)³¹. Iglesias Rouco indica que “Ventura Rodríguez y Ponz le dedicaron elogiosas frases”³². Fue la primera vez que la obra de Aranguren contó con el beneplácito de Ventura Rodríguez, con quien posteriormente coincidiría con frecuencia.

Estas construcciones fueron atrayéndole un prestigio que motivó que también recibiera un gran número de encargos de valoración y tasación, lo que revela una gran confianza en su criterio³³ (Figura 5).

de Arquitectura (1786-1808)”. *Espacio, tiempo y forma. Serie VII. Historia del Arte*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1996, tomo 9, pp. 189-218, espec. p. 213; BARRIO LOZA, J. A.; MOYA VALGAÑÓN, J. G., «Los canteros vizcaínos...» *op. cit.*, p. 187; GONZÁLEZ ECHEGARAY, M. C., *Artistas cántabros de la Edad Moderna: su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*, Santander, Universidad de Cantabria, 1991, p. 428, 433; ALVAREZ PINEDO, F. J., «Nuevos datos sobre artistas y artífices montañeses que trabajaron en La Rioja (siglos XVI-XVIII)», *Altamira*, 45, Santander, Centro de Estudios Montañeses, 1985, pp. 125-139, espec. p. 131; MATEOS GIL, A. J., *Arte barroco en La Rioja... op. cit.*, p. 180; MARTÍNEZ GLERA, E., “Arquitectura de la segunda mitad...” *op. cit.*, p. 67-68; 74; AZANZA LÓPEZ, J. J., *Arquitectura religiosa... op. cit.*, p. 120; SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1986, pp. 360 y 381; ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T., “Aranguren Izaguirre...” *op. cit.*, p. 778.

³⁰ IGLESIAS ROUCO, L. S., *Arquitectura y urbanismo... op. cit.*, p. 71-74; 134; BARRIO LOZA, J. A.; MOYA VALGAÑÓN, J. G., «Los canteros vizcaínos (1500-1800). Diccionario biográfico», *Kobie. Bellas artes*, 11, Bilbao, Diputación Foral de Bizkaia, 1981, pp. 173-282, espec. p. 187; VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La construcción de la casa consistorial...” *op. cit.*, p. 6; NIETO PLAZA, A. B., “La obra de la puerta de Santa María en la Catedral de Burgos (1790-1791)”, *Boletín de la Institución Fernán González*, 219, Burgos, Institución Fernán González, 1999, pp. 339-376, espec. p. 356.

³¹ El edificio fue construido por el arquitecto Fernando de Lara, también de orientación clasicista, lo que acentuaría la consideración de esta obra como una de las primeras realizaciones neoclásicas de Burgos.

³² IGLESIAS ROUCO, L. S., *Arquitectura y urbanismo... op. cit.*, p. 73.

³³ MOYA VALGAÑÓN, J. G. (coord.), *Inventario artístico de Logroño y su provincia*, Madrid, Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1976, tomo II, p. 176; HERGUETA y MARTÍN, D., *Noticias históricas de la muy noble y muy leal ciudad de Haro*, Logroño, Excm. Diputación de Logroño, 1979, p. 472; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., “El Ayuntamiento de Haro”, *La Rioja del Lunes*, Logroño, 31/10/1988, sección arte; RINCÓN GARCÍA, W., “Ayuntamientos de España bajo Carlos III”, en AA. VV., *El arte en*

En esos mismos años, ya en La Rioja, se le encargaron dos obras en edificios religiosos: Santa María la Real de Nájera (donde construyó la capilla de Santa Gertrudis en 1772)³⁴ y el monasterio de San Millán de la Cogolla. Sobre este último, la fuente de información con la que contamos es Gaspar de Jovellanos. El prestigioso estadista asturiano visitó en 1795 San Millán y alabó la biblioteca del monasterio, construida entre 1777 y 1780, que según él había sido construida por el mismo artífice que había reformado entre 1769 y 1773 la cocina del monasterio y cuyos planos estaban firmado por “D.N. de Aranguren”. Esa «N» no se corresponde con la inicial del nombre propio del artífice: era el recurso que Jovellanos utilizaba cuando no recordaba el nombre propio de un personaje, como se puede ver en el resto de los Diarios. Por eso, y por las fechas en que fue construido, que coinciden no solo con la actividad de Francisco Alejo sino con un momento en el que su prestigio estaba ya asentado, todos los historiadores que han tratado sobre esta obra han considerado que su autor debió ser Francisco Alejo de Aranguren³⁵.

Entretanto, en 1775 Aranguren recibió otro encargo destacado en la localidad burgalesa de Miranda de Ebro. La avenida de 1775 había destruido tanto el Ayuntamiento como el puente de la loca-

tiempos de Carlos III, Madrid, Alpuerto, 1989, pp. 190-191; Archivo del Instituto de Estudios Riojanos (AIER), Fondo Pedro González, Manuscrito 326 (Biografías de artistas riojanos); MARTÍNEZ, Y., «Las artes en Haro durante el siglo XVIII a partir de las fuentes documentales», *Berceo*, 112, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1987, pp. 33-92, espec. p. 49; RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Murillo de Río Leza...*, op. cit., p. 92, nota 53 y 247-248 (doc. n.º 9); VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La construcción de la casa consistorial...”, op. cit., p. 6; MARTÍNEZ GLERA, E., “Arquitectura de la segunda mitad...”, op. cit., p. 44; BARRIO LOZA, J. A.; MOYA VALGARIÓN, J. G., «Los canteros vizcaínos...», op. cit., pp. 6 y 187; GUTIÉRREZ PASTOR, I., “La Iglesia Parroquial...”, op. cit., pp. 72-73; MATEOS GIL, A. J., *Arte barroco en La Rioja...*, op. cit., p. 180; ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T., “Aranguren Izaguirre...”, op. cit., p. 778.

³⁴ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Nájera: guía histórico artística*, Logroño, Anavia, 1991, p. 113, nota 26.

³⁵ JOVELLANOS, G. M., *Obras completas*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón-Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII-KRK ediciones, 2011, pp. 251-271 (correspondiente a Diario 2.º Cuaderno 6.º. Día 23 de mayo de 1795); PEÑA DE SAN JOSÉ, J., “La biblioteca del convento de San Millán de la Cogolla”, *Berceo*, 39, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1956, pp. 183-193, espec. p. 183; CADINANOS BARDECI, I., “Noticias para la Historia del Arte del Monasterio de San Millán de la Cogolla”, *Recollectio*, vol. XVI, Roma, Orden de Agustinos Recoletos, 1991, doc. 16; ARRÚE UGARTE, B., «Valoración del patrimonio arquitectónico del Monasterio de San Millán de la Cogolla de Yuso», *Berceo*, 133, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1997, pp. 111-140, espec. pp. 125-126; ARRÚE UGARTE, B., “Apuntes sobre patronazgo y conservación del patrimonio artístico del monasterio benedictino de San Millán de la Cogolla”, en GIL-DÍEZ USANDIZAGA, I. (coord.), *Los monasterios de San Millán de la Cogolla: VI Jornadas de arte y patrimonio regional*, Logroño, Instituto de estudios Riojanos, 2000, p. 155.

lidad. Aranguren fue llamado ese mismo año para evaluar las obras, y en apenas un mes preparó el proyecto para la construcción de un nuevo Ayuntamiento, así como el puente, ya citado, y un edificio para Carnicería. El Consejo de Castilla remitió, ya en 1778, el proyecto a Ventura Rodríguez. Ventura revisó la obra y concluyó que los elementos del edificio “están con arreglo al fin de su destino, y con toda economía”, aunque sugirió algún cambio en la fachada porque “no tiene la seriedad en su aspecto que pide un edificio de esta clase”.

Por otro lado, propuso a Aranguren y Ochandategui como los maestros que deben encargarse de la obra ya que en ellos “notoriamente concurren la habilidad y demás requisitos que se requieren para fiarles este asunto, como lo tienen acreditado en varias obras que de su cuenta por sí han dirigido y desempeñado con acierto”. Inicialmente, ambos arquitectos dieron mucha importancia a esta obra, renunciando a la ejecución de otras obras como el puente de Pedroso. Sin embargo, ambos arquitectos, al parecer a instancias del propio Ventura Rodríguez, acabaron por renunciar también a esta obra para ir a trabajar a Pamplona³⁶.

En efecto, hacia 1780, Ventura Rodríguez recibió el encargo de reformar la canalización hidráulica de la ciudad de Pamplona. El plan incluía asegurar la llegada a la ciudad a través de un acueducto, proponer medidas para el saneamiento del agua y diseñar una serie de fuentes dentro de la ciudad para garantizar el suministro de agua. Para este plan, debió de solicitar la presencia de Aranguren y Ochandategui, quienes estuvieron con él 40 días realizando los estudios necesarios para dichas obras³⁷. En 1782 Ventura presentó

³⁶ SALOMÓN, R. “Las Casas Consistoriales de Miranda de Ebro”, *Semanario Pintoresco Español*, 25, Madrid, Imprenta de Omaña, 18 de junio de 1854, p. 193; MADRAZO, P., España, sus monumentos y artes, su naturaleza e historia. Tomo IV: Burgos, Barcelona, Est. Tip.-Ed. de Daniel Cortezo y C^o, 1888, p. 1053; VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La construcción de la casa consistorial...”, *op. cit.*, pp. 3-15; BARRIO LOZA, J. A.; MOYA VALGANÓN, J. G., «Los canteros vizcaínos...», *op. cit.*, p. 187. GUTIÉRREZ PASTOR, I., “La Iglesia Parroquial...”, *op. cit.*, p. 75; RINCÓN GARCÍA, W., “Ayuntamientos de España...”, *op. cit.*, p.190; MATEOS GIL, A. J., *Arte barroco en La Rioja...*, *op. cit.*, p. 180; MATEOS GIL, A. J., «La fachada y torre...», *op. cit.*, p. 30.

³⁷ NAVASCUÉS PALACIO, P., «Ventura Rodríguez entre el Barroco y el Neoclasicismo», en NAVASCUÉS PALACIO, P., *El Arquitecto D. Ventura Rodríguez*, Madrid, Museo Municipal de Madrid, 1983, pp. 111-130; NAVASCUÉS, P. «La formación de la arquitectura neoclásica», en JOVER ZAMORA, J. M., *Historia de España de R. Menéndez Pidal*, Madrid, Espasa Calpe, 1992, tomo 31.1, p. 674; LARUMBE MARTÍN,

el plan y propuso a Aranguren y Ochandategui como los maestros idóneos para hacerse cargo de la obra, alegando como mérito su participación en otra obra: la construcción de las fuentes de San Francisco de Labastida³⁸. Además, como también se le había encargado la construcción de la nueva fachada de la Catedral de Pamplona, Ventura sugirió que se encargara a Ochandategui y Aranguren la ejecución material de este proyecto³⁹.

Enfermedad y muerte

En 1781, Francisco Alejo se encontraba en Haro trabajando cuando una enfermedad le hizo temer por su vida, lo que le llevó a otorgar testamento el 2 de septiembre en esa ciudad. La enfermedad debía ser tan aguda que Aranguren previó incluso la imposibilidad de regresar a Logroño y solicitó ser enterrado en la propia iglesia parroquial de Haro⁴⁰.

Sin embargo, Aranguren debió de recuperarse de esa enfermedad, pues para 1784, como hemos visto, se encontraba ya involucrado en un gran número de proyectos. En 1785 se trasladó a Pamplona para acometer el traslado de aguas que le había encargado Ventura Rodríguez. Mientras se encontraba allí, debió de recaer en su enfermedad, aunque en esta ocasión sí que pudo regresar a Logroño. El 12 de septiembre de 1785 hizo testamento de todos sus bienes⁴¹.

M., «La Arquitectura Académica en Navarra», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 3, Pamplona, Universidad de Navarra, 2008, pp. 405-426, espec. pp. 408; ALEGRIA SUESCUN, D., *Historia del abastecimiento de agua en la comarca de Pamplona*, Pamplona, Mancomunidad. Comarca de Pamplona, 2011.

³⁸ LARJUMBE MARTÍN, M., «La Arquitectura Académica...», *op. cit.*, pp. 408-409; MATEOS GIL, A. J., *Arte barroco en La Rioja...*, *op. cit.*, p. 180; VÉLEZ CHAURRI, J. J., «La construcción de la casa consistorial...», *op. cit.*, p. 6. El diseño de las fuentes corrió a cargo del pintor Luis Paret.

³⁹ GUIJARRO SALVADOR, P., «Memoriales, impresos e insultos contra Santos Ángel de Ochandategui, director del proyecto de nueva fachada», *Cuadernos de la Cátedra de Patrimonio y Arte Navarro*, 1, Pamplona, Universidad de Navarra, 2006, pp. 109-131, espec. p. 109.

⁴⁰ AHPLR, Protocolos notariales, Haro, Manuel Martínez Ontiveros, leg. 4203, 1781, fol. 179 r.-180 v. Cfr. RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., «El puente de Leiva...», *op. cit.*, p. 105.

⁴¹ AHPLR, Protocolos notariales, Logroño, Fernando Raúmel, leg. 1116, 1785, fol. 255 r.-256 r. Cfr. ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T., «Aranguren Izaguirre...», *op. cit.*, p. 777.

Tres días después, Francisco Alejo falleció en Logroño. Era el 15 de septiembre de 1785 y tenía 46 años⁴². En su necrológica se indicó que “se le hizo entierro de onra maior con nocturnos, missas correspondientes y cabo de año, su limosna doze ducados vellón por mitad, por ser padre de Beneficiado”⁴³. Como testamentaria quedaba su mujer María Antonia y como herederos sus cuatro hijos.

Su muerte dejó inacabados muchos de los proyectos que había presentado. Así ocurrió con la construcción de una cárcel en Bilbao⁴⁴ y otra cárcel pública en Cervera del Río Alhama⁴⁵, obras que no llegó a realizar. En otras ocasiones fueron sus colaboradores los que se ocuparon de finalizar dichas obras. Así, el ya citado puente sobre el Ebro de Logroño fue finalizado por Diego de Ochoa⁴⁶. Y, sobre todo, Santos Ángel de Ochandategui asumió muchas de las obras iniciadas por Aranguren, como las obras de canalización de agua para Pamplona, la fachada de la catedral de esta misma localidad, los problemas con la obra del ayuntamiento de Miranda de Ebro o la construcción de una nueva fuente en Calahorra, para la que

⁴²AHDL, Logroño, Santiago el Real, Finados 5 (1772-1794), fol. 192 r. y v. Aranguren falleció en Logroño, ya que así se indica tanto en su partida de defunción como en el inventario de sus bienes, donde, al referirse al domicilio familiar, se le denomina “casa mortuoria”. Sin embargo, en el *Semanario Pintoresco Español* de 1854 se indicaba como su lugar de fallecimiento Pamplona (SALOMÓN, R., “Las Casas Consistoriales...”, *op. cit.*, p. 193), error que mantuvieron otros historiadores (GARCÍA MERINO, P., *Obras y servicios del viejo Pamplona*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1969, p. 13; BARRIO LOZA, J. A.; MOYA VALGAÑÓN, J. G., «Los canteros vizcaínos...», *op. cit.*, p. 187; SAN MARTÍN, L., *La actividad artística en la Rioja...*, *op. cit.*, voz «Aranguren, Francisco Alejo de» o VÉLEZ CHAURRI, J. J., “La construcción de la casa consistorial...”, *op. cit.*, p. 6). Por su parte, Ana Jesús Mateos Gil da por error como fecha de fallecimiento 1795 (MATEOS GIL, A. J., *Arte barroco en La Rioja...*, *op. cit.*, p. 180).

⁴³ AHDL, Logroño, Santiago el Real, Finados 5 (1772-1794), fol. 192 r. y v. Dicho beneficiado debía de ser su hijo José María, que era el mayor, incluso a pesar de que en esos momentos apenas tenía 20 años.

⁴⁴ FULLAONDO, J. D., *La arquitectura y los arquitectos de la región y el entorno de Bilbao*, Madrid, Alfaguara, 1971, p. 109; BARRIO LOZA, J. A.; MOYA VALGAÑÓN, J. G., «Los canteros vizcaínos...», *op. cit.*, p. 187.

⁴⁵ Este proyecto fue enviado a la Real Academia de San Fernando para que la valorara. La Academia encontró algunos defectos en el diseño y, por si el dictamen por escrito resultaba confuso, mandó a la villa que se entendiera con Manuel de Machuca. Sin embargo, este informe se emitió el 30 de noviembre de 1786, es decir, más de un año después de la muerte de Aranguren, por lo que éste nunca pudo llevar a cabo el proyecto (Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (ARASF), Comisión de Arquitectura. Libro de Actas (1786), 30 de noviembre de 1786, fol. 47 v.; SAMBRICIO, C., *La arquitectura española...*, *op. cit.*, p. 381).

⁴⁶ La Academia consideró los diseños adecuados y recomendó que fueran Ochoa y Aranguren directamente los artífices que ejecutaron el puente. Desdichadamente, esta resolución tuvo lugar el 7 de septiembre de 1786, cuando hacía casi un año que Aranguren había fallecido (ARASF, Comisión de Arquitectura. Libro de Actas (1786), 7 de septiembre de 1786, fol. 41 v.-42 r.).

Aranguren había presentado un proyecto en 1784 que no se llegó a aprobar⁴⁷.

Valoración de la figura de Francisco Alejo de Aranguren

Francisco Alejo de Aranguren ha sido considerado el principal arquitecto de puentes y caminos de La Rioja entre 1770 y 1785 aproximadamente, debido al gran número de obras en las que intervino, tanto en La Rioja como en Burgos o Navarra.

Su prestigio fue grande ya en su época. Además del elogioso comentario de Godoy que hemos citado al inicio⁴⁸, la documentación de la época le denominaba “maestro práctico e inteligente bien reputado”⁴⁹, así como “el de más acreditada conducta y habilidad de este país”⁵⁰ y Ventura Rodríguez le consideraba “muy práctico, de acreditada conducta en el Arte de edificar”⁵¹. Otro ejemplo de su prestigio lo encontramos en un comentario elogioso para Aranguren, aunque algo injusto. Cuando Ochandategui se hizo cargo de las obras de la catedral de Pamplona, un anónimo navarro publicó un manifiesto injurioso contra él donde, entre otras cosas, criticaba que en la documentación había puesto su nombre antes que el de Aranguren “cuando éste (...) había sido nombrado en primer lugar por superar en ciencia, méritos y demás circunstancias a Ochandátegui”⁵².

El prestigio de Aranguren se debe a diversos factores. Por un lado, procedía de una familia de tradición artística, lo que hace, como

⁴⁷ MATEOS GIL, A. J., *Arte barroco en La Rioja...*, *op. cit.*, p. 278

⁴⁸ No sabemos cómo llegaría a oídos de Godoy el prestigio de Aranguren, quien murió antes de que Godoy se convirtiera en primer secretario de Estado. Es significativo, sin embargo, que los tres arquitectos con los que Godoy inicia esta lista, Ochandategui, Aranguren y Manuel Martín Rodríguez, eran del entorno de Ventura Rodríguez, por lo que tal vez fueron citados a Godoy por algún discípulo de este arquitecto, tal vez el propio Manuel Martín Rodríguez.

⁴⁹ VÉLEZ CHAURRI, J. J., “El puente de Miranda de Ebro...”, *op. cit.*, p. 219.

⁵⁰ MARTÍNEZ GLERA, E., *Arquitectura religiosa barroca en el valle del Iregua*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 1982, p. 223.

⁵¹ CADIÑANOS BARDECI, I., “El puente de Miranda...”, *op. cit.* p. 17.

⁵² GUJARRO SALVADOR, P., “Memoriales, impresos e insultos...”, *op. cit.*, p. 120.

hemos indicado, que esté bien integrado en la red de artistas de la región. Aranguren pertenecía a la cofradía de San José de Logroño⁵³, trabajaba habitualmente con otros maestros de la ciudad e incluso muchos de sus familiares, por sangre o por vínculos matrimoniales, eran también artistas. Estos contactos le facilitarán, sobre todo en sus inicios, ir haciéndose con distintos encargos, hasta alcanzar el altísimo número de obras que hemos enunciado.

Por otro lado, el hecho de proceder de una familia de artesanos hará que conozca a fondo los fundamentos técnicos del oficio. En el inventario de sus bienes se han catalogado, no solo objetos para el dibujo, sino también útiles del oficio que demuestran que conocía la parte más práctica y artesanal⁵⁴. Ese conocimiento del oficio se muestra en las condiciones que otorga para las obras, detalladas y concienzudas. Y, probablemente, le granjeó la confianza de expertos como Marcos de Vierna, Comisario de Guerra y Director de los Caminos y Puentes del Reino, nombrado por el Consejo de Castilla para la valoración de las Obras Públicas⁵⁵, cargo por el que tuvo que valorar los proyectos de Aranguren para los puentes de Arnedo (1771), Casalarreina (1775), Pedroso (1775) y Torremontalbo (1778). Vierna, arquitecto de larga tradición, no era un artista del entorno de la Academia (de hecho llegó a enfrentarse con Ventura Rodríguez), sino un práctico del oficio que valoraba más los conocimientos prácticos que las corrientes innovadoras. Sin embargo, la valoración que hará de las obras de Aranguren será casi siempre positiva.

Por otro lado, Aranguren también contó con el reconocimiento de los artistas que sí estaban ligados al ámbito de la Academia. Como

⁵³ AHPLR, Protocolos notariales, Haro, Manuel Martínez Ontiveros, leg. 4203, 1781, fol. 179 r.-180 v.

⁵⁴ AHPLR, Protocolos notariales, Logroño, Fernando Raúmel, leg. 1116, 1785, fol. 292 r. y v. y 293 r. Francisco Alejo poseía útiles de dibujo, propios de su labor como tracista (lapiceros, reglas, colores), pero también útiles para el trabajo manual, tanto relacionadas con la carpintería (formones, gubias, tenazas, martillos, serruchos, azuelas, etc.) como con la construcción (mazas, palas de yerro, martillos de cantería, martillos de escodar, una escuadra de hierro para cantería, tenazas de subir peña, etc.).

⁵⁵ Sobre Marcos de Vierna, ver REDONDO CANTERA, M. J.; ARAMBURU ZABALA, M. A., "La construcción de puentes en el siglo XVIII: innovación y tradición", en CASAS GÓMEZ, A., *Actas del Primer Congreso...*, *op. cit.*, pp. 435-443; GARCÍA MELERO, J. E., "Los puentes y la Comisión...", *op. cit.*, pp. 189-218.

hemos ido indicando, mientras que Vierna se ocupó, en nombre del Consejo de Castilla, de la valoración de caminos y puentes, Ventura Rodríguez se ocupó, nombrado también por el propio Consejo, de la valoración de diversas construcciones de carácter civil (era Maestro Mayor de Obras y Fuentes de Madrid y, desde 1766 como Arquitecto Supervisor de las obras que se hacían en el país con cargo a los fondos públicos⁵⁶), por lo que también fueron numerosas las ocasiones en las que tuvo que valorar proyectos encargados a Aranguren. En su caso, sin embargo, por su vinculación a la Real Academia, valoraba más la adecuación de las obras al gusto neoclásico. Y, aun así, también él tuvo comentarios elogiosos para con Aranguren, al valorar obras como la cárcel de Burgos o el Ayuntamiento de Miranda, llegando incluso a solicitar la colaboración personal de Aranguren en sus obras de Pamplona.

Otro artista con el que Aranguren coincidió fue con Diego de Ochoa, un arquitecto formado en la Real Academia de San Fernando y que solía valorar de forma habitual proyectos de arquitectura en el Norte de España⁵⁷. Ambos artistas otorgaron juntos las condiciones para la construcción del puente sobre el Ebro de Logroño en 1785, lo cual parece mostrar cierta sintonía entre ambos en cuanto a su estilo arquitectónico.

¿De dónde obtuvo Aranguren su conocimiento del gusto académico? Por el momento no tenemos conocimiento de con quién pudo completar su aprendizaje como arquitecto, teniendo en cuenta que su padre era simplemente carpintero. Tampoco tenemos constancia de que se hubiera presentado a un examen para ser aprobado por la Real Academia como maestro de obras o maestro arquitecto. Aunque en la bibliografía aparece citado como maestro aprobado por la Academia⁵⁸, no hemos localizado su nombre ni en las matrículas

⁵⁶ LARUMBE MARTÍN, M., «Ventura Rodríguez y la nueva fachada de la catedral de Pamplona», *Academia*, 108-109, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2009, pp. 19-51, espec., p. 17.

⁵⁷ SAMBRICIO, C., *La arquitectura española...*, op. cit., p. 381.

⁵⁸ IGLESIAS ROUCO, L. S., *Arquitectura y urbanismo...*, op. cit., p. 73; VÉLEZ CHAURRI, J. J., "La construcción de la casa consistorial...", op. cit., p. 6; ARRÚE UGARTE, B., "Techniques, designs and terminology of elevation of stonework bridges during modern age", en Huerta Fernández, S. (dir.), *Proceedings of the First International Congress on Construction History*, Madrid, Instituto Juan de

de la Academia, ni entre los maestros de obras aprobados por dicha institución⁵⁹. Además, él no suele presentarse en la documentación como maestro aprobado por la Academia, sino como “maestro de obras”, “arquitecto” o “maestro”⁶⁰. Incluso cuando colabora con un artista académico, como es el caso de Diego de Ochoa, se indica claramente la diferenciación entre los dos: se hace referencia a Aranguren y Ochoa y se indica que son “profesores de arquitectura y éste académico de mérito de la Real de San Fernando”⁶¹. En cambio, sí que parece que acudió como alumno a la Escuela de Dibujo de Bilbao, fundada por la Sociedad Bascongada de Amigos del País, donde aparece registrado en 1776, aunque ya con 37 años.⁶²

Sin embargo, aunque no hayamos encontrado pruebas de un aprendizaje académico, sí que parece que Aranguren tenía un interés por los arquitectos clásicos, por las cuestiones teóricas del oficio y por el ideario de la Real Academia de San Fernando. Esto puede apreciarse en su colección de libros, inventariada, como el resto de sus bienes, tras su muerte en 1785⁶³. Aranguren poseía un total de 90 libros, que incluían obras de autores clásicos de arquitectura, como Vignola, Vitruvio o Palladio. Asimismo, posee obras de autores contemporáneos, como Antonio Plo o Xabier Ignacio de Echeverría. Incluso se aprecia en él un interés por maestros fran-

Herrera, 2003, p. 262; ARRÍE UGARTE, B., MOYA VALGAÑÓN, J. G. (coord.), *Catálogo de puentes...*, op. cit., vol. I, p. 149; MATEOS GIL, A. J., *Arte barroco en La Rioja...*, op. cit., p. 180.

⁵⁹ PARDO CANALÍS, E., *Los registros de matrícula de la Academia de San Fernando de 1752 a 1815*, Madrid, CSIC-Instituto Diego Velázquez, 1967; ARASF, leg. 2-15-1, Maestros de obras aprobados (1752-1780); ARASF, leg. 2-15-2, Maestros de obras aprobados (1784-1790); ARASF, leg. 2-23-6, Arquitectos, alarifes y maestros de obras (1758-1846).

⁶⁰ AHPLR, Protocolos notariales, Logroño, Francisco Lucas de Echeverría, leg. 1096, 1768, fol. 29 r. y v. AHPLR, Protocolos notariales, Leiva, Juan Antonio de Oña, leg. 4580, 1774-1776, fols. 76 r.-77 r.; Logroño, Antonio Gómez Samaniego, leg. 1093, 1772, fols. 13 r.-15 r.; AHPLR, Protocolos notariales, Logroño, Antonio Gómez Samaniego, leg. 1096, 1774, fol. 93 r.-94 v.; AHDL, Agoncillo, Caja 7, Legajos variados, doc. 7/133, 21/06/1778.

⁶¹ AHPLR, Logroño, sig. 562 “OP”, documentación sobre el puente de Logroño (1785).

⁶² RUIZ DE AEL, M., *La ilustración artística en el País Vasco. Real Sociedad Vascongada de Amigos del País y las Artes*, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 1993, pp. 364 y 413.

⁶³ AHPLR, Protocolos notariales, Logroño, Fernando Raugel, leg. 1116, 1785, fol. 308 v.-315 r. La colección de libros de Aranguren fue publicada por EQUIPO RUBRUM, «Bibliotecas de logroñeses del s. XVIII», *Brocar*, 24, Logroño, Universidad de La Rioja, 2000, pp. 73-92, espec. pp. 79-81 y 84-85. Cfr. ÁLVAREZ CLAVIJO, M. T., “Aranguren Izaguirre...”, op. cit., p. 777.

ceses, como Neufforge o Menand. Y también posee obras de autores ligados al entorno académico, como Bails o Ponz. Además, se revela como una persona culta, interesada por la literatura (poseía varios libros de Miguel de Cervantes) e incluso por cuestiones de carácter científico y técnico, ya que posee libros de Geografía y Astronomía (un atlas celeste o un atlas terrestre), así como un libro sobre máquinas e, incluso, objetos curiosos como un anillo astronómico. Sin embargo, también hay que señalar que, a pesar de estos intereses, Aranguren se mantiene ligado a las formas tradicionales. Dentro de sus manuales artísticos, poseía obras de autores de los siglos XVI y XVII, como Arfe, Tosca, Torija, Fray Lorenzo de San Nicolás o Teodoro de Ardemans. Y una parte importante de los libros de su biblioteca son de temática religiosa⁶⁴.

Tal vez su inclinación hacia lo neoclásico se deba a que varias de las localidades en las que vivió se caracterizaban, se caracterizaban por ser incipientes focos ilustrados. Azcoitia, de donde procedía su familia, fue la sede de la “tertulia de Azcoitia”, una sociedad científico-literaria, precedente de la Sociedad Bascongada de Amigos del País.⁶⁵ Vitoria, de donde procedía su madrastra, era también en esos momentos un foco de difusión de la Ilustración. Y lo mismo se puede decir de Haro, donde vivió una temporada como atestigua su primer testamento.

Incluso Logroño, sin ser en esos momentos un foco ilustrado, mostraba una sensibilidad hacia cuestiones por las que también peleaba la Real Academia, como la liberalidad de los artistas. En 1771 un gran número de maestros “representante de los oficios de cantería, carpintería, ensamblaje, fustería y albañilería” presentó una protesta al Ayuntamiento de la ciudad. Todos los maestros poseían los derechos de hidalguía de sangre, pero el Ayuntamiento había incluido a sus hijos en las levas militares argumentando que el des-

⁶⁴ Un análisis más detallado de la biblioteca de Francisco Alejo de Aranguren se puede encontrar en : FERREIRA FERNÁNDEZ, M., «La biblioteca del arquitecto Francisco Alejo de Aranguren (1739-1785)», *BSAA arte*, 84, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2018 (en prensa).

⁶⁵ SORALUCE, P. M., «Sociedades científico-literarias de Guipúzcoa en los siglos XVIII y XIX», *Euskal-Eria. Revista vascongada*, 26, San Sebastián, 1892, pp. 308-312, espec. p. 309.

empeñar un oficio servil invalidaba sus derechos de hidalguía. Los maestros protestaron enérgicamente contra esa medida y utilizaron como argumentación que su oficio no era en absoluto servil y que “lo que no tiene duda es que debiera estarse a la costumbre de los países para emprender una obra tan ardua como la de discernir los oficios serviles y mecánicos”⁶⁶. En esta protesta participó, a pesar de no tener hijos en edad militar, el propio Francisco Alejo de Aranguren, así como su tío José.

Además, en Logroño habían ido asentándose maestros del entorno académico y clasicista, con los que Aranguren tendrá también una estrecha relación. Es el caso de José Bejés, pintor que se había formado en Italia, con el que Aranguren había coincidido trabajando en Nájera⁶⁷ y al que cita en su testamento, aunque sea por una cuestión tan prosaica como que le debía dinero⁶⁸. Mayor vinculación tendrá con Francisco Sabando, un joven arquitecto de Labastida que se había instalado en Logroño hacia 1772. Sabando sí que era arquitecto aprobado por la Real Academia y estaba emparentado con los Moraza y los Ballerna, dos familias de artistas de Vitoria que precisamente destacaban por su carácter ilustrado y su vinculación con la Real Academia de San Fernando. Aranguren llegará a ser padrino de uno de los hijos de Sabando. Además, tras la muerte de Aranguren, Sabando se convertirá en el colaborador de Ochandategui en las obras que éste realice en Pamplona, como la ya citada fachada de la catedral de esa ciudad⁶⁹.

⁶⁶ AHPLR, Protocolos notariales, Logroño, Pedro de Enderica, leg. 1102/1, fols. 100 r.-102 r. Cfr. MARTÍNEZ GLERA, E., *Arquitectura religiosa barroca...*, *op. cit.*, p. 222 (documento 118).

⁶⁷ RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Nájera...*, *op. cit.*, p. 113, nota 26.

⁶⁸ Aranguren indica “que la quenta que tube con José Bejes, M[aest]ro pintor y vecino que fue de esta ciudad, la tengo pendiente y p[ro] liquidarla, quiero se esté a las apuntaciones que obran en mi poder y pertenecen a ella” (AHPLR, Protocolos notariales, Logroño, Fernando Rauml, leg. 1116, 1785, fol. 255 v.).

⁶⁹ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L. y VÉLEZ CHAURRI, J. J. “Transformaciones en el mundo del retablo durante el último cuarto del siglo XVIII. Francisco Sabando, profesor de arquitectura”, en *Actas del IX Congreso Español de Historia del Arte*, León, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1994, tomo II, pp. 193-204; FERREIRA FERNÁNDEZ, M., «Nuevos datos sobre el arquitecto Francisco Sabando», *Ars Bilduma*, 7, Vitoria, Universidad del País Vasco, 2017, pp. 129-151.

Por otro lado, no podemos dejar de señalar que el propio Aranguren también supo contagiar estas tendencias clasicistas a otros artistas de su entorno. El caso más significativo será el del ya citado Santos Ángel de Ochandategui. Ochandategui debió de formarse como artista con su tío José de Ituño, un maestro arquitecto tradicional. Sin embargo, sabemos que Ochandategui llegó a conocer los fundamentos teóricos del arte en profundidad, ya que, trabajando en la fachada de la catedral de Pamplona, fue acusado por otros arquitectos de cometer fallos de gravedad en su construcción. Como indica Guijarro, Ochandategui solicitó poder defenderse de las acusaciones y preparó un memorial donde “haciendo gala de un profundo y razonado conocimiento de los tratadistas, tanto de los clásicos (Vitrubio, Serlio, Vignola, Palladio), como de los contemporáneos (Bails, José Ortiz)”⁷⁰. Resulta significativo que la mayor parte de los artistas citados por Ochandategui se encontraban en la ya citada biblioteca de Aranguren.

Otro ejemplo de artistas del entorno de Aranguren que fueron progresando hacia el neoclasicismo lo componen su hijo y su sobrino. Pedro José de Aranguren, su segundo hijo, se matriculó el 2 de septiembre de 1788, ya tras la muerte de su padre, en la Real Academia de San Fernando en Madrid, cuando tenía 18 años⁷¹. Poco después, Anselmo Salanova y Aranguren, hijo de María Blas de Aranguren y del rejero vallisoletano José Salanova⁷², se matriculó también en la Real Academia el 2 de septiembre de 1792, también a los 18 años⁷³. Ambos jóvenes acabaron trabajando en Na-

⁷⁰ GUIJARRO SALVADOR, P., “Memoriales, impresos e insultos...”, *op. cit.*, p. 115.

⁷¹ Archivo de la Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (ABUCM), Solicitudes de matrícula en la Real Academia de San Fernando, Caja 21, 2/9/1788; PARDO CANALIS, E., *Los registros de matrícula...*, *op. cit.*, p. 130; MATEOS GIL, A. J., *Arte barroco en La Rioja...*, *op. cit.*, p. 85.

⁷² José Salanova era maestro rejero y había nacido en Valladolid. Su relación con su cuñado Aranguren fue muy estrecha, ya que Aranguren fue el padrino de 4 de los 7 hijos de Salanova (AHDL, Santiago el Real, Bautizados 9 (1758-1764), fol. 122 v.; Bautizados 10 (1764-1784), fol. 84 v. y 141 v.; Bautizados 11 (1774-1788), fol. 96 v.), además de que ambos trabajaron juntos en proyectos como la capilla de Santa Gertrudis de Nájera (RAMÍREZ MARTÍNEZ, J. M., *Nájera...*, *op. cit.*, p. 113, nota 26).

⁷³ Pardo Canalís, E., *Los registros de matrícula...*, *op. cit.*, p. 201.

varra, colaborando en los proyectos ya citados de Ochandategui y Sabando⁷⁴.

Por último, podemos indicar un último ejemplo de hasta qué punto la huella de Aranguren se siguió apreciando en las iniciativas de influencia académica y neoclásica de la ciudad bastante tiempo después de su muerte. En 1814 se creó en Logroño una Escuela de Dibujo, Matemáticas y Música, la primera iniciativa de tipo académico creada en la ciudad. Entre los regidores que impulsaron y aprobaron dicha iniciativa se encontraba Ambrosio Aranguren, el hijo pequeño de Francisco Alejo de Aranguren⁷⁵.

Estos ejemplos permiten completar la semblanza de Aranguren. La documentación sobre él y sus relaciones personales y artísticas nos muestran que, sin pasar por la Real Academia de San Fernando ni destacar por una actividad artística especialmente rompedora, sí que se posicionó en la vertiente más clasicista y menos decorativa de la arquitectura de su época, lo que le granjeó el aprecio de maestros académicos. Puso interés en adquirir libros cercanos al pensamiento de la Academia de esos momentos y acudió como alumno a una de las Escuelas de Dibujo más ilustradas en esos momentos. Asimismo, sintonizó también con otros ideales académicos como la defensa del carácter liberal de su oficio. Por último, el hecho de descender de una familia de artífices de larga tradición facilitó para Francisco Alejo el contacto con diferentes artistas que le facilitaron la obtención de encargos. Todo ello le permitió convertirse en un artista bien considerado y posicionado, hasta ser considerado, a pesar de su temprana muerte, uno de los artistas más prestigiosos de su región.

⁷⁴ En 1807 Anselmo Salanova consiguió que se le adjudicara la realización del retablo mayor de la iglesia de San Lorenzo de Pamplona, para lo cual otorgó como fiador a su primo Pedro de Aranguren, quien vivía en Noáin, donde había trabajado con Ochandategui en las obras del acueducto (MARTINEA RUIZ, J. J., «La reedificación neoclásica de la Iglesia de San Lorenzo de Pamplona», *Príncipe de Viana*, 42, Pamplona, Gobierno de Navarra-Fundación *Príncipe de Viana*, 163, 1981, pp. 385-478, espec. p. 408). Anselmo también ejecutó el templete para alojar la imagen de san Fermín en Pamplona, siguiendo trazas de Francisco de Sabando (MOLINS MUGUETA, J. L., *Capilla de San Fermín en la iglesia de San Lorenzo de Pamplona*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1974).

⁷⁵ MARTÍNEZ OCIO, M. J., «La Escuela de Dibujo, Matemáticas y Música de Logroño», en *Aspectos menos conocidos del arte riojano (1997-1999)*, Logroño, Ateneo Riojano, 2000, pp. 147-172, espec. p. 148.

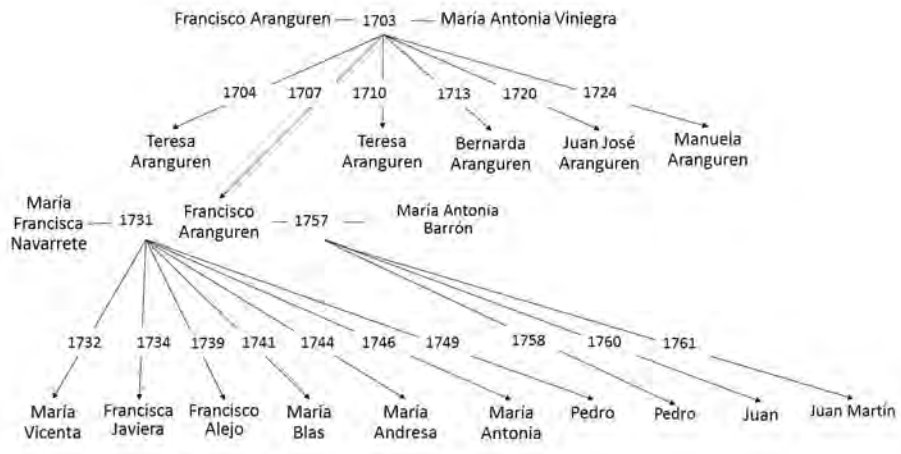


Fig. 1. Ascendientes de Francisco Alejo de Aranguren



Fig. 2. Descendientes de Francisco Alejo Aranguren.

AÑO	LOCALIDAD	PROVINCIA	ACTIVIDAD	OBSERVACIONES
1771	Arnedo	La Rioja	Traza para un puente	Valorada por Marcos de Vierna
1772	Burgos	Burgos	Traza para un puente	
1772	Leiva	La Rioja	Traza para un puente	Valorada por Marcos de Vierna. También valoró, con Diego de Ochoa, la obra final
1774	Logroño	La Rioja	Arreglos en un puente	Trabajó junto a Pedro del Mazo
1775	Logroño	La Rioja	Arreglos en un puente	
1775	Miranda de Ebro	Burgos	Traza y dirección de obras de un puente	Trabajó junto a Santos Ángel de Ochandategui
1775	Pedroso	La Rioja	Traza y dirección de obras de un puente	Valorada por Marcos de Vierna. Trabajó junto a Pedro del Mazo
1775	Casalarreina	La Rioja	Traza para un puente	Valorada por Marcos de Vierna
1776	Agoncillo	La Rioja	Dirección de obras de un puente	
1776	Nájera	La Rioja	Traza para un puente	La traza no fue aceptada
1777	Logroño	La Rioja	Camino	Paseo en los alledaños del Revellín
1778	Torremontalbo	La Rioja	Traza para un puente	Valorada por Marcos de Vierna
1778	Cenicero	La Rioja	Dirección de obras de un puente	En el Barranco de Valdesalomón
1778	Tirgo (Morcuera)	La Rioja	Traza para un puente y camino	Valorada por Marcos de Vierna. Trabaja con Ochandategui y Ángel Jette.
1778	Viana	Navarra	Muro de contención para el canal del molino	
1779	Arenzana de Abajo	La Rioja	Dirección de obras de un puente	
1779	Logroño	La Rioja	Supervisión de arreglos de un puente	Había sido construido por Fernando de Munar
1781	Leiva	La Rioja	Valoración de daños de un puente	
1783	Frías	Burgos	Tasación de un puente	
1783	Santo Domingo de la Calzada	La Rioja	Extracción de agua del río Oja	
1785	Oyón	Álava	Canalización de aguas	Otorgada junto a Diego de Ochoa
1785	Logroño	La Rioja	Traza para un puente	Otorgada junto a Diego de Ochoa

Fig. 3. Diseños de puentes y caminos en los que intervino F. A. de Aranguren

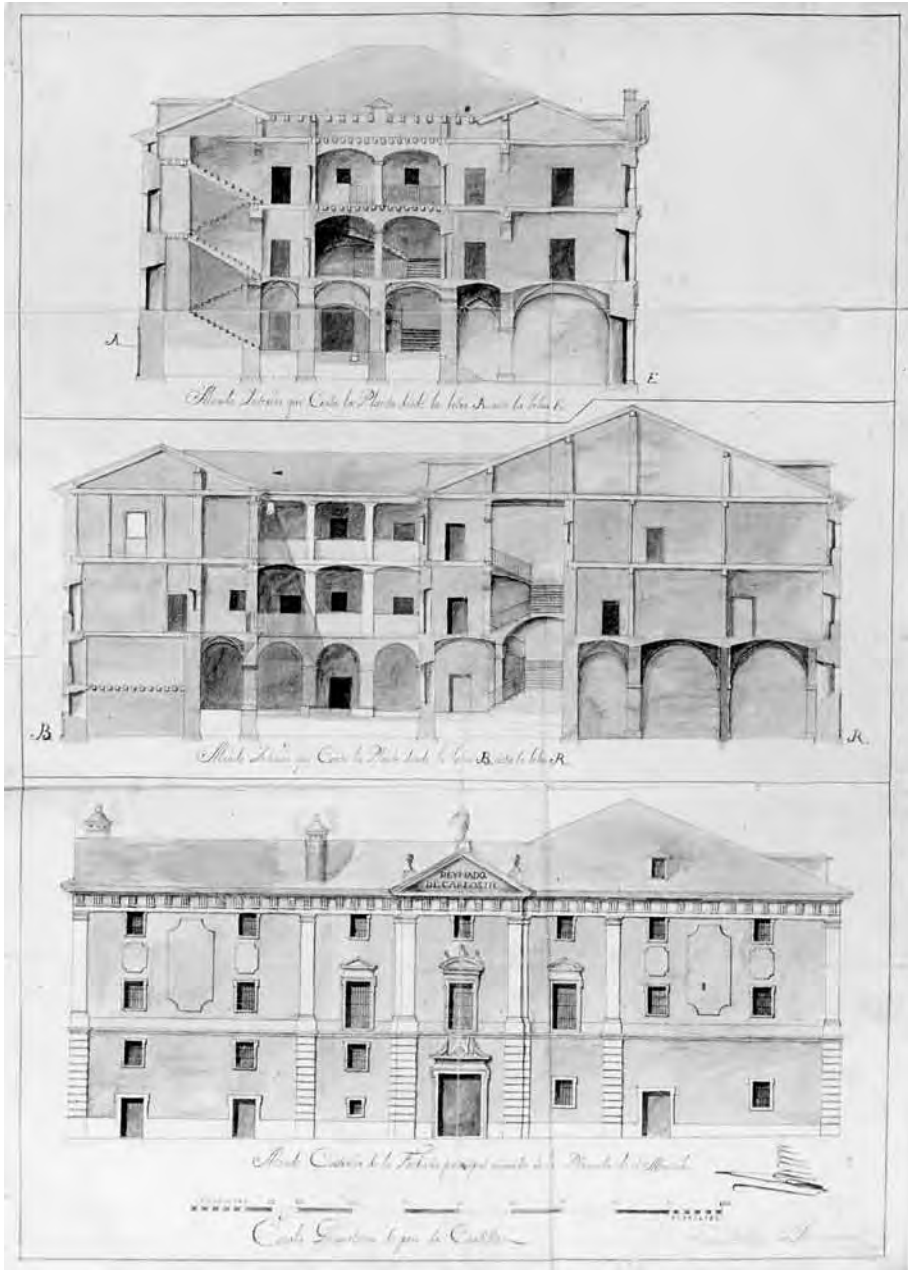


Fig. 4. Trazas de Francisco Alejo de Aranguren para la Cárcel Real de Burgos

AÑO	LOCALIDAD	PROVINCIA	ACTIVIDAD	OBSERVACIONES
1774	Fuenmayor	La Rioja	Reconocimiento del estado de los tejados de Santa María	Junto a Valerio Ascorbe Beitia
1774	Fuenmayor	La Rioja	Reconocimiento del chapitel de la iglesia de Santa María	Ejecutado por Valerio Ascorbe Beitia
1775	Haro	La Rioja	Reconocimiento del ayuntamiento	Trazado por José de Ituño y construido por Pedro Zalbide
1776	Logroño	La Rioja	Reconocimiento del nuevo seminario	Junto a Juan Cruz Urizar
1776	Alesanco	La Rioja	Reconocimiento de la torre de la Iglesia	La obra fue encargada a Ochandateguí, quien nombró fiador al propio Aranguren
1777	Haro	La Rioja	Reconocimiento de la traza del camino que unía Haro con Miranda	Traza realizada por Pedro Fol
1780	Lardero	La Rioja	Reconocimiento de la traza para la reforma de la parroquia de San Pedro	
1780	Haro	La Rioja	Reconocimiento de casa particular	Fue perito en un pleito por quiebra contra el carpintero Manuel de Aguirre
1784	Lardero	La Rioja	Reconocimiento de la reforma de la parroquia de San Pedro	Ejecutada por Juan Cruz y Domingo de Urizar
1785	Calahorra	La Rioja	Reconocimiento del caudal de la fuente de Cesto	

Fig. 5. Reconocimientos realizados por Francisco Alejo de Aranguren



Fig. 6. Fachada principal del ayuntamiento de Miranda de Ebro

Un espacio pensado por Man Ray: *The rope dancer accompanies herself with her shadows*¹

Ana Puyol Loscertales²

RESUMEN

Un análisis del óleo sobre lienzo titulado *The Rope Dancer Accompanies Herself With Her Shadows* (1916), una de las obras emblemáticas del periodo formativo de Man Ray, en relación con su contexto cultural e histórico, y con el sistema de pensamiento del artista.

PALABRAS CLAVE

Man Ray, MoMA, Nueva York, Dadá, Edison, Loïe Fuller, cine, fotografía.

ABSTRACT

An analysis of the oil on canvas *The Rope Dancer Accompanies Herself With Her Shadows* (1916), one of the most emblematic masterpieces in Man Ray's formative period, regarding its cultural and historical context, and the thought system of the artist.

KEYWORDS

Man Ray, MoMA, New York, Dadá, Edison, Loïe Fuller, cinema, photography.

L'artiste matérialise des perceptions suivant un système parallèle aux spéculations du savant et aux activités du technicien. Tout objet conserve, inscri-

¹ Este artículo tiene como base la siguiente Tesis Doctoral: PUYOL LOSCERTALES, Ana, El periodo formativo de Man Ray. Historia cultural, técnica e ideología. Bases para su desarrollo estético y cinematográfico, Zaragoza, 2015. De próxima publicación.

² Doctora por la Universidad de Zaragoza. Miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte.

te dans sa substance, la trace des gestes et des intentions qui l'ont produit, on peut toujours retrouver l'activité humaine, qui l'a engendré et qui est, toujours, processus et finalité. Si notre époque doit compter dans l'histoire des arts, c'est donc en fonction non pas des valeurs qu'elle aura conservées mais de celles qu'elle aura créés. Elle ne les créera pas en tournant le dos à la réalité d'aujourd'hui. Car cette réalité ne consiste pas dans un état immuable de l'environnement humain, mais dans la fabrication en cours d'un univers construit par les différentes activités de l'homme d'à présent. Les artistes expriment pour un temps donné, dans leur langage spécifique, la figure du monde et les lois mobiles de l'esprit³.

Man Ray (Emmanuel Radnitsky, Filadelfia, 1890-París, 1976) fue un asiduo de los espectáculos de teatro, música y danza que abundaban en Nueva York a comienzos del siglo XX, cuando el brillo de Broadway extendía ya su estela rutilante. Buena parte del sustrato cultural que contribuyó a dar forma a la configuración estética de este artista, pionero del Dadá que eclosionó en el neoyorquino Greenwich Village, partió del rico contexto artístico e intelectual del que se rodeó y, naturalmente, de los avatares derivados de un momento histórico y político especialmente convulso⁴.

El periodo formativo de Man Ray, localizado en el marco de la Costa Este norteamericana, dio lugar al establecimiento de las principales bases que articularon su sistema de pensamiento en relación

³ FRANCASTEL, Pierre, *Art et technique aux XIXe et XXe siècles*, Paris, Éds. Gallimard, Coll. Tel, n° 132, 2000, p. 129.

[El artista materializa las percepciones siguiendo un sistema paralelo a las especulaciones del sabio y a las actividades del técnico. Todo objeto conserva, inscrita en su sustancia, la huella de los gestos y de las intenciones que lo han producido. A través del producto, se puede reencontrar siempre la actividad humana que lo engendra y que es, siempre, proceso y finalidad. Si nuestra época debe contar en la historia de las artes, es entonces en función no de los valores que habrá conservado, sino de los que habrá creado. No los creará dando la espalda a la realidad de hoy. Aunque esta realidad no consiste en un estado inmutable del entorno humano, sino en la fabricación en curso de un universo construido por las distintas actividades del hombre del presente. Los artistas expresan por un tiempo dado, en su lenguaje específico, la forma del mundo y las leyes inmutables del espíritu.]

⁴ MAN RAY perteneció a la segunda generación de judíos emigrados desde el antiguo Imperio ruso, en respuesta a los pogromos emprendidos durante varios zaratos en las últimas décadas del siglo XIX. El padre del artista, Melach Radnitsky, fue uno más de los que desembarcaron en la Costa Este norteamericana para trabajar en el sector textil, en 1886, cuando el avance del desarrollo industrial era imparable en el continente. Las fábricas eran los escenarios por excelencia del proceso de ideologización de toda una masa de trabajadores explotados, testigos de la acuciante mecanización del entorno, de ahí el arraigo del anarquismo y los movimientos sociales desencadenados como consecuencia. El posicionamiento político y filosófico del artista se nutrió ampliamente de una atmósfera pletórica de históricas acciones contestatarias, y de un rico trasiego de ideas.

al ejercicio de las artes. En 1921, año en que se trasladó a París, alcanzando gran reconocimiento como fotógrafo, la estructura conceptual de su producción estaba sólidamente establecida. En definitiva, la riqueza y complejidad de la obra global de este artífice ha de ser analizada, asimilada y valorada desde esta perspectiva, considerando el conjunto de elementos que formaron parte de su historia cultural.

Muchas de las referencias y citas que el autor utilizó en su producción, cobran sentido al ubicarlas con precisión dentro de su sistema de pensamiento. Es lo que sucede con el gran lienzo titulado *The Rope Dancer Accompanies Herself with Her Shadows* (1916)⁵. El vodevil americano presentaba unas características que le eran propias, de ahí que en sus representaciones se incluyeran también números de cine, magia, acrobacia o malabares, que implicaban una relajación de las rígidas estructuras sociales y morales imperantes en Estados Unidos. Era habitual la presencia de una funámbula en estos espectáculos de variedades. El propio Man Ray lo especificó de esta manera en una entrevista retrospectiva donde exponía su proceso de trabajo:

*J'avais réduit les personnages à des formes plates et désarticulées. Je prenais soin de choisir des sujets qui n'avaient en eux-mêmes aucune valeur. Par impulsion affective, je traçais des formes mécaniques plus ou moins imaginaires, une géométrie ni logique ni scientifique, accompagnées d'un dynamisme semblable à celui d'une plante qui pousse. Ma 'Danseuse de corde' que j'avais vue dans un vaudeville devenait une architecture composée de grandes taches de couleurs...*⁶.

⁵ Según relata el autor en su autobiografía (MAN RAY, *Autoportrait*, Arlés, Actes Sud, Coll. Babel, n° 310, 1998, pp. 97-98), para su realización experimentó previamente, dibujando cada postura de la funámbula por separado, como atestigua el dibujo *Ballet-Silhouette* (1916), hoy en The Solomon R. Guggenheim Foundation, Nueva York. En él se observa que, junto a los estudios de la acróbata, aparece un esquema del elemento en forma de voluta de un instrumento de cuerda —presumiblemente un violín—, que interrelaciona aspectos culturales determinantes del ámbito más personal del artista y su familia, donde aquél tuvo un importante papel. El diagrama, que reproduce según un criterio científico las formas ondulantes del instrumento, guarda gran semejanza con los dibujos realizados por maestros constructores de violines como Giuseppe Guarneri, perteneciente a la dinastía del mismo nombre, afamados fabricantes de este instrumento en la Cremona del siglo XVIII. Ver más en: NAUMANN, FRANCIS M., *Conversion to Modernism. The Early Work of Man Ray*, New Jersey, Rutgers University Press and Montclair Art Museum, 2003, p. 159.

⁶ [Había reducido los personajes a formas planas y desarticuladas. Tuve cuidado de elegir temas que no tenían valor en sí mismos.

Man Ray era ducho a la hora de realizar patrones de sastrería, dominaba el procedimiento de articular diferentes piezas que, al ser recompuestas, formaban una realidad unitaria y con sentido, tanto en la plástica como en el oficio, pues la actividad del patronaje y los procesos de collage y assemblage, guardan evidentes paralelismos. En el presente lienzo, se trata de un proceso de descomposición, mediante piezas de color, de las diferentes proyecciones del cuerpo en movimiento de una funámbula en el espacio, que el autor sitúa en la parte central superior del soporte. Es decir, esas piezas de distintos tonos que funcionan como sombras proyectadas, al reunirse, conformarían la unidad de la acróbata en sus distintos desplazamientos en el espacio. Man Ray realizó un ejercicio intelectualizado y analítico, que sin duda fue coadyuvado por el conocimiento directo del ámbito textil —su padre era sastre— y por sus investigaciones en torno a las dimensiones espacio-temporales y la posibilidad de sus materializaciones. Por otro lado, esta importante obra conecta con la dinámica de progresiva fragmentación del individuo, propia del entorno industrializado y su regimentación pues, en palabras de Jacques Ellul: «La vida del hombre deja de ser un conjunto, un todo, para convertirse en una serie fraccionada de operaciones cuyo único nexo es que son efectuadas por el mismo individuo»⁷. Realidad industrial y reflexión estética se imbricaron íntimamente en la maduración artística de Man Ray, con un evidente sentido crítico que es el reflejo inmediato de su época.

Entre los textos donde el artífice americano expuso su pensamiento artístico, existen dos ensayos tempranos escritos en paralelo a la práctica de sus trabajos centrados en la bidimensionalidad. En *A Primer of the New Art of Two Dimensions* (1916), estableció una clasificación entre artes estáticas y dinámicas, describiendo el modo

Por impulso emocional, trazaba formas mecánicas más o menos imaginarias, una geometría ni lógica ni científica, acompañadas de un dinamismo similar al de una planta que crece. Mi 'Funámbula' que había visto en un vodevil se convirtió en una arquitectura compuesta por grandes manchas de color...], WARNOD, Jeanine, "Entretien", *Le Figaro*, París, 8 octobre 1971, s.p. Archives Fonds MAN RAY 9809, Bibliothèque Kandinsky du CNAC Georges Pompidou, Boîte 21, Coupures de presse. Archives lieux divers, dates diverses. Fonds Man Ray B21.

⁷ ELLUL, JACQUES, *La edad de la técnica*, Barcelona, Octaedro, Col. Límites, n° 13, 2003, p. 331.

en que diferentes valores pueden expresarse plásticamente en su bidimensionalidad. El interés de Man Ray en la concepción de la forma articulada en dos dimensiones, enlaza con las investigaciones que se abordaban en el campo de la ciencia, hallando su eco en el terreno literario⁸. En su actividad artística ya desplegó toda una personal acción y reflexión en relación a este tema cuando, en su primera muestra individual, “Exhibitions of Drawings and Paintings by Man Ray”⁹, ante la falta de marcos para sus piezas, decidió fijarlos, sin enmarcar, sobre una pared falsa que provocara la ilusión de estar pintados sobre la misma al modo de un fresco, en perfecta continuidad con el desarrollo de la realidad circundante. La crítica reaccionó de manera negativa, descalificando sus obras al comparárlas, precisamente, con patrones de sastré¹⁰. Con seguridad, Man Ray logró su objetivo.

En el siguiente texto queda reflejado el personal argumento de Man Ray, casi un manifiesto en pro de la simbiosis entre las artes donde se exalta el valor del instante, enlazando con la percepción fotográfica entendida como una derivación natural de sus investigaciones estéticas. Así, el artista afirmó:

The individual desiring to experience all the sensations of life, is forced by his physical and temporal limits to receive them in a concentrated form. This concentration of life is offered by the expressive arts (...).

This leads his {the artist} medium to a static condition implying the unity of time and space, that is, a concrete form of two dimensions, which is comprehensible from one point of view in an instant of time¹¹.

⁸ Cabe citar, como ejemplo ilustrativo, una novela de Edwin Abbott titulada *Flatland: A Romance of Many Dimensions* (1886), que formó parte del ambiente cultural en el que se desarrolló el joven Man Ray, y donde se anticipa la problemática de la percepción de las diferentes dimensiones.

⁹ La primera exposición personal dedicada a Man Ray, se celebró en la neoyorkina Daniel Gallery, a finales del año 1915. En ella, el artífice presentó una treintena de piezas, pero no logró vender nada. Si bien, durante el desmontaje, el abogado coleccionista Arthur J. Eddie, que ya había realizado arriesgadas compras en el Armory Show, adquirió seis de sus obras, con lo que el artista pudo gozar de un importante desahogo económico y mudarse a Manhattan. El galerista, Charles Daniel, no se quedó comisión alguna. NAUMANN, FRANCIS M., *op. cit.*

¹⁰ NAUMANN, Francis, *Conversion to Modernism. The Early Work of Man Ray*, *op. cit.*

¹¹ [El individuo que desea experimentar todas las sensaciones de la vida, se ve obligado por sus límites físicos y temporales a captarlas

Otro matiz que resulta revelador en el lienzo de la volatinera y sus proyecciones es el papel del azar dentro de la dinámica creativa, lo que se acentúa especialmente en una pieza como ésta, donde destaca el componente lúdico. La primera intención del artista era traducir las diferentes fases del movimiento de la acróbata por separado sobre el soporte —como ya hiciera Muybridge en sus investigaciones fotográficas, donde igualmente descomponía la acción—, y además diferenciar esas fases por medio de distintos colores, por lo que trasladó las formas que había plasmado en los bocetos, recortando papeles de distintos colores que reproducían esos diseños. Sin embargo, acabó siendo una operación muy similar al modo en que los fragmentos sobrantes de la confección de los patrones descansan sobre el suelo, una vez desechados por el sastre. Así, Man Ray recogió del piso esos papeles de colores desperdigados y sin utilidad aparente, siguiendo un procedimiento muy parecido al que se realiza en fotografía, trabajando con los negativos del motivo, o en la aerografía, con las plantillas que generan el tema en positivo. Así, el artista actuó por inversión, centrándose en los fragmentos no útiles, y llevando esas formas al lienzo. Siendo el patrón el equivalente a la obra de arte única lo desdeñó, en este caso, escogiendo su negativo, el equivalente a su sombra, susceptible de proyectarse al infinito de manera variable por su propia naturaleza.

En su autobiografía, Man Ray narró la anécdota de esta manera:

Mon tableau était trop décoratif: il aurait pu servir de rideau de théâtre. Puis mes yeux tombèrent sur les bouts de papier de couleur qui jonchaient le plancher. Ils constituaient un dessin abstrait qui pourrait être interprété

en una forma concentrada. Esta concentración de la vida es ofrecida por las artes expresivas. (...) Esto lleva a su medio (del artista) a una condición estática que implica la unidad del tiempo y el espacio, es decir, una forma concreta de dos dimensiones, que es comprensible desde un punto de vista en un instante de tiempo.] MAN RAY, *A Primer of the New Art in Two Dimensions*, New York, 1916, s. p. Panfleto no publicado, ubicado en los Archivos Arensberg del Philadelphia Museum of Art. Reproducido en: *ibidem*, p. 149. Naumann analiza con pormenor las influencias para la configuración de la teoría formalista, de base estructural, que desplegó Man Ray en sus textos de estos años, y cita a dos autores, Roger Fry, y Clive Bell, quien codificó el concepto de *significant form* que formaron parte del Círculo de Bloomsbury. Sus miembros eran ateos, contrarios a la moral victoriana y a los presupuestos realistas, y atraídos por el arte de Cézanne, al igual que Man Ray. Además de Fry y Bell, desacaron tres profesores con interesantes teorías del dibujo, como el pintor Denman Ross, el también pintor y fotógrafo, Arthur Wesley Dow, o el teórico de las artes, George Lansing Raymond. Estos profesionales tuvieron un peso considerable en la juventud creativa de Man Ray.

*comme les ombres jetées par la danseuse, ou comme un sujet d'architecture : tout dépendait là de l'imagination de celui qui cherchait là un motif figuratif*¹².

Esta descripción conduce a una serie de interesantes reflexiones. Por un lado, la intención del artista de escapar de cualquier finalidad decorativa, centrándose en el proceso de construcción de las formas sin negar nunca su bidimensionalidad, huyendo del ilusionismo espacial en pro de la acción intelectual. Esto lo plasmó por medio de las proyecciones de un cuerpo tridimensional casi transparente —la funámbula en movimiento—, que se desvela a través de sus sombras, emanadas como superficies de contornos irregulares, a las que dotó de una apariencia similar al *collage*, por la fina y uniforme capa de pintura aplicada, avanzando así en la confusión entre los medios de expresión, que tan ingeniosamente cultivó Man Ray durante toda su trayectoria. Por otro lado, su interés en las sombras y sus emisiones dentro de unas coordenadas espacio-temporales, funciona como una introducción premonitoria, dentro de su obra plástica, de planteamientos que hizo evolucionar posteriormente en los ámbitos de la fotografía y del cine.

El título original de la obra, en lengua inglesa, aparece pintado en el lienzo. Su artífice siempre otorgó un papel de primer orden al componente lingüístico en sus obras, de ahí que se erija como un ingrediente determinante en cada pieza, aportando sentido al conjunto. En el caso del sujeto, la funámbula, la etimología nos lleva al término griego *schoinobates* (σχοινοβάτης), que se traduce como “danzantes en la cuerda”, igual que en su acepción inglesa; se fusiona de este modo el baile con la acrobacia, tal como sucedía en el vodevil americano. El acompañamiento de la volatinera, de sí misma, por parte de sus sombras, que completa la oración, sugiere que sus proyecciones tienen una presencia concreta, que sus sombras tienen un valor por sí mismas, una entidad propia que

¹² [Mi cuadro era demasiado decorativo: habría podido servir de decorado de teatro. Después mis ojos se posaron sobre los trozos de papel de colores que se esparcían sobre el suelo. Constituían un dibujo abstracto que podría ser interpretado como las sombras arrojadas por la bailarina, o como un tema de arquitectura: todo dependía de la imaginación de aquél que buscara allí un motivo figurativo.] MAN RAY, *Autoportrait*, op. cit., p. 97.

la complementa. Man Ray materializó esta idea aportando a esas emanaciones, animadas por su desarrollo en los vectores de espacio y tiempo, una existencia concreta, una forma tangible, proceso idéntico al que desarrolló y matizó en los ámbitos de la fotografía y el cine, según una línea de investigación estética de naturaleza plenamente conceptual.

Tomando en consideración las influencias interdisciplinarias y heteróclitas subyacentes en *The Rope Dancer*, que acumula citas al ámbito cinematográfico, de la danza y el espectáculo, y a los fenómenos de la dinámica y la percepción del color y la luz, además de la aplicación de técnicas identificadas con el patronaje, existió un referente de fama mundial –Loïe Fuller– que, con toda probabilidad, debió integrar el campo de conocimientos de Man Ray, gran aficionado a asistir a espectáculos y eventos artísticos. Loïe Fuller, bailarina, actriz, modelo, empresaria y teórica, también norteamericana¹³, pudo ser el estímulo que originó el lienzo de la funámula. La artista fue protagonista de más de un centenar de famosas danzas coreografiadas por ella misma, ataviada con amplios y vaporosos vestidos muy ligeros, que manejaba para conseguir efectos de luz y color de lo más variopinto y asombroso para la época. Fuller fue una mente adelantada para su tiempo, miembro de la Sociedad Francesa de Astronomía, responsable de patentes para el diseño de su vestuario de escena (fig. 2) y para la iluminación especial que requería, obtenida mediante la combinación de diversos componentes químicos. La polifacética estrella fue un paradigmático y célebre ejemplo de simbiosis entre ciencia, tecnología y arte, algo que supieron captar otros talentos coetáneos, como Man Ray, para quien la simbiosis entre lo artístico y lo científico fue un código esencial. La danza de luz, color y movimiento de Fuller fue filmada por los hermanos Lumière, resultando una película de dos minutos de duración titulada *Dance Serpentine* (1896), protagonizada por una bailarina desconocida, tal como hiciera previamente en

¹³ Loïe Fuller ya tenía publicada su autobiografía, *Quinze ans de ma vie*, en 1908, lo que testimonia su reconocido éxito. Un autor tan influyente para Man Ray como Stéphane Mallarmé, dedicó a la versátil intelectual de Illinois uno de sus textos. MALLARMÉ, Stéphane, “Le Fonds dans le ballet”, in *Divagations*, París, Éd. Eugène Fasqueue, 1897, pp. 179-182.

Norteamérica Thomas Alva Edison, padre de la electricidad y prolífico inventor, tan influyente en Man Ray, al grabar a Annabelle Whitford en un filme coloreado, de apenas un minuto de duración, titulado *Annabelle Serpentine Dance* (1895). La artista protagonizó sus números por toda Europa, aunque también actuó en Estados Unidos, junto a una compañía de discípulas suyas denominadas *Fullerettes* o *Muses*, por lo que el joven Man Ray bien pudo asistir a alguna de esas originales *performances* o haber visto alguna de sus películas en su país.

En todo caso, amén de esas exploraciones comunes que caracterizaron el devenir de una época excepcional en su afán investigador, la creatividad y la interacción interdisciplinar, el paralelismo entre el concepto planteado en el lienzo y el desplegado por Fuller en sus números, entre la acción de la danzarina en la vida con el de la acróbata en la plástica, es claro. En aquella histórica carrera por la conquista de la electricidad y la explotación del potencial del electromagnetismo, la misma materia era sometida a cuestión, algo que Fuller experimentaba adoptando un aura etérea, y exaltando con paroxismo el momento en que la carne se transmuta en una especie de energía que fluye por medio del movimiento, el color y esa especie de baile de impulsos eléctricos que dota al organismo vivo de un aura incluso alquímica. Este fenómeno no pasó desapercibido en el seno de las artes, tanto plásticas como literarias, sobre todo en el terreno de la novela de anticipación y pseudocientífica, desde la tiniebla gótica que rodeó al *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley a la energía como trasunto del erotismo en *Le Surmâle* (1902) de Alfred Jarry, la creación de imágenes analógicas que propuso Raymond Roussel en *Impressions d'Afrique* (1909) o el texto de Auguste Villiers de l'Isle-Adam, trascendental en el bagaje cultural de Man Ray, titulado *L'Ève future* (1886), donde se codificó el término androide. Las citas literarias son abundantes y trascendentes en la producción de este autor integral, y funcionan como una clave para la lectura en profundidad de sus piezas.

Al comparar este lienzo con el dibujo incluido en la patente para el diseño del escenario de la danza de Loïe Fuller (fig. 4), se reve-

lan ciertas similitudes, siendo dos localizaciones posibles donde los cuerpos se manifiestan en el espacio. Desde esta perspectiva, la pieza de Man Ray se identifica con un escenario, un lugar donde la funámbula desarrolla su presencia, hecha material mediante sus sombras irisadas, extendidas en dos dimensiones, ya que no hay voluntad de crear ilusionismo espacial. En este caso, es la mente del espectador la que ha de reconstruir esta realidad dada, apelando a una percepción intelectual que hermana la pintura con el cine, y que ha de asimilarse dando la mano a la cuarta dimensión intelectual, espacio por excelencia donde la acróbata ejecuta y proyecta su baile más perfeccionado, sugiriendo que la mente del receptor es el escenario donde todo acontece, una extraordinaria cámara oscura donde la luz percibida desencadena el acto creativo.

Esta alusión al mundo de la danza remite a una nueva reflexión en torno al baile y el movimiento, que Man Ray sistematizó y expresó años más tarde en un texto titulado *Dances-Horizons*, publicado junto a un elenco de fotografías de bailarinas con distintos atavíos, según la tradición a la que se vinculaban. En este segundo escrito teórico, con marcada ironía dadaísta, salpicada de lógica del absurdo, defendía la posición horizontal por su carácter aerodinámico, a la par que citaba una idea reveladora de su línea de trabajo: *C'est donc, après tout, sur le mouvement et non pas sur la matière qu'il faut compter pour indiquer la ligne de construction et de déplacement*¹⁴. A esto se añade que el movimiento, el giro, era una forma de manifestación de las esencias en orden a hacerse presencias, de crear o construir algo, y de manifestar el proceso de pensamiento. Autores como Alfred Jarry, padre de la *Pataphysique*¹⁵, construyeron su pensamiento filosófico en torno a estos presupuestos, siendo un

¹⁴ [Es entonces, después de todo, sobre el movimiento y no sobre la materia con lo que hay que contar para indicar la línea de construcción y de desplazamiento.] MAN RAY, "Dances-Horizons", in *Minotaure*, n° 5, première année (1934), Genève, Éd. Skira, 1981, pp. 27-29.

¹⁵ Así define el autor el término: La 'pataphysique est la science des solutions imaginaires, qui accorde symboliquement aux linéaments les propriétés des objets décrits par leur virtualité. [La 'patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias, que acuerda simbólicamente a los lineamentos las propiedades de los objetos descritos por su virtualidad.] JARRY, ALFRED, *Gestes et opinions du docteur Faustroll*, pataphysicien, Paris, Éd. Gallimard, Coll. Poésie, n° 143, 1995, p. 32.

punto de partida para que el concepto de acto creativo ampliara sus horizontes hacia lo posible. Así lo entendió Man Ray, para quien Jarry fue una referencia de primer orden, tal y como se refleja en el mismo lienzo de la funámbula, donde los trazos proyectados por su cuerpo en rítmico movimiento, quedan plasmados por sus virtualidades, sus posibilidades hechas manifiestas mediante las sombras.

El conjunto de interesantes conexiones que se articulan en torno a este lienzo, y que fundamentaron algunas de las líneas principales de investigación dentro del acto creativo por parte del artista estadounidense, hallaron en la expresión cinematográfica el marco predilecto para desplegar toda su magnificencia, complejidad y riqueza. Las piezas filmadas por Man Ray reflejaron ingeniosamente todo un cúmulo de meditaciones que eran inherentes a su época. Su trabajo en el campo de la plástica anticipó las reflexiones que luego trasladó a la cámara de fotos y a la cámara de cine, sin importar realmente el medio. La técnica era en su sistema un sujeto creativo y siempre fue portadora de toda una crítica a la representación, que él organizó a través de distintos dispositivos encaminados a ofrecer fragmentos de la realidad imponiendo su propia presencia, un acto de manifestación de lo real impreso en el soporte artístico, sin lugar para la mimesis, y sí para la poesía. El estudio de las potencialidades inherentes a las distintas dimensiones, aportó a Man Ray el terreno de investigación necesario para el desarrollo de su personal teoría artística, culminando en la exaltación de la cuarta dimensión, intelectual, como campo de batalla donde plantear los conflictos que atenazaban la relación entre el arte y la realidad, cuya resolución será puramente poética.

Mucho más que por su vínculo con cualquier técnica o movimiento artístico, se impone situar a Man Ray según su pertenencia a una tradición de creadores que, por distintos medios y dispositivos, tuvieron como objetivo dilatar los límites teóricos de la historia del arte y del cine, haciendo de la realidad la máxima potencia creativa, exaltando todas sus posibilidades posibles, incluyendo, necesariamente, los estimulantes reinos de la utopía y el infinito abierto en la proyección de las sombras.



Fig. 1- Man Ray, *The Rope Dancer Accompanies Herself With Her Shadows*, 1916. Óleo sobre lienzo. MoMA, Nueva York

(No Model.)

M. L. FULLER.
GARMENT FOR DANCERS.

No. 518,347.

Patented Apr. 17, 1894.



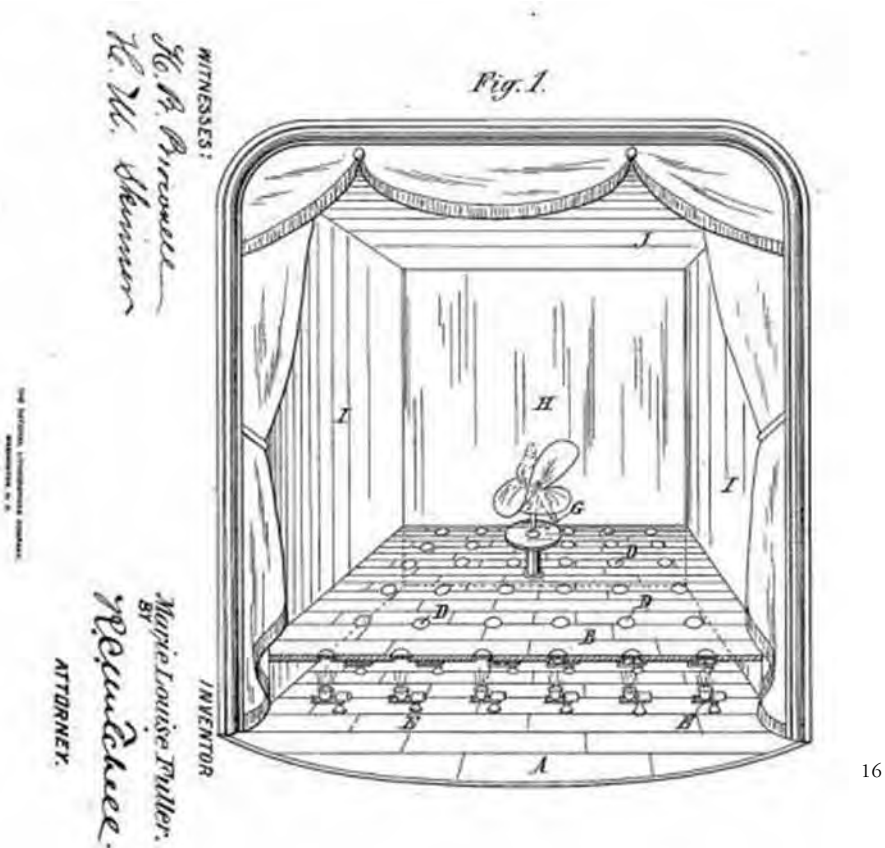
WITNESSES:
Gustav Wittich
H. P. Brownell

INVENTOR
Marie Louise Fuller.
BY
H. C. Mitchell
ATTORNEY.

Fig. 2 Patente de Loïe Fuller para sus trajes de danza. Nueva York Public Library for the Performance Arts



Fig. 3 Imagen correspondiente a una *Serpentine Dance*, probablemente interpretada por Loïe Fuller.
Prueba de bromuro de plata. Tarjeta postal



16

Fig. 4 Dibujo de la patente para el diseño del escenario y el efecto de la bailarina sobre él. Nueva York Public Library for the Performance Arts

¹⁶ En ambos dibujos para las patentes, el diseño guarda semejanza con la funámbula del lienzo de Man Ray por el desarrollo del movimiento de baile en el espacio que, a través de los velos, logra una silueta fluida y vaporosa. En el lienzo, parten de la funámbula sus propias sombras coloreadas, conectadas a su cuerpo mediante elementos tubulares, mientras en la fig. 2, el juego de iluminación sobre el etéreo atavío de Fuller, consigue un efecto similar por medio de la incidencia de un juego de iluminación, que tiene su parangón en las formas proyectadas según los movimientos en el espacio de la funámbula.

Además, los ganchos que la danzarina americana propone para mover mejor los velos como prolongación de sus manos, tienen su correlato en esas conexiones lineales entre la danzarina y sus sombras, perfiladas en el lienzo de Man Ray.

El retablo mayor de la iglesia parroquial de Ariza (Zaragoza): su promotor y sus artífices

Ana Labaila Sancho

Facultativo técnico de patrimonio cultural, Gobierno de Aragón

Juan Carlos Lozano López

Profesor titular, Universidad de Zaragoza

Resumen

En este artículo, consecuencia de una investigación llevada a cabo en el contexto de la restauración parcial del retablo de la iglesia parroquial de Ariza (Zaragoza), se aportan datos inéditos sobre su construcción, promovida por Juan Antonio de Palafox Rebolledo Cardona y Zúñiga (1674-1725), V marqués de Ariza, así como una propuesta argumentada de autoría para el retablo y sus pinturas.

Palabras clave

Ariza, retablo, marqués de Ariza, Juan Antonio de Palafox Rebolledo Cardona y Zúñiga, José de la Peña, Mateo Cerezo, Juan Vicente de Ribera.

Abstract

In this article, result of the investigation carried out in the context of the partial restoration of the altarpiece of the parochial church of Ariza (Zaragoza), the authors present unpublished information that contributes to the knowledge about his construction, promoted by Juan Antonio de Palafox Rebolledo Cardona y Zúñiga (1674-1725), V marquis of Ariza. This article offers as well a discussion about the authorship of the altarpiece and his paintings.

Key words

Ariza, altarpiece, marquis of Ariza, Juan Antonio de Palafox Rebolledo Cardona y Zúñiga, José de la Peña, Mateo Cerezo, Juan Vicente de Ribera.

La restauración parcial y por fases del retablo mayor de la iglesia parroquial de Ariza (Zaragoza) y el encargo por parte de la Diputación de Zaragoza a los firmantes de este artículo del correspondiente informe histórico-artístico han permitido avanzar notablemente en el conocimiento de este mueble litúrgico, de su promotor y los artífices que intervinieron en su ejecución. En las líneas que siguen se describe esta monumental máquina arquitectónica y se reconstruye su fortuna histórica a partir de lo ya conocido y de las nuevas aportaciones.

Descripción

El retablo¹, dedicado a Nuestra Señora de la Asunción –advocación del templo–, se sitúa en la capilla mayor, encajado entre dos pilastras cilíndricas de las que arrancan las nervaduras del abovedamiento de crucería estrellada y adaptado perfectamente tanto en planta a la forma poligonal de tres lados de la cabecera como en alzado a la concavidad de la bóveda del ábside del presbiterio, lo que permite adscribir este gran mueble litúrgico a la tipología de retablo-hornacina o retablo-cascarón.

Levantado sobre un sotabanco de piedra sillar, el retablo se compone de banco, cuerpo de tres calles y dos pisos, y ático. En la parte central del sotabanco se sitúa una puerta de madera que da acceso a la parte posterior del retablo, donde primitivamente se situaba la puerta de acceso a la antigua sacristía, que quedó clausurada².

¹ Nuestro agradecimiento a la restauradora María Jaime y al Servicio de Restauración de la Diputación de Zaragoza por la cesión de varias de las fotografías que ilustran este artículo.

² La sacristía actual, que ocupa el solar de la anterior, se puede datar —a partir de las cuentas de fábrica— en la segunda mitad del siglo XIX, al igual que la casa rectoral. Ver: PANO GRACIA, J. L., “La fábrica de la iglesia parroquial de Ariza (Zaragoza)”, *Artigrama*, 16,

El banco está articulado en tres casas por los plintos de las columnas; plintos que en su cara frontal aparecen cubiertos por llamativos festones donde se entremezclan motivos vegetales de gran carnosidad (guirnaldas de flores y frutos, y hojas de acanto) con cabezas aladas de serafines. En la casa central se sitúa el sagrario, con puerta decorada con un relieve de custodia o expositor y rodeada por un marco de motivos vegetales y sendos roleos de acanto a modo de aletones; como remate, una imagen de Cristo crucificado antigua (siglos XV-XVI) que, tras su restauración, ha recuperado la policromía y aspecto originales. En las casas laterales se sitúan sendos cuadros, con marcos ornamentados a base de guirnaldas vegetales y frutales dispuestas simétricamente, que representan en figuras de medio cuerpo a *María Magdalena penitente* (derecha) y *Santa Rosalía anacoreta* (izquierda), de los que luego se hablará.

Una fina cornisa, resaltada en oro, separa el banco del cuerpo, articulado en vertical en tres calles mediante cuatro columnas salomónicas de capitel compuesto y orden gigante, de cinco espiras y con sus fustes profusamente decorados con una jugosa talla de jarrones, hojarasca, flores y frutos como la granada y la manzana. Tras ellas, las correspondientes retropilastras y, en los costados visibles de los extremos, flanqueando el conjunto, dos finos festones de frutas, hojas y cabecitas aladas. La calle central, de mayor anchura y decoración más profusa, presenta en el primer piso una hornacina en medio punto, de planta ochavada y rematada en cuarto de esfera compartimentada en gajos decorados por motivos vegetales, que alberga una imagen anterior (mediados del siglo XVII) de *Nuestra Señora de la Asunción*, titular del retablo y de la iglesia. Sobre la hornacina anterior, en un segundo piso y separado por una profusa decoración simétrica de hojarasca con diseños rectilíneos que enmarca una cartela con el monograma de María, se abre un nicho en medio punto con casetones tallados en el intradós y fondo plano con decoración pintada de estrellas que cobija un grupo escultórico formado por tres figuras independientes de *San Joaquín*, *Santa Ana* y la *Virgen niña*.

Las calles laterales, de menor anchura, presentan también dos pisos, ocupados en cada colateral por sendos cuadros dotados de enmarcaciones que presentan una mayor carga decorativa que los del banco, con grandes hojas de acanto y esquinas resaltadas por quiebros que forman cuadrados. En el colateral derecho las pinturas representan, en medias figuras, a San Antonio de Padua con el Niño en brazos (inf.) y San Francisco de Paula (sup.), y en el izquierdo a San Juan Bautista (inf.) y San Pascual Bailón (sup.). Entre los cuadros, y entre estos y el entablamento que separa el cuerpo del ático, se despliegan unas decoraciones simétricas de hojarasca, frutos y cabezas de serafines de potente volumetría que, en la parte superior de cada calle, inundan el entablamento, interrumpido en su parte central por el nicho antes citado.

El entablamento que separa el cuerpo del ático es doble y presenta un dibujo quebrado con entrantes y salientes, para facilitar la transición de la planta ochavada a la circular y adaptarse así a la concavidad del ábside. En el arquivado inferior se despliegan unas ménsulas de perfil sinuoso (protírides), que en el superior son sustituidas por festones de acanto más desarrollados.

El ático, en forma de cascarón, presenta una triple división mediante dos potentes nervaduras que arrancan del entablamento y confluyen en un escudo que será descrito más adelante; estos elementos reciben una decoración vegetal y cabezas de serafines entrelazados mediante telas, formando diseños simétricos de cruces y rombos, mientras el intradós del arco de medio punto que cierra el retablo se decora con casetones. Cada uno de los triángulos curvos en que queda compartimentado el cascarón alberga un lienzo que ha sido claveteado a una tablazón para adaptarse a la curvatura. El lienzo central representa a *Dios Padre* sentado en su trono de nubes acompañado por dos angelitos que sostienen un orbe, y ante él se sitúa una cabeza alada de ángel enmarcada por una decoración vegetal con rosetón central, gajos y rocalla. Los laterales nos presentan, en figuras de cuerpo entero, a *San Felipe Neri* (izquierda) y *San Francisco de Sales* (derecha). La rosca del arco aparece decorada con voluminosos y simétricos motivos de cabezas de serafines uni-

dos por guirnaldas y festones vegetales que, a la altura de la clave, donde se sitúa el escudo, se hace especialmente densa, desborda el marco y conecta con los plementos de la bóveda. El escudo, situado levemente inclinado para ser bien visible desde abajo, es cuartelado en cruz y carece de timbre; en sus cuarteles podemos identificar las armas heráldicas de los linajes Palafox, Rebolledo, Cardona y Zúñiga; en el cuartel superior izquierdo aparecen representadas las armas de los Palafox: en campo de oro, tres fajas cargadas con tres cruces buidadas de azur; en el inferior derecho, las de los Rebolledo: en campo de gules, tres varas de rebollos (retoño del roble) de azur puestos en posición de barra y colocados uno debajo de otro; en el superior derecho, las de los Cardona: en campo de oro, tres flores de cardo de sinople; y en el inferior izquierdo, las de los Zúñiga: en campo de oro una banda de gules brochante sobre el todo³. Armas, como veremos, que corresponden al encargante de la obra, Juan Antonio de Palafox Rebolledo Cardona y Zúñiga (1674-1725), V marqués de Ariza.

El retablo presenta una contrastada bicromía en azul y dorado. Los elementos en resalte, tanto arquitectónicos –columnas, ménsulas, arquivoltas, arcos, bóvedas, nervios, casetones– como decorativos –motivos vegetales, festones, roleos, telas, serafines, tarjetones– aparecen dorados, mientras el fondo presenta una tonalidad azul que, por el paso del tiempo y el envejecimiento de los barnices, ha tornado en un verde oscuro. También aparecen policromados otros elementos: así, las cabezas de serafines presentan el cabello castaño y la piel en el tono habitual de las carnaciones, mientras que los capiteles corintios de las columnas salomónicas presentan una vistosa decoración policroma en rojos y azules.

La decoración tallada es crespada, de notable volumetría y profusa, pero por su disposición simétrica y ordenada, sometida al esquema de la mazonería, en lugar de enmascarar u ocultar la estructura arquitectónica del retablo contribuye a potenciarla y definirla. Es

³ Para la identificación y descripción de estas armas, excepto la última, véase: VALERO DE BERNABÉ, L., *Heráldica gentilicia aragonesa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (IFC), 2002.

por ello que cabe adscribir este mueble litúrgico a la fase prechurrigueresca, etapa avanzada del pleno barroco, a cuyas características responde por entero: gusto por el movimiento, utilización de la línea quebrada y de juegos de entrantes y salientes, adaptación en planta y alzado a la concavidad del ábside, articulación por medio de columnas salomónicas de orden gigante, decoración abundante, carnosa y abultada pero ordenada y sometida a las líneas y formas de la mazonería, y fusión en una sola obra de arquitectura, escultura y pintura.

El retablo conserva algunas poleas y las huellas que dejaron otras desaparecidas, lo que unido al recuerdo de los habitantes de Ariza nos indica que, en ocasiones, este mueble litúrgico cumplía las funciones de retablo-tramoya.

Las pinturas del retablo y su autoría serán objeto de comentario más adelante, pero observamos en ellas dos estilos claramente diferenciados: las del banco responden a las características de la escuela madrileña del pleno barroco, pues presentan una pincelada más suelta y un predominio del color y los efectos atmosféricos sobre el dibujo, mientras las del ático, más tardías, ofrecen un dibujo más apurado, con una pincelada y un modelado más apretados. Las del cuerpo del retablo estarían más próximas a esta segunda mano.

Historia: encargo, autoría y fortuna posterior

Desconocemos qué mueble litúrgico ocupó anteriormente el presbiterio de la parroquia principal de Ariza. Parece lógico pensar que desde la terminación de la fábrica de la iglesia a mediados del siglo XVI se dotara al templo de una pieza tan principal, pero no hemos localizado pruebas fehacientes de que así sucediera, aunque sí algunos documentos relativos a otros retablos que se proyectaron para esta iglesia durante el siglo XVII. Así, en una carta dirigida por Francisco Cambero Figueroa, maestro de arquitectura, vecino de la ciudad de Soria, al obispado de Sigüenza⁴, dicho maestro se ofreció

⁴ Archivo Parroquial de Ariza [APA], legajo suelto guardado en una carpeta marrón en cuyo verso se lee: "Encargo de la obra del retablo".

para acabar la torre y hacer un retablo-relicario, necesidades que se habían consignado en una visita pastoral. En la misma carta, el deán Pedro de Salazar dio su autorización, el 15 de abril de 1615, para que se ejecutara el encargo y se pagase con los frutos de la iglesia; no se ha encontrado ninguna otra referencia a este retablo, por lo que no sabemos si se llegó a realizar.

Debemos descartar que la capilla mayor fuera el destino del retablo de figuras de escultura y pintura, dorado y estofado que el visitador del obispado, atendiendo a la solicitud de los vecinos y a las necesidades de la parroquia, encargó en 1623 a Gaspar Ramos, escultor del taller de Sangüesa (Navarra), y a Juan Apolinario Royo, pintor y dorador, vecinos ambos de Calatayud⁵. De hecho, solo quince años más tarde, en 1638, Juan de Palafox y Mendoza (1600-1659), poco antes de emprender el viaje a Nueva España para tomar posesión de la sede episcopal de Puebla de los Ángeles, en varias cartas dirigidas a su hermano Francisco, III marqués de Ariza, le expresa su intención de costear varias obras en la parroquia, entre ellas el retablo mayor y un tabernáculo, con la intención final de conseguir el patronato de la parroquia. Para el tabernáculo destinaría 1.000 reales *y que si quisieren hacer el tabernáculo en Madrid, pues reducidos los 6.000 que dicen les ha de costar a quartos, vendrán a hacerse doblado mayor y de más lindo artífice y en ese caso tendré yo lugar de aficionarme a aumentar la limosna y que salga como es razón*. El 29 de septiembre de 1639 insistía sobre la conveniencia de fabricar el citado tabernáculo y muestra su disposición a enviar algún dinero, y en octubre de ese mismo año vuelve a tratar sobre la financiación de la pieza y su dorado, incorporando —ante unas trazas que le habían sido enviadas— ciertas opiniones sobre la necesidad de colocar las armas de la casa sostenidas por ángeles tenantes y en la cúpula. Todavía entre los años 1640 y 1642 consta la entrega de 3.200 reales de plata para esta obra. Por otro lado, el 24 de agosto de 1639 el marqués, en otra misiva, le cuenta al prelado que el clero de Santa María le ha pedido que asuma la financiación del retablo o que, a cambio,

⁵ LABEAGA MENDIOLA, J. C., "Gaspar Ramos, escultor del taller de Sangüesa, entre el Romanismo y el Barroco", *Cuadernos de Sección. Artes Plásticas y Documentales*, 11, San Sebastián (Guipúzcoa), Sociedad de Estudios Vascos, 1993, p. 116 y nota 37.

les conceda más dinero para el tabernáculo, a lo que Juan de Palafox respondió solicitando que le envíen *la planta del retablo con sus columnas i lienzos de madera y su tabernáculo para el Santísimo. Veré lo que cuesta y responderé*. No obstante, todo parece indicar que, a pesar del interés de los Palafox, la construcción de este retablo no se llegó a materializar en ese momento⁶.

La siguiente noticia en relación al retablo mayor está datada el 14 de julio de 1717, día en que se produjo la visita pastoral del obispo de Sigüenza, Francisco Antonio Rodríguez de Mendarozqueta y Zárate, pues en ella, al relatar el recorrido del prelado, se menciona ya el *retablo del altar maior* y el tabernáculo, [...] *en el que visitó al santísimo sacramento que lo mostró para que lo adorasen los fieles* [...]⁷. De 9 de agosto de 1717 data un importante documento que nos informa de que fue el marqués de Ariza, a la sazón Juan Antonio de Palafox Rebolledo Cardona y Zúñiga, que ostentó el título desde 1698 hasta su muerte en 1725, quien pagó el retablo mayor y el que presumiblemente costeó su dorado o al menos tenía intención de hacerlo, ya que se nos dice que [...] *a mandado no se quiten los andamios para inmediateamente dorarle, como también tomar las medidas de las claraboyas de dicha Y^{sa}. para que con vidrieras sea mayor la claridad y decencia suya* [...]. Como agradecimiento por su munificencia, el abad y los curas racioneros de Santa María solicitaron al obispo de Sigüenza, quien accedió a ello, otorgar derecho de sepultura y el *Patronazgo Universal de la dicha colegial y iglesia* al marqués, a su hijo primogénito y sus sucesores⁸. Otro documento de fecha 20 de septiembre de 1717 conservado en el archivo del marquesado con-

⁶ Sobre la labor de promoción y mecenazgo de Juan de Palafox en Ariza, véase: FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Don Juan de Palafox. Teoría y promoción de las artes*, Pamplona, Asociación de Amigos del Monasterio de Fitero, 2000, esp. pp. 75-76. Y de manera específica, del mismo autor: "La promoción artística de don Juan de Palafox en Ariza (Zaragoza)", en LACARRA DUCAY, M^o. C. (coord.), *Arte de épocas inciertas: de la Edad Moderna a la Edad Contemporánea*, Zaragoza, IFC, 2009, pp. 239-283, esp. 242 y 255-256.

⁷ APA., *Libro de fábrica de la iglesia parrochial de Santa María de la villa de Ariza*. Año de 1717, ff. 4r-5r.

⁸ *Loc. cit.*, ff. 46r-49r. No obstante ese derecho de sepultura, es sabido que los señores de Ariza dispusieron desde comienzos del s. XVI de panteón familiar en la iglesia del real monasterio cisterciense de Santa María de Piedra (Nuévalos, Zaragoza), donde fue enterrado el V marqués. GONZÁLES ZYMLA, H., "El venerable Palafox y el panteón familiar de los condes de Ariza en el real monasterio cisterciense de Santa María de Piedra", en VV. AA., *In sapientia libertas. Escritos en homenaje al profesor Alfonso E. Pérez Sánchez*, Madrid/Sevilla, Museo Nacional del Prado/Fundación Focus Abengoa, 2007, pp. 411-428.

firma todo lo anterior; se trata de una *Copia de la escritura de Patronato universal*... a favor de Juan Antonio de Palafox y Zúñiga⁹, por la que sabemos que el cabildo reunido en la sacristía de la iglesia:

[...] *attendido y considerado, que con el motivo de hallarse el ex^{mo}. Señor Marques de Ariza Almirante de Aragon Patron de el Presbiterio y Capilla mayor de la Iglesia Colegial de S^{ta}. Maria de la villa de Ariza nosotros dichos otorgantes dimos petición al ex^{mo} Señor Dⁿ Francisco Antonio Rodriguez de Mendarozquetta, Obispo y señor de Sigüenza, a fin de que se sirbiesse de concedernos licencia permissio y facultad para nombrar en Patron Universal de dicha fabrica a dicho ex^{mo} Señor Marques de Ariza en atenzion a los singulares beneficios que de su poderosa y liberal mano tiene recibidos como es el haver hecho a su costa el retablo de dicha Capilla mayor, y otros que de su christiano y caritativo celo espera recibir, a cuiu suplica se ha servido dicho ex^{mo} señor Dⁿ Francisco Antonio Rodriguez de Mendarozquetta, Obispo y señor de Sigüenza condescender y venir bien en ella [...].*

En el documento aparece transcrito el auto de licencia del obispo de Sigüenza, en el que concede [...] *su beneplácito, licencia y permiso al Cabildo para que puedan emplear el referido Patronato de toda la dicha Yglesia a favor de dicho Marques de Ariza su hijo primogenito sus sucesores, y descendientes* [...] bajo una serie de cláusulas, condiciones y limitaciones que procuraban no comprometer ciertos derechos sobre el uso presente y futuro de capillas y sepulturas, así como de curatos, raciones y beneficios; auto que fue dado durante la visita ordinaria de la villa de Torrehermosa (Zaragoza) llevada a cabo los días 9-11 de agosto de 1717, y en el que se recoge a su vez la petición hecha por el cabildo el 8 de agosto. El patronato implicaba, entre otros privilegios, el de [...] *poner en qualquiera parte de ella* [la fábrica], *y donde mas bien visto les fuese los escudos de sus Armas con el*

⁹ Archivo Ducal del Infantado [ADI], Marquesado de Ariza, *Copia de la escritura de Patronato universal de la Yglesia de S^{ta}. Maria de la Villa de Ariza declarado por el Cabildo eclesiastico de ella a favor de Dⁿ. Juan Antonio de Palafox y Zuñiga Marques de dicha Villa, y tierra de Ariza, su Primogenito, y Sucesores, sacada de su original, y signada por Josef Beltran No^o. p^o.* en dicha Villa de Ariza. Agradecemos a Ricardo Fernández Gracia el envío de este documento y del que se cita en la nota 11, digitalizados junto con el fondo Palafox por la Universidad de Navarra.

goze de todas las demás preeminencias essempciones inmunidades y prerrogativas que por drecho deben haver, y gozar semejantes Patronos.

En las cuentas de 1718, dadas por el cura párroco Juan Francisco Blasco y que recogen los gastos e ingresos de 1716 y 1717, se nos informa de la aportación de un total de cuatrocientos sueldos (doscientos por año) que Juan de Palafox, marqués de Ariza, pagaba para la dotación del presbiterio, [...] *en cuio año de 1718 se pusso el retablo mayor de dicha Yglesia y lo había pagado dicho ex^{mo} Señor que costo 33000 reales de vellón*¹⁰.

Si bien no hemos localizado hasta la fecha el contrato para la ejecución del retablo, existe un documento sin fecha vinculado a la iglesia de Santa María la Blanca de Ariza que contiene una *Noticia de las Condiciones para hacer su Retablo* que, salvadas algunas modificaciones entre el condicionado y lo finalmente proyectado y realizado, podría corresponder al mueble litúrgico que analizamos¹¹. Lamentablemente, la planta que acompañaba a este documento no se ha conservado, privándonos de una imagen de las trazas que nos permitiría confirmar esa hipótesis, si bien detalles como *que la planta ha de ser un ochavo fino [...], o las repisas bien vestidas de talla de buen género y adornadas [...], o las menciones a tambanillos, targetas y colgantes de frutas y flores, y sobre todo la alusión a que sobre el pedestal aian de cargar quatro columnas salomónicas bien disminuidas vestidas de oxas enredadas y en ellas los niños que demuestra la traza [...], o la mención al [...] arco toral recodillado el circulo de donde enlazaran todas las dobelas capuchos y pilastras [...]*, parecen corroborarlo. Algunas condiciones, sin embargo, no se cumplieron, como la apertura de dos puertas simétricas *que por la una se ha de entrar a la sacristía y la otra del otro lado corresponda a la abierta aunque no se use de ella*. El documento se centra en la estructura arquitectónica y el adorno, sin que exista mención alguna a pinturas y esculturas, y finaliza diciendo que todo ello *se ha de ejecutar conforme arte [...]* y *toda la arquitectura ensamblada a la beta y todo a vista de peritos en la Ciencia*

¹⁰ APA, *Libro de fábrica...*, loc. cit., f. 53r-54v. Documento citado en: PANO GRACIA, "La fábrica...", op. cit., p. 341 y nota 53.

¹¹ ADI, Marquesado de Ariza, *Yglesia de S^{ra}. Maria la blanca. Noticia de las Condicion^{es}. p^a. Hacer su Retablo*, legajo 24.

de Architectura escultura y talla pues uno por parte de su Ex.^a y otro por p.^{te} del Maestro que hiciese obra y no dejándolo conforme va dicho tenga obligación Maestro que dicha obra hiciese a volberlo a hacer y acabar a expensas suyas conforme va dicho.

En 1728 consta el pago de 128 sueldos a Bartolomé Ramírez, vecino de Bortalba (Zaragoza), *por un frontal que hizo para el altar mayor*.¹² A este artífice atribuye equivocadamente el retablo mayor Joaquín Melendo Pomareta¹³, quien también lanza la hipótesis de que pudiera tratarse de un hermano de Juan Ramírez Mejandre, el famoso escultor nacido en dicha localidad.

En las cuentas de 1739 se informa del pago de 147 sueldos a Miguel Salesa por *un reparo que hizo en el retablo mayor*, sin que conozcamos el alcance del mismo, y de 136 sueldos por [...] *un vanco y quadro que se compro para el Presbiterio*¹⁴. Y en las de 1750-1752 figuran sendos apuntes de 10 sueldos y 1 dinero por unas jarras para el altar mayor que se le pagan a un tornero de Calatayud y catorce sueldos por barnizar las mismas a un dorador¹⁵.

En 1761 se pagaron 8.204 sueldos y 15 dineros por dorar el retablo mayor¹⁶. Ese mismo año se dieron 5 medias y 5 medias cuartillas de trigo de limosna para dorar el retablo mayor, y el VII marqués de Ariza, a la sazón Fausto Francisco Palafox Pérez de Guzmán el Bueno, dio para lo mismo 2.556 sueldos¹⁷. En las cuentas de 1762, que recogen los gastos e ingresos de 1760 y 1761, se informa del pago de 27 cahíces y una media de trigo al dorador por dorar el

¹² APA, *Libro de fábrica...*, loc. cit., f. 292r.

¹³ MELENDO POMARETA, J., *Ariza, de Villa de Realengo a Señorío*, Zaragoza, Ayuntamiento de Ariza, 2007.

¹⁴ APA, *Libro de fábrica de Santa María. Año 1732-1772*, ff. 123v-124r.

¹⁵ Loc. cit., f. 265v.

¹⁶ Loc. cit., ff. 347v-348 r.

¹⁷ MELENDO POMARETA, *Ariza...*, op. cit., p. 274.

retablo mayor¹⁸. Y más adelante se anota el pago de 5.506 sueldos y 4 dineros que se han gastado [...] *en el dorado del retablo mayor de dicha iglesia como consta por memoria individual que exhibio [añadido: y el sagrario de nuestra señora del Rosario y andas del Niño Jesus]*¹⁹.

En las cuentas de 1764, que recogen los gastos desde 1762, consta el pago de 3 cahíces y una media [...] *que pago a Joseph Azpetia [sic] dorador por fin y pago de todo el retablo mayor de esta iglesia*²⁰. En relación a Joseph de Azpetia (José de Azpeitia), podemos decir que este artesano era vecino de la villa de Ariza y que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XVIII, aparece con cierta asiduidad en los libros parroquiales por sus trabajos en Santa María, pues doró varios de sus retablos y ornamentos.

A tenor de lo anterior, parece evidente que, aunque la intención del promotor y financiador de la obra, el V marqués, había sido dorar el retablo inmediatamente después de su colocación, esa tarea hubo de posponerse más de cuarenta años, quedando de momento en blanco con un aspecto similar al que presenta el retablo mayor de la colegiata de Santa María del Mercado en Berlanga de Duero (Soria), muy próximo tipológica, geográfica y cronológicamente al de Ariza, aunque con diferente distribución de escultura y pintura (la central de Antonio Palomino). El encargado de realizar dicha tarea fue el citado José de Azpeitia, esta vez bajo la promoción del VII marqués, aunque combinando el dorado con la policromía –suponemos que por motivos económicos más que estéticos–.

Sin descartar alguna intervención intermedia en el retablo, la última de la que se tiene constancia –antes de la actual– es la que llevó a cabo el arquitecto José María Galán Jordán a partir de 1953, y que tuvo como objeto la consolidación y restauración del edificio y acondicionamiento de su interior, aunque también afectó, ya en la década de 1970, a la cripta y al retablo mayor, que fue limpiado y

¹⁸ *APA*, *Libro de fábrica...*, *loc. cit.*, f. 370r.

¹⁹ *Loc. cit.*, f. 374v.

²⁰ *Loc. cit.*, f. 379r.

restaurado; en una carta fechada el 24 de mayo de 1977 en Madrid y firmada por José María Galán, se informa de que la casa Talleres Navarro S. A. Arte Sacro y Artes Decorativas de Zaragoza fue la responsable de esta intervención²¹.

En cuanto a la autoría del retablo, durante las recientes labores de restauración se localizaron dos firmas en la tablazón de la parte posterior del retablo. En ellas se puede leer: *Joseph de la Peña y Joseph de la Peña escribió el año de 1716*. Y en el muro de la cabecera tras el retablo se lee, con similar grafía, la siguiente inscripción algo perdida: *En la villa d[...]. A 22 de a[...]. de 1717 a[¿ño?]*, lo que nos informa del posible autor, José de la Peña, y de la fecha de finalización del retablo: abril o agosto de 1717.

Por otro lado, las características estilísticas de la obra, bastante ajenas a las de la retablística local, nos han permitido relacionar este mueble litúrgico con los talleres del foco burgalés de la segunda mitad del siglo XVII y, en concreto, con la obra conocida de Policarpo de Nestosa (1610-1677), Martín Fernando de la Peña Carrera (1642-1705) y Diego de Suano (h. 1660-1742). El primero desarrolló un prototipo de retablo-hornacina muy similar al estudiado, estructurado en banco, cuerpo articulado por un orden gigante de columnas salomónicas y remate semicircular en forma de cascarón. Lo utilizó por primera vez en la iglesia de San Cosme y San Damián de Burgos, en 1663, pero lo generalizó a raíz de 1665 al emplearlo para el retablo mayor del real monasterio de las Huelgas de la misma ciudad. Este modelo de retablo será muy común a partir de entonces y hasta mediados del siglo XVIII, especialmente en la provincia de Burgos²². Martín Fernando de la Peña Carrera, natural de Ajo (Santander), contribuyó al asentamiento de esta ti-

²¹ Esta intervención aparece recogida en: PANO GRACIA, "La fábrica...", *op. cit.*, p. 342 y nota 57. El profesor Pano obtuvo la información de una carpeta titulada *Ariza. Obras de Santa María y San Pedro*, entonces conservada en el APA y actualmente en paradero desconocido. Véase también: PANO GRACIA, J. L., *Arquitectura religiosa aragonesa durante el siglo XVI: Las Hallenkirchen o iglesias de planta de salón*, col. «Microfichas de Tesis Doctorales», Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 1999; los documentos relativos a Ariza están en los tomos VI y VII.

²² PAGO HERNANZ, R.-J., *El retablo en Burgos y su comarca durante los siglos XVII y XVIII*, Burgos, Diputación Provincial, 1997, t. I, p. 237.

pología tanto en la provincia de Burgos, donde se instaló, como en La Rioja, Álava y Palencia²³, donde también trabajó, y Diego de Suano continuó usando este esquema de retablo en numerosas obras de su primera etapa²⁴, y ejecutó junto con Francisco Pérez el mayor de la iglesia de Santiago en Medina de Rioseco (Valladolid), diseñado en 1703 por Joaquín de Churriguera, que no hace uso del orden gigante para los dos pisos del cuerpo²⁵. A partir del siglo XVIII el empleo de esta tipología disminuye, si bien pervive de forma retardataria hasta mediados de la centuria en obras como el retablo mayor de San Lesmes de Burgos, de 1750.

Fuera del ámbito burgalés y de los autores citados, también encontramos ejemplos de esta misma tipología en el ámbito madrileño, como por ejemplo en el retablo mayor de la iglesia de Griñón (Madrid), obra de finales del XVII o comienzos del XVIII atribuida a José Ratés, que trabajó con Fernando de la Peña en tierras alavesas, o en la iglesia de San Esteban Protomártir de Fuenlabrada (Madrid), de 1707 y atribuido a José de Churriguera²⁶, o en la ya citada colegiata de Berlanga de Duero (Soria), de similar cronología.

El hecho de que el retablo mayor de Ariza aparezca firmado en su parte posterior por Joseph de la Peña, las concomitancias estilísticas existentes entre esta obra y las de Martín Fernando de la Peña Carrera, y la coincidencia en los apellidos, invitan a pensar que hubiera una relación familiar entre ambos, y efectivamente sabemos que Fernando tuvo dos hermanos, Francisca y José, este último nacido en Ajo el 2 de noviembre de 1648²⁷, aunque hasta el momento

²³ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El retablo barroco en España Madrid*, Editorial Alpuerto, 1993, p.111.

²⁴ Sobre estos autores, véanse, además de la anteriormente citada, las siguientes publicaciones de RENÉ-JESÚS PAYO HERNANZ: "El arquitecto barroco burgalés Joaquín de Villandiego y su actividad retablistica", *Boletín de la Institución Fernán González*, año LXXII, 207, Burgos, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes. Institución Fernán González, 1993, pp. 333-365; y "El retablista barroco trasmerano Diego de Suano", *Boletín de la Institución Fernán González*, año LXV, 206, Burgos, Real Academia Burgense de Historia y Bellas Artes. Institución Fernán González, 1993, pp. 159-182.

²⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Avance de una tipología del retablo barroco", *Inmafronte*, 3-5, Murcia, Universidad de Murcia, 1987-1989, p. 126.

²⁶ Sobre la tipología de retablo-hornacina, véase: MARTÍN GONZÁLEZ, "Avance de...", *op. cit.*, pp. 124 y ss.

²⁷ VV. AA., *Artistas cántabros de la Edad Moderna. Su aportación al arte hispánico (diccionario biográfico-artístico)*, Santander,

no hemos encontrado en la bibliografía especializada un tracista/mazonero/ensamblador que coincida con ese nombre.

No obstante todo lo anterior, las mayores similitudes se dan con las obras de Policarpo de Nestosa y, en concreto, con el retablo mayor de las Huelgas de Burgos y el retablo mayor de la iglesia de Villahizán de Treviño (Burgos)²⁸, ya que como estos sigue el mismo planteamiento de retablo-hornacina con banco, cuerpo articulado mediante columnas salomónicas de orden gigante y nichos u hornacinas en la calle central, y ático en forma de cascarón. En estos retablos burgaleses, las calles laterales presentan dos hornacinas superpuestas en pisos sin perder la sensación de unidad del cuerpo principal y único, como ocurre en el retablo de Ariza. Fernando de la Peña Carrera siguió este esquema en retablos como el de Hontanas (Burgos), de 1692, pero por lo general prefiere el uso de dos cuerpos superpuestos, rechazando el orden gigante en un único cuerpo principal. El retablo de Ariza resultaría pues, en relación a sus posibles referentes burgaleses y cántabros, algo retardatario, como muestra el uso combinado del cascarón y la columna salomónica, y plantearía algunas novedades o variantes, fruto del mestizaje con lo habitual en otros focos regionales, como la utilización de talla vegetal en las columnas y, sobre todo, la presencia de pinturas en el banco, las calles laterales del cuerpo y el propio cascarón²⁹.

En cuanto a la decoración, el retablo mayor de Ariza utiliza con profusión los motivos decorativos propios de esta época, tratados con una talla carnosa y abultada. Cabezas de serafines alados pueblan el retablo llenando ménsulas, tarjetones y festones, elemento

Universidad de Cantabria, 1991, p. 497 (nota 1).

²⁸ Sobre el retablo de Las Huelgas, véase: IGLESIAS ROUCO, L. S., "Sobre la obra del retablo mayor del monasterio de Las Huelgas (Burgos)", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 51, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1985, pp. 476-482.

²⁹ Nuestro agradecimiento por estas observaciones al profesor Julio Juan Polo Sánchez.

característico de los retablos barrocos desde finales del siglo XVII hasta mediados del XVIII³⁰.

En cuanto a la policromía/dorado, tanto el estudio de otras obras de la época como el análisis del propio retablo parece indicarnos que, en origen, fue concebido para ser dorado por completo, pero que, llegado un momento –y seguramente por motivos económicos–, se optó por dorar únicamente los elementos en resalte, tanto arquitectónicos –columnas, ménsulas, arquivoltas, arcos, bóvedas, nervios, casetones– como decorativos–motivos vegetales, festones, roleos, telas, serafines, tarjetones– policromando el fondo en un tono azul. Era común en la época dorar por completo los retablos, tal y como atestiguan las obras señaladas anteriormente –salvo el caso del retablo mayor de Griñón– y otros retablos del entorno de Ariza, lo que unido al hecho de que el tono azul fuera aplicado de forma rápida y poco cuidada, nos hace pensar que quizá en un primer momento fuera concebido de esa manera. La combinación de tonos dorado, azul y rojo en los capiteles compuestos que coronan las columnas salomónicas es un recurso utilizado también en el retablo de las Huelgas de Burgos.

La calidad de las tallas escultóricas del retablo resulta desigual, y bastante discreta en general, destacando el estofado original de la *Asunción* de la hornacina central y los volúmenes y carnaciones de la talla de *Santa Ana* que ocupa el nicho superior. Por el momento, nada podemos decir acerca de la autoría de estas obras.

En lo que las pinturas del retablo se refiere, el arquitecto que llevó a cabo la restauración del templo en 1953, José María Galán, se atrevió a darles una atribución totalmente inverosímil: *tengo datos bastante fieles de que las pinturas del retablo debió ejecutarlas Ramón Bayeu, pintor aragonés cuñado de Goya y hombre de bastante categoría profesional en su tiempo*³¹. Y Francisco Abbad, con mayor tino pero sin mucha concreción, escribió: *El resto del retablo está compuesto por*

³⁰ PAYO HERNANZ, *El retablo...*, op. cit., pp. 242-244.

³¹ PANO GRACIA, "La fábrica...", op. cit., p. 342 y nota 57.

*lienzos muy ennegrecidos y sucios, de no mala factura al parecer y de escuela madrileña*³².

Las pinturas del banco, que representan a *María Magdalena penitente* y *santa Rosalía anacoreta*, ofrecen una enmarcación distinta, mucho más contenida que las del cuerpo, y un estilo más suelto, con predominio del color y de la mancha, muy afín a las postulados de la escuela madrileña del pleno barroco, por lo que estamos probablemente ante un reaprovechamiento de cuadros de caballete preexistentes que, en un momento dado, se incorporaron a la estructura del retablo. Cuadros que bien podrían proceder de la muy notable colección de pinturas que el marqués poseía en su palacio madrileño, y de la que tenemos constancia gracias a varios inventarios y memorias de tasación, como la realizada el 22 de marzo de 1718 por Francisco Palomino Pérez de Castro de las pinturas del oratorio, o los que se hicieron en 1725 a la muerte del marqués para su testamentaria³³. Como hipotético autor de estas dos obras, señalamos a Mateo Cerezo *el Joven* (Burgos, 1637-Madrid, 1666), atribución que apoyamos en la similitud formal y estilística del cuadro de la *Magdalena*, aunque adaptado a un formato más cuadrado, con uno de los modelos ideados por este pintor para este asunto, del que son buena muestra el óleo fechable h. 1665-1666 propiedad de The Apelles Collection³⁴, tal vez boceto —o *ricordo*— del que se conserva en la colección del duque de Hernani³⁵, o el adquirido por el Estado en 2009 para el Museo de Burgos³⁶, obras todas ellas de intenso ascetismo y sobria puesta en escena, también en lo cromático.

³² ABBAD RÍOS, F., *Catálogo Monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto "Diego Velázquez" (CSIC), 1957, t. I, p. 230.

³³ ADI, Marquesado de Ariza, legs. 45 y 46.

³⁴ Óleo sobre papel montado sobre lienzo, 28,3 x 21,6 cm.

³⁵ Dado a conocer en: BUENDÍA, J. R. y GUTIÉRREZ PASTOR, I., *Vida y obra del Pintor Mateo Cerezo*, Burgos, Diputación de Burgos, 1986. Sobre estas dos obras de Cerezo, véase: LEANSE, V., "La Magdalena penitente", en BRIGSTOCKE, H. y VÉLIZ, Z., *En torno a Velázquez. Pintura española del siglo de oro (catálogo de exposición)*. Londres, Apelles Ltd., 1999, pp. 160-165.

³⁶ <http://es.calameo.com/read/000075335d97765f5ad4c>, p. 312 (consultado el 2 de junio de 2016).

Las pinturas del cuerpo representan a *San Juan Bautista*, *San Antonio de Padua*, *San Francisco de Paula* y *San Pascual Bailón*. La elección de estos santos bien pudo deberse a la onomástica del V marqués, Juan Antonio, y de su esposa, Francisca de Paula, así como de otros señalados miembros de la familia, como el célebre obispo Juan de Palafox y Mendoza o su hermano Francisco, III marqués, y conviene señalar también que la iglesia o capilla que se construyó entre 1639 y 1641 en el castillo-palacio de los marqueses en Ariza, gracias a la generosidad del prelado y de su hermano, estaba puesta bajo la advocación del Bautista. La presencia de san Pascual Bailón vendría dada por tratarse de un santo natural de la cercana localidad de Torrehermosa (Zaragoza), en el límite con la provincia de Soria, con mucha devoción en toda la zona. Torrehermosa se encuentra a unos dieciocho kilómetros de Ariza, e históricamente ambas poblaciones han estado estrechamente ligadas. Así, en el siglo XIII existen pruebas documentales que constatan la formación de la Comunidad de Ariza, compuesta por un pueblo-cabecera, Ariza, y diferentes aldeas —entre ellas Torrehermosa— que formaban parte de su territorio. Torrehermosa fue donado en 1256 por Jaime I a Pedro Narbona, desgajándose por tanto de la villa de Ariza, pero más tarde sería reclamada por los Palafox, quienes sostuvieron a partir del siglo XVI diferentes litigios por su jurisdicción de Torrehermosa con el monasterio de Santa María de Huerta. En 1590, la Real Audiencia pronunciaba la sentencia definitiva por la que se absolvía a Francisco de Palafox y se le reponía en la jurisdicción del lugar de Torrehermosa, mandando a los monjes de Huerta guardar perpetuo silencio respecto a esta cuestión³⁷. El reconocimiento de la propiedad de Torrehermosa a favor de los Palafox pudo ser por tanto un incentivo para enfatizar la devoción a san Pascual Bailón en la zona, y especialmente en Ariza —cabeza del señorío y luego marquesado—, pudiendo ser utilizado como símbolo del poder territorial del linaje palafoxiano y recordatorio de que Torrehermosa permanecía bajo su jurisdicción.

³⁷ Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ], Pleitos Civiles, Caja 260/3, s/f. Consultado en: MELENDO POMARETA, *Ariza...*, *op. cit.*, pp. 183-184.

Los lienzos de las calles colaterales del cuerpo presentan un estilo diferenciado de los del banco, más dibujístico, con un modelado más acusado y unas gamas cromáticas más variadas y luminosas, pero también con unas figuras más inexpresivas y rígidas, alejadas de la densidad atmosférica y la emotividad que transmiten los otros. Por ello, pensamos que estos cuadros del cuerpo podrían ser coetáneos del retablo, y su estilo resulta más afín al de las tres pinturas del ático, que representan, como ya se ha dicho, a *Dios Padre* (centro) flanqueado por *San Felipe Neri* (izquierda) y *San Francisco de Sales* (derecha). El lienzo central nos muestra al protagonista sentado sobre un trono de nubes densas, vestido con túnica roja y manto azul claro, con el nimbo triangular que le es propio, la cabeza y la mirada orientada hacia abajo, la mano derecha levantada con gesto bendicente y la izquierda posada sobre un orbe que, a su vez, es sostenido por una pareja de ángeles con sus cendones ondulantes al viento, todo ello en un ambiente luminoso. El fundador de los oratorianos ha sido representado de cuerpo entero, situado ante plinto rematado con bola a modo de atril sobre la que reposa un libro abierto y ante un fondo de celaje dorado y luminoso con nubes, vestido con sus hábitos sacerdotales y bonete negros, cabeza rodeada de halo de luz y mirada hacia lo alto, barba canosa y dos de sus atributos característicos: el corazón en llamas sobre su pecho, que señala con la diestra, y una rama de azucenas que sujeta con la izquierda. Por su parte, el fundador de las salesas, también de cuerpo entero, viste roquete, muceta episcopal morada y cruz pectoral; calvo y con barba oscura, tiene también su cabeza rodeada de halo luminoso y la mirada dirigida hacia lo alto, y sujeta con sus manos los atributos que le identifican como doctor: una pluma de ave y un libro que apoya, como en el caso anterior, en una bola que remata un plinto. Todas estas pinturas presentan como características comunes un dibujo y modelado muy marcados, con perfiles muy nítidos, que coexisten en algunas zonas con una pincelada más suelta, aunque siempre controlada; un tratamiento anatómico y escorzos bien resueltos —aunque se observan numerosos arrepentimientos—; un buen tratamiento de las calidades y texturas; la utilización de colores vivos y variados, con predominio de tonos cálidos y do-

rados; un uso equilibrado de efectos lumínicos (claroscuros, contraluces...); y escasa utilización de empastes, más abundante de veladuras y, sobre todo, de la imprimación rojiza, que en muchas partes de la superficie pictórica es bien visible y forma una base coloreada que le sirve al artista para crear fondos o medios tonos. Sus figuras, sin embargo, adolecen de una cierta rigidez e inexpressividad. Todas estas características estilísticas, algunos estilemas –*v. gr.* la forma de solucionar las alitas de los ángeles con pinceladas bulbosas, o el peinado de estos, o la manera de resolver los ojos, vivos y saltones- y la presencia de ciertos elementos compositivos de ambientación –*v. gr.* los plintos, bolas u otros detalles arquitectónicos–, encajan perfectamente con el modo de hacer del pintor Juan Vicente de Ribera (Madrid, h. 1668-1736), que desarrolló su actividad en las últimas décadas del siglo XVII y las primeras del XVIII y constituye un magnífico ejemplo de los todavía poco conocidos pintores –a los que algunos autores denominan “rezagados”– formados en la tradición del pleno barroco madrileño –en su caso en el taller de Francisco Rizi– pero que evolucionaron hacia formas más lineales y volúmenes más contundentes por influencia de Claudio Coello, en la misma línea seguida por Acisclo Antonio Palomino, con quien Ribera trabajó en numerosas empresas y con quien también le une la admiración por Luca Giordano, evidente en alguna de sus obras³⁸. De la producción de Ribera, señalamos especialmente por sus afinidades con las pinturas del retablo de Ariza los lienzos de la *Apoteosis de san Felipe Neri* (1704) del oratorio del santo de Alcalá de Henares (Madrid), o la *Asunción de la Virgen con la Trinidad, san Francisco Javier, san Esteban y un santo obispo* (1716) del Museo de Bellas Artes de Asturias (Oviedo), o dos cuadros con historias de santo Domingo de Guzmán (h. 1720) conservados en el Palacio Arzobispal de Madrid y que forman una miniserie de tema dominico con otros dos de la vida de san Pedro de Verona (1720), obra de Teodoro Ardemans.

³⁸ Sobre Juan Vicente de Ribera, el estudio más completo puede verse en: GUTIÉRREZ PASTOR, I., “Juan Vicente de Ribera, pintor (Madrid, c. 1668-1736). Aproximación a su vida y su obra”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. VI, Madrid, Universidad Autónoma, 1994, pp. 213-238. Véase también: GALINDO, N., “El pintor madrileño Juan Vicente de Ribera”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. XV, n.º. 33, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1994, pp. 29-52.

En el proceso de restauración pudo apreciarse perfectamente que los lienzos laterales del ático presentaban inicialmente una forma diferente, como si hubieran sido planteados para flanquear una hornacina de medio punto, y que fueron recortados y recrecidos de forma un tanto chapucera con fragmentos de lienzos para adaptarlos al hueco reservado para ellos en la mazonería. Por otro lado, el hecho de que los personajes representados dirijan sus miradas hacia lo alto podría indicar que la idea inicial había sido colocar el lienzo de Dios Padre, que mira hacia abajo, en una altura superior. No obstante, los lienzos del cuerpo presentan también un encaje deficiente en sus bastidores y marcos, por lo que podemos pensar que, una vez pintadas, todas estas pinturas fueron instaladas por el ensamblador o mazonero, teniendo que alterar el formato y adaptarlas de manera un tanto forzada a sus respectivos huecos en el retablo.

Tal como se ha señalado, la concepción original del retablo incluía un expositor eucarístico o tabernáculo, hoy desaparecido. Afortunadamente, de su existencia da fe alguna fotografía tomada en fecha indeterminada pero en cualquier caso anterior al Concilio Vaticano II, pues seguramente con las reformas que se impusieron en la celebración del rito eucarístico se decidió quitar el expositor, adelantar la mesa de altar para que los sacerdotes pudieran officiar la misa de cara al fiel, y colocar encima del sagrario el Cristo crucificado. En dicha fotografía, además de otros elementos desaparecidos, como el púlpito o la reja que aislaba el presbiterio, se aprecia el tabernáculo situado sobre unas gradas que apoyan en el altar mayor, y a ambos lados de este se aprecian las credencias y, en los extremos, sendos plintos con las tallas del Sagrado Corazón de Jesús (izquierda) y de la Virgen (derecha).

A modo de conclusión y valoración artística

Como conclusión, el retablo mayor de la iglesia parroquial de Ariza se ajusta en cuanto a traza y tipología a los modelos característicos de la fase prechurriguresca —es decir, aquella que va desde media-

dos del siglo XVII hasta finales de esa centuria³⁹ y también lo hace en cuanto a los modelos decorativos, pues aunque la ornamentación es abundante y abultada, se ciñe a un repertorio limitado de elementos, como era característico de los retablos del último tercio del siglo XVII⁴⁰. La decoración no inunda el retablo entero enmascarando su estructura, rasgo característico de la etapa churrigueresca —que se inicia en 1690 y termina hacia mediados del siglo XVIII— y a la que, por cronología, pertenecería el mueble litúrgico objeto de este estudio. En ese sentido, la obra, aunque peculiar en el contexto de la retablística aragonesa, resulta poco novedosa e incluso algo retardataria, puesto que se ajusta a un modelo de retablo de raigambre burgalesa cuya aparición se remontaba a cincuenta años atrás y comenzaba a estar en desuso en las primeras décadas del siglo XVIII, momento en que los retablos abandonan las plantas poligonales en favor de las semicirculares, y en que el estípite y las columnas lisas comienzan a sustituir a la columna salomónica como elemento sustentante.

En cuanto a la valoración artística de la obra, podemos señalar que su diseño está bien planteado y que la talla destaca por su calidad y por el esmero del tallista. No podemos decir lo mismo de la labor de montaje, poco cuidado y deficiente en algunas zonas, en especial en el acoplamiento y encaje de los lienzos a la mazonería de madera. Tal vez pueda tratarse de un error en las medidas, o de un cambio en el diseño, o incluso de un reaprovechamiento de pinturas destinadas a otro uso y lugar.

La labor de dorado y policromía de detalles, como las cabezas de los serafines o los capiteles de las columnas, es de considerable calidad. No ocurre lo mismo con la aplicación del fondo azul, que tanto en su capa original como en los numerosos repintes a los que ha sido sometido demuestran poca pericia y cuidado, si bien la combinación azul-dorado otorga a la obra un aspecto singular respecto de los dorados completos habituales en la retablística autóctona.

³⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca castellana, Tomo I*, Madrid, Ed. Lázaro Galdiano, 1959, pp. 68-70.

⁴⁰ PAYO HERNÁNZ, *El retablo...*, *op. cit.*, p. 331.

Las pinturas, de distintas manos, ofrecen en el caso de los lienzos del banco dos muestras muy apreciables de la escuela madrileña del pleno barroco, que atribuimos al pincel de Mateo Cerezo *el Joven*, mientras el resto corresponden a la cronología del retablo y presentan un estilo diferenciado, muy próximo al del madrileño Juan Vicente de Ribera, a quien corresponden con seguridad los tres del ático y muy probablemente también los del cuerpo.

La adjudicación de la labor de mazonería a un todavía desconocido José de la Peña, artífice que estilísticamente podemos adscribir a la escuela cántabra-burgalesa de fines del XVII y principios del XVIII, y la de los lienzos a los pintores mencionados, supone un considerable avance en el conocimiento de los intercambios artísticos, propiciados con toda probabilidad a través de las relaciones establecidas por los promotores –los marqueses de Ariza– con otras familias nobles españolas, entre Aragón y otros territorios peninsulares, y abre nuevas vías para el estudio de esos contactos. Por otro lado, el encargo de esta obra, del que por el momento desconocemos los detalles, no hace sino perpetuar en el tiempo la labor de promoción artística llevada a cabo por los marqueses de Ariza en su villa solar, continuando el espíritu y la munificencia que movieron durante toda su vida al obispo Juan de Palafox.



Fig. 1 Retablo mayor de la iglesia parroquial de Ariza



Fig. 2 Nuestra Señora de la Asunción, titular del retablo y de la iglesia



Fig. 3. San Joaquín, santa Ana y la Virgen niña



Fig. 4. Cuadro de una de las calles laterales con la imagen de san Francisco de Paula



Fig. 5. Ático del retablo

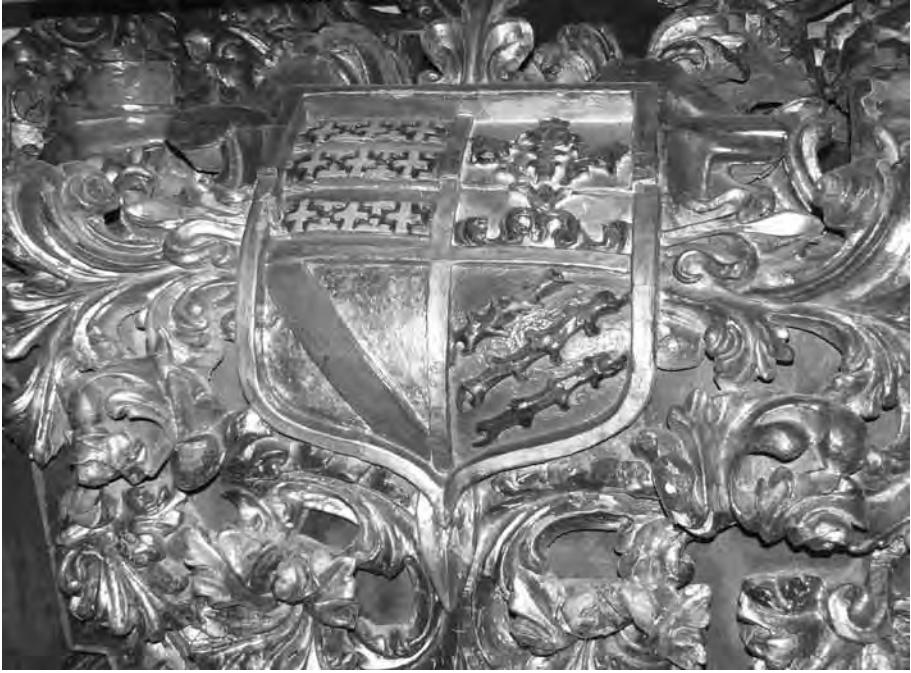


Fig. 6. Escudo con las armas de los Palafox, Rebolledo, Cardona y Zúñiga



Fig. 7. Firma de Joseph de la Peña



Fig. 8. Retablo mayor de la iglesia de Villahizán de Treviño (Burgos)



Fig. 9. Retablo mayor del monasterio de las Huelgas de Burgos



Fig. 10. Santa Magdalena penitente



Fig. 11. Santa Rosalía anacoreta



Fig. 12. San Antonio de Padua



Fig. 13. Dios Padre, en el centro del ático



Fig. 14. San Francisco de Sales, en un lateral del ático



Fig. 15. San Felipe de Neri, en un lateral del ático.



Fig. 16. Vista retrospectiva del interior de la iglesia con el retablo mayor al fondo

Architect, Official of the Ministry for Cultural Heritage and Activities and Tourism The Magazzini Bocconi store: a “daring experiment”

Enza Zullo

The Bocconi stores can legitimately be classified amongst the most innovative works in the traditional Italian architectural scenario of the late nineteenth century.

The building was built on an area of approximately 840 square metres in *via del Corso* in front of the Chigi Palace, delimited by *via S. Claudio* and *via del Pozzo* and by the new trait of *via Tritone*¹. It was auctioned by the city of Rome and bought by the Bocconi brothers, Fernando and Luigi. They already owned the *Aux villes d'Italie* stores and a small shop in the capital city in *piazza Sciarra*² and were willing to establish the Roman headquarters of their department stores.

First and foremost, in August 1885, the Bocconi brothers, aware of the impact that such an intended for bourgeois building would have on a city like Rome, called for a thorough tender which looked at all the smallest details. The tender was only intended for all architects and engineers who had been residing in Rome for at least two years and offered a final prize amounting to 2000 lire for the winner and 500 lire for those ranking second and third place.³

¹ ARCHIVIO DEL COMUNE DI ROMA (ACR), *Ufficio V Piano regolatore*, b. 16, fasc. 54. The tender notice is dated 3 Luglio 1885. F. GIOVANNETTI, *Via del Corso rinnovata. La sistemazione di piazza Colonna*, in VARIOUS AUTHORS *Roma capitale 1870-1911. Architettura e urbanistica*, Venezia 1984, p. 400. 18 participant took part to the tender. The whole history of the building can be found in: E. ZULLO, *Giulio De Angelis Architetto: progetto e tutela dei monumenti nell'Italia Umbertina*, Roma 2004, pp. 95-106.

² M. ZOCCA, *Il palazzo della Rinascente*, in VARIOUS AUTHORS, *Via del Corso*, Roma 1961, p. 179.

³ ACR, *Ufficio V Piano regolatore*, b. 16, fasc. 54. A brief history of the Bocconi brothers can be found in: R. LEFÈVRE, *Il <<palazzo industriale>> dei Fratelli Bocconi*, in “*Strenna dei Romanisti*”, XXXVI, 1975, pp. 249-256.

Therefore, the great majority of Roman designers who were active at the time and who were mainly orientated towards a sixteenth century and more traditional language were deliberately excluded from the tender. Even the area chosen to construct the building, so central and expensive⁴, craved for the realization of an important work.

The two brothers had very clear plans having already opened in Milan a very innovative store in 1879 which was inspired to the commercial model already widespread in France. It was right here in fact that, in 1869, the *Bon Marché* had been opened, a store which introduced the modern concepts of organization of commerce revolutionising the whole idea of a shop: huge differentiation of goods on display, free entry, fixed prices, merchandise chain-supply⁵.

It was for this reason that all competitors were asked to turn to the *Bon Marché* or *Printemps* stores in Paris for inspiration describing in a very detailed manner all the factory features and leaving up to them the only choice of “style”.

The Bocconi brothers requested a five-story building, including the ground floor, of which the first three had to constitute a single space with a central courtyard covered by an “iron and glass roof”. It was expressly requested that supports be made “with cast iron columns or thin pillars of different material “and the partition walls had to be made exclusively with shelves.

The fourth floor was to be used as the company’s workshop, the fifth as accommodation for staff and the basement was intended for additional rooms for storage, equipment and shipping offices.

It was in a such well-defined context, that the Bocconi brothers also expressed the need to have two set of stairs for customers and one for staff use only, two lifts , one of which only for merchandise, and a set number of toilets.

⁴ The area costed 900.000 lire.

⁵ S. GIEDION, *Spazio, tempo ed architettura*, Milano 1954, pp. 224-233; R. JODICE, *L'architettura del ferro: la Francia*, Roma 1973.

Extremely interesting is the tender content in relation to the façade: it was requested that it had maximum glazed surface including the two floors above ground thus minimizing supports, while complete freedom was left for the openings of the last two floors. These could be different from the floors below as long as the whole building had parsimonious and simple decorations.

The competition was won by the architect Giulio De Angelis. He took part with his colleague, the engineer Sante Bucciarelli, with a project amounting to a total of 620 lire and presenting two variants of the same project.

By his own very admission De Angelis faced this difficult issue using “Iron and cast iron as the main decorative elements to which the architectonic form should have submitted but which in fact prevails and benefits from it, as far as the façade of the building is concerned”, in an attempt to reconcile the completely new expression of a building of that kind, with the history of a monumental city like Rome.

Thus, the main issues that worried him was the challenge with the architectural style of the capital city and ennobling a building built with materials considered innovative for the time and for the city so that it would result in a “discrete architectural structure deriving from a feeling for Italian art⁶.”

De Angelis responded to the strict design conditions developing a large quadrilateral with a compact layout both to make the best possible use of the area and to give tribute to the tradition of the Italian Renaissance palace. It had two main entrances: one on Via del Corso and the other on via del Tritone to which corresponded the two main customer stairs on the diametrically opposite sides.

However, as access for coaches to the latter street was restricted, he proposed a third entrance on the corner between Via del Corso and via S Claudio but the space taken by the two customer stairs and

⁶ At the time De Angelis had already made the project for the Teatro Quirino, the Sciarra Gallery and the building in Via delle Muratte.

the staff stairs determined an evident asymmetry as this last entrance was not in line with the entrance on Via del Tritone and was therefore not centred with respect to the façade on via S Claudio.

Inside, on four massive pillars, where canalizations were housed, four arches, as big as those on the outside, stood and supported the Iron and glass covering structure⁷. All around the central courtyard formed by the arches, balconies made of iron beams and brick vaults and supported by cast iron columns, unravelled in a simple but bright and pleasant open space.

However, the anomaly of the three non-symmetrical entrances, even if it did not compromise the design of the façade, would have led to an unhappy overall solution. In fact, by entering via San Claudio, the complex space organization of the environment would not be immediately perceivable, giving the impression of being in a secluded position with respect to the two stairs and the arches of the great central court.

All in all, the solution put forward most probably did not even satisfy De Angelis himself who attached to the project a Table “A” where – as it is written in the report presented at the tender – grouping the two set of stairs on one side of the building, allowed him to have central entrances on the remaining sides, a certainly more streamlined solution.

Overall, therefore, “Variant A” is conceived with greater allotment wisdom compared to the original project which was not harmonious in distribution and with a more pragmatic approach, while the great technical and constructive expertise of the two designers is perceived through the attention with which the entire constructive structure, its details and all systems are set.

As for the foundations, considering that at a depth of 7 meters below water was already to be found, De Angelis and his colleague were proposing to use five oak poles per each square meter of foun-

⁷ R. DE FUSCO, *La “poetica” del ferro*, in *L’Architettura dell’Ottocento*, Torino 1980, p.156; V. BACIGALUPI, *La struttura di ferro nell’architettura*, in *“L’Ingegnere”*, n. 2-3, 1964; R. JODICE, *L’architettura del ferro: l’Italia 1796-1914*, Roma 1985.

dation and, above, a layer of "concrete flint flakes" up to the cellar floor. "To properly connect the concrete cast, for the last layer of m. 1.00 there are benches of the same material that from the perimeter bind with the foundations of the cast iron columns and those of the wall of the courtyard" and added that this is a safe system already adopted for the Prince Sciarra's building. The masonry of the cellars up to road level, and the masonry up to the threshold of the windows on the third floor and up to the balcony was to be in brick wainscoat while the corner pillars, arches, and the rest of the masonry walls above, up to the thresholds of the third-floor windows, were conceived in molded Tuscan bricks preferably from Siena. In the inner part the lofts were laid out in iron with brick vaults while the cast iron columns with a circular section constituted the intermediate supports to a tubular girder system sustained by smaller beams carrying the vaults. The section of cast iron columns decreased in height until it became square on the last floor, where the partitions of the various environments merged together.

The stairs were also supported by cast iron piers and by double T and L iron beams, covered with Carrara marble. The heating system included two generators in the underground and canalizations hidden in the pillars of the central court: two behind each pillar, one toward the gallery and the other toward the courtyard. For the interior, both on the small perimeter surfaces and on the ceiling, very soft colours with light decorations were planned, so as not to contrast with the exposed goods, which had to be the only things to stand out in a sober, sophisticated and above all modern style for those times.

Many were the adopted technological solutions: lightening had been realised with thirty-six electrical lamps, as well as a bigger one on the ground floor, powered by a dynamo actioned by a gas engine; lifts for moving merchandise from one floor to the other and customer lifts were all actioned by a hydraulic⁸ system; these were all innovative features for Rome.

⁸ M. ZOCCA, *cited work*, p. 180; P. VERDUCCI, *Brick covered steel framework constructions Palazzo della Rinascente by Giulio de Angelis*,

While De Angelis did not raise any problems in relation to the use of new materials internally, the issue in relation to the façade was more complex and well defined and fixed plans were put in place in relation to this, while selection of layout plans was entrusted to contractors.

So he came to define identical facades on the four sides and without articulations, consisting of three large arches on each side which covered the three storeys of merchandise exhibition and sale and which from the outside stated how large the exhibition area was and how it was organised inside. It was an innovative idea which went well beyond the simple windows commissioned by the client; a principle of emptying the volume of the walls to allow a merging of the outside with the inside.

Among the massive corner pillars the three arches framed by pilasters and set on high dice stretch on a glazed surface of over a thousand square meters (each one measuring approx eighty-three) supporting an entablature with cornice which reproduce on the facade the differentiation between the first two floors and the following ones. In fact, the pilasters on the lower floors correspond to smaller pilasters which frame a double order of openings throughout the fourth and fifth floor: three arches on the upper workshop floor and three simple windows on the accommodation floor, each corresponding to the arches below, an almost more classical and compact solution than the one that Richardson found in (1838-1886) in America⁹.

Upon tender completion, at the beginning of 1886, the Bocconi brothers forwarded a request to obtain a building permit from the City of Rome. The request contained substantial variations in the layout of the building, and today it is impossible to determine if they are to be attributed to a deliberate designer's choice or rather a client's decision.

Rome, Italy (1886-1887), in Proceedings of First International Congress in Construction History Madrid 20 th-24th January 2003, Madrid 2003.

⁹G. ROISECCO, *L'architettura del ferro: gli Stati Uniti 1876-1893*, Roma 1982; L. CUPELLONI, *Materiali del moderno: campo, temi e modi del progetto di riqualificazione*, Roma, 2017.

In actual facts, leaving the facade unchanged, De Angelis removed the four internal masonry pillars and replaced them with four slender cast iron columns at each corner of the central quadrilateral which was thus turned into an octagon and this contributed to creating a freer space.

The technical office expressed an unfavourable opinion in relation to the height which should have been brought to 25 metres and in relation to the smaller side of the internal courtyard, which had to be brought to 6 metres, but despite this the municipal council released a building permit most probably also because De Angelis and Bucciarelli had written to the Building Committee requesting “that the height not be modified especially taking into account its purpose, its location and the height of the near by Chigi and Marignoli buildings”¹⁰.

In actual facts, the opposition put forward by the technical office was fierce and laid its foundations on even more reasons that today can be found on scattered notes; first and foremost their opposition was due to the adopted style, the building had, in their view, too many glass surfaces which would have made the air inside unhealthy and generated very high temperatures but mainly for the thickness of the columns which did not guarantee stability.

Notwithstanding the above, the construction of the big building started under De Angelis and Bucciarelli's¹¹ supervision. Annibale Brognoli also contributed with a golden frieze representing the history of fashion¹².

¹⁰ ACR, *Titolo 54*, prot. 17726, year 1886. The request for building permission was sent to the Municipality on 5 February 1886. 18 February and again 24 of the same month, a modified project as per the Municipality directives was presented, leaving the height unvaried. A building permission was released 20 March 1886. P. PORTOGHESI, *L'ecllettismo a Roma 1870-1922*, without date, p. 56.

¹¹ ACR, *Titolo 54*, prot. 17726, year 1886. Possibly works started not before June 1886, carried out by Mora e Bossi: in fact a letter from Ferdinando Bocconi to the Municipality of Rome advising that works had been assigned to De Angeis and Bucciarelli is dated 1 June.

¹² A. LUPATELLI, *Storia della pittura in Perugia e delle arti ad essa affini dal risorgimento sino ai giorni nostri*, Foligno 1895, p. 101; R. LEFEVRE, *op.cit.*, p. 253; A. TOMEI, *Osservazioni e testimonianze sull'attività romana di Annibale Brugnoli*, in VARIOUS AUTHORS, *Palazzo Cesaroni e la città nuova della borghesia perugina*, Roma 1985, p. 141; G. MIANO, Giulio De Angelis, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 33, Roma 1987, pp. 288-291; D. COJA, Brugnoli a Roma, in A.C. PONTI, (edited by), *Annibale Brugnoli*, Perugia 1999, pp. 63-81.

December 10th 1887 was the opening day of the department store under the name “Allecittàd’Italia.” It was a great success with five thousand people attending, a great deployment of armed forces at the presence of King Umberto I, the Bocconi brothers and De Angelis¹³.

Daniele Donghi praised it even in comparison to other buildings of the same company and described it as “one of the most daring modern constructions”;¹⁴ Sacheri published the project to point out the important use of iron in modern constructions.¹⁵ He praised De Angelis for having created a building free from all the mistakes of a very similar building created by Giachi in Milan. Even the strict Boito had plenty of compliments for this building which, despite its modern destination, did not abandon classical forms¹⁶.

However, there was no lack of opponents including Piacentini, who a few years later, judged the Bocconi’s store architecture and more generally the work of De Angelis, a sort of ephemeral dream¹⁷.

De Angelis can be credited of having sought a new category with the Rinascente building by getting inspiration from the European and American models¹⁸ and by moving in the opposite direction in comparison with contemporary research in Italy¹⁹. This was a country where the topic of commercial buildings had followed other paths, mainly denying the need for an appropriate designation

¹³ M. ZOCCA, cited work, p. 180. During the first two days of sale that followed the opening the department store was visited by an incredible number of people: from 12 to 15 on 13 December there were 10.000 visitors and it was necessary to stop traffic in the whole area. The name La Rinascente was created by d’Annunzio in 1917.

¹⁴ D. DONGHI, *L’architettura moderna alla prima esposizione italiana di architettura*, Torino, 1890. Disegni di progetti e di opere architettoniche scelti e ordinati dall’ing. Daniele Donghi, Torino 1891, p. 24.

¹⁵ G. SACHERI, *Prima esposizione italiana di architettura in Torino. Le mie impressioni scritte sul posto*, Torino 1891, pp. 96-98.

¹⁶ C. BOITO, *La prima Esposizione italiana di architettura*, in “Nuova Antologia”, January 1891, pp. 47-74.

¹⁷ M. PACENTINI, F. GUIDI, *Le vicende edilizie di Roma dal 1870 ad oggi*, Roma 1952, p. 55.

¹⁸ G. ROISECCO, *L’architettura del ferro: l’Inghilterra 1688-1914*, Roma 1972.

¹⁹ S. GIEDION, cited work, p. 191; H.R. HITCHCOCK, *L’architettura dell’Ottocento e del Novecento*, Torino 2000, pp. 322-348.

of buildings for a completely new concept and answering with a traditional language.

De Angelis had faced the shop theme several times before: the Sciarra gallery, the palace in Viadelle Muratte, the Cassa di Risparmio dell'Aquila. It is probable that he even personally visited some of the department stores in France and England and namely the *Magasin au Bon Marché* by Eiffel and Boileau in Paris built in 1876 with iron gangways supported by slender iron cast columns and *Magasin du Printemps* by Paul Sédille.

The real innovation that De Angelis introduced with the Bocconi stores is not so much having directed research towards construction models in iron, an attempt to find a new building design. The real novelty consists in overcoming the utilitarian architecture and in the conscious choice of a constructive system in which masonry and metal elements work together, openly declaring the internal structure also on the outside and overcoming the attempt to ennoble buildings of this kind with the granted adoption of majolica and Polychrome terracotta²⁰.

The attempt to give monumentality and dignity to the new building design takes place in De Angelis by recalling the Renaissance palaces and civic lodges. However, he moves away from tradition, which can hardly offer solutions to the complex demands of the customer, and reference to the past is soon overcome with minimalist and functional architecture, without ever going beyond vague memory.

Equally interesting is the way in which De Angelis tackles the dichotomy, already present in the competition, between content and container, between inside and outside, in fact, trying to overcome it and, on closer inspection, this effort is clearly evident in the very first project presented and subsequently amended as far as the proposed solution was concerned: the arches on the façade

²⁰ G. ACCASTO, V. FRATICELLI, R. NICOLINI, *L'architettura di Roma capitale 1870-1970*, Roma 1971, p. 135; G. MOROLI, *Tecnica nuova e nuove forme*, in F. BORSI (edited by), *Arte a Roma dalla capitale all'età umbertina*, Roma 1980, p. 99; A. RESTUCCI, *Città e architettura nell'Ottocento*, in "Storia dell'arte italiana", vol. 6, chapter II, Torino 1982, p. 784; P. PORTOGHESI, cited work, p. 56.

replicated in height and dimensions also the interior environment, highlighted a desire of interpenetration, a totally personal attempt with no precedents, to treating the interior and exterior areas of the building with equal dignity.

In the final solution implemented, the inverted proportional relationship between full and empty spaces, means that the masonry is limited only to the outer container, and most importantly, is dramatically reduced compared to the Italian building tradition. For the first three floors, in fact, the septa corner walls and two small baffles on each side are the only elements in masonry, which are necessary to lay out the arches. The static and structural work is entrusted to the cast iron columns, which support lofts and balconies in the interior areas; even the stairs are supported by iron cast iron impost blocks with iron beams.

In a Rome, where the national style struggled to establish itself but seemed to have reference points in few fixed elements such as, compact walls defined by shelves, frames and set into the classical order, the Bocconi department store stands out not only for the prevalence of its empty spaces but also and above all because these empty spaces, even if they are delimited by columns and arches, are not mere windows but floor-to ceiling glass walls which allow to perfectly understand the internal layout over the three floors they cover: the boundaries set by the project thus resolved into a new architectural body.

If a somewhat poor elaboration can be reproached to the layouts in comparison to what were the customer's requests, the same cannot be told about the façade. However, the daring approach of introducing iron and cast iron stops at the string-course which stand above the arches and signals on the exterior area the different intended uses for the last two floors.

The language De Angelis introduces in the architectural panorama of the late nineteenth century with the Bocconi department stores, must also pay tribute to overseas architecture: it is in fact clear that the stores are planned on the same construction basis of the Richardson's stores in America. The *Cheney Block* in Hart-

ford (1875-76) and even more the *Marshall Field* stores in Chicago (1885-1887) and the *Ames Building* in Boston, a work started not long before the American architect's death, are all thought on the basis of overlapping floors united on the façade under imposing arches abandoning the usual supporting masonry structure and showing on the outside the internal metal system.²¹ The big arch that reunites several floors, showing the lifts and lofts and to which a doubled rhythm of arches on the floor above corresponds, is one of the features of Richardson's architectural style and more in general of the American style which has been captured by the English commercial buildings of the 1840.

In actual facts De Angelis, obliged to respect all directives dictated by the Bocconi brothers with regards to the layout, opts for "the American" style on the four sides. This was a deeply innovative feature in the already described Italian architectural scenario, which leads him to experiment the feature of the big arch which doubles itself on the floor above with smaller arches, a feature that even appears in the contemporary villino Loreti in via Nicola Fabrizi

And if, in that circumstance, the above mentioned experiment, coupled with the choice of a simplified reference to the fifteenth-century Lombard motif, is almost lost in the most general attempt of a neo-Gothic revival, when it comes to seeking the mediation between that "minimalist" system and the traditional palace, the brilliant solutions of the Chauvet Palace come to life. In this respect De Angelis moves away from Richardson who, especially in the *Cheney Block*, clearly refers to Victorian Gothic style, employing large carved arches²².

Overall, the adopted solutions enable the architect to put together a building characterized by extreme compositional and structural clarity, creating a factory that puts itself forward to the public's

²¹ H.R. HITCHCOCK, cited work, p. 312.

²² H.R. HITCHCOCK, cited work, p. 329.

attention as a single volume, as opposed to the many facades found in Rome at the end of the century.

With the Bocconi stores and the Sciarra gallery, De Angelis started a trend that no one carried forward, if not with the Piatti department stores (1900 ca)²³. The author used iron and reinforced concrete articulating the façade with floor to ceiling windows, so the building to which the Rinascente in Rome was immediately compared to was the building in Milan, headquarter of the company, created by Giovanni Giachi and completed few years later, but the comparison between the two reveals the value and complexity of the Roman building at the expenses of the other one.

While facing the same theme and presumably having the same limitations and constraints, the results that the two architects achieve are profoundly different precisely because of a certain concealed monumentality that Giachi tends to reach with the adoption of a heavy and massive granite pillar.

At the same time as the Bocconi Brothers' Stores, in 1885, De Angelis designed the building of the parallel gallery in via del Corso for Prince Sciarra; this was an attempt to interpret the new life's demands in the modern society.

Maffeo Sciarra's intention, and that of his architect's, was to create a covered passageway which should have continued beyond via Marco Minghetti, on the ground floor of that building which was meant to be an hotel, and to connect via dell'Umiltà with via Marco Minghetti, all the way up to via delle Muratte.

The project was put forward to the City Council on 06th June 1885. It involved the construction of a building with an irregular layout due to the shape of the ground, with the covered passageway between via dell'Umiltà and via Minghetti flanked by several premises and the large cross-section of the factory, offering a main view on the new road.

²³ I. DE GUTTRY, *Guida di Roma moderna. Architettura dal 1870 a oggi*, Roma 1989, p. 18.

The factory had to accommodate, among other things, the headquarters of the magazine “Cronaca Bizantina” directed by Gabriele d’Annunzio, of which the Prince was patron during his stay in Rome, and the headquarters of the newspaper “*La Tribuna*”, one of the most important Italian political newspapers, with the addition of prints and editorials, including cultural and sports facilities²⁴.

The City Council issued a building concession in July but in actual facts the façade project was amended, in fact the two columns that marked the entrance and protruded on the road²⁵ were removed, perhaps a reminder of the entrance to the Sciarra’s palace.

Therefore, the building has a straight layout which expands at the centre, almost acquiring a cruciform shape; above it an iron and glass cloister vault stands.

The whole building is characterised by an emphasis on vertical lines conferred by the slender cast iron columns and all the other architectural elements of the façade.

De Angelis created a sort of “parlour” for the rising social classes which were emerging in the modern society .

This building certainly owes a lot to the Mengoni’ Gallery in Milan and to other contemporary Italian and, above all, French buildings²⁶, but most probably it is the only one built in Italy in those years where the use of iron was not limited to covering tasks alone.

In the long and narrow space of the gallery, eight couples of cast iron columns stand acting as purlins for the architrave, thus allowing for the large windows.

²⁴ DORE G., Maffeo Barberini Colonna di Sciarra, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, chapter 6, Roma 1964, pp. 182-183. Maffeo Sciarra published at his own expenses the collection of poems “*Isaotta Guttadauro ed altre poesie*” in 1886, in luxury edition. “*La Tribuna*” was one of the most important Italian political papers, at the forefront of journalism techniques even in Europe d’Annunzio, Luigi Capuana, Giosuè Carducci e Matilde Serao cooperated with the paper.

²⁵ ACR, Titolo 54, protocol n. 39223 of 1885.

²⁶ The Gallery in Milan was built between 1865 and 1878; The Mazzini gallery Genoa in 1871, while the Principe Galleria in Napoli was built between 1876 and 1883.

The long facade on via Minghetti does not present any projections but the entire central body of the gallery works out to be a floor higher and is characterised by a completely different architectural language.

The entrance block is divided into three bands, each of which is framed by a giant order. The actual entrance, the one which De Angelis had initially thought to define with the two projecting columns on the road, and for which the City Council had denied a building permission, is through a wide open architrave- after the classical motif of the triumphal arch had been abandoned- and it is framed by two lesenes and lined with windows.

The superimposed arched windows on the upper floors remind of the arch motif and contribute to liven up the façade which is mainly characterised by emptying the volume of the walls, not only on the ground and middle floors but also on the last floor which features floor-to-ceiling windows.

The same architectural elements are repeated in the inside of the gallery on the two entrances while the remaining vaulted space, parallel to the path, works out to be quite simplified.

Once again the exterior is characterised by accurately planned details such as shelves, designed with peculiar attention, entrusted with the task to make the inner space more plastic²⁷, the dentil bands which follow the contour of the entrance arch, the grooved pillars supporting the classical Corinthian capitals.

On the sides of the central block, the façade design is simplified. It consists of an alternation of five rows of balconies and windows for four floors. Between 1886 and 1888 the gallery was frescoed by the painter Giuseppe Cellini, who was already curator of graphic design for “Cronaca Bizantina”. He represented a cycle of celebration paintings of particular moments in the life of a bourgeois family such as banquet, music entertainment, conversa-

²⁷ PORTOGHESI p., cited work, p. 55.

tion, wedding ceremony and others, centred on the primary role of the female figure.

Cellini was moving in the same direction as De Angelis, celebrating life of the new emerging classes, with autobiographical references and with representations by his colleagues at “Cronaca Bizantina” and Princess Sciarra. However, it seems the paintings were not much appreciated by D’Annunzio and his closest assistants, most probably due to their “ ideological “ content which appeared to be too moderate and conservative and in fact they never mentioned these paintings in their papers²⁸. Beyond their undoubted value, the fact that it is indeed the pictorial decorations which seem to burden the whole structure almost contradicting the idea of lightness the building tries to convey²⁹.

With the construction of the Sciarra gallery De Angelis overcomes the concept of emptying the ground floor so to allow the road to enter into the store. The customer is surrounded by windows providing an attempt of interpenetration and continuity between interior and exterior, which is also highlighted by the repetition of the architectural elements both externally and internally.

Although with a more modest size compared to other galleries of the nineteenth century, the covered passage realised by De Angelis is the first of its genre created in Rome in an attempt to bring the city closer to other big European metropolitan cities after many hypotheses and uncertainties: it was only in 1914 that the other Roman Gallery would be built , the Colonna Gallery on a project by Dario Carbone³⁰.

If studied in the context of the debate that had sparked the city of Rome since the seventies of the nineteenth century and especially between 1884 and 1885, the construction of the Sciarra gallery can reasonably be considered the work that mainly exposed De Angelis.

²⁸ PIANTONI G., *Il ciclo pittorico della Galleria Sciarra, in Roma capitale 1870-1911... cited work*, p. 274.

²⁹ PORTOGHESI P., *cited work*, p. 55. Even the authors thinks “ the paintings have covered the walls overwhelmed the architectural lines creating an unpleasant monotonous effect “. Piantoni, author of the study on the paintings in the gallery states that “ (those paintings deny) the architectural continuity between the exterior and interior which was highlighted by De Angelis”.

³⁰ ZOCCA M., *Palazzo della Galleria Colonna, in Palazzo Sciarra, in VARIOUS AUTHORS, Via del Corso, Roma 1961, pp. 208-209.*

The idea of a gallery had been brought to the attention of the Roman chronicles several times, but with the demolition of the Piombino palace in 1884 the need to create a remarkable building arose to accentuate the modern features in the centre³¹ of piazza Colonna.

The proposal to build a gallery had been discussed for a long time without coming to a solution.

Engineers, architects and city administrators discussed the futility of a covered passageway in a city with such a mild climate as Rome. However, the underlying reason for such this scepticism was to be found in the concept of innovation, which seemed to be deeply linked to the concept of gallery itself. In fact, a gallery consisted always of a large entrance and a central iron and glass dome, a celebration of the industrial art. All this was in net contrast with the sixteenth century architectural models which were already consolidated in Rome.

De Angelis knew very well all the controversies and fierce criticism to which all who tried to propose the construction of a gallery in Rome in piazza Colonna had been exposed to and he knew very well that he might run the risk to create a building which would have attracted the disappointment of criticism.

It was for this reason that even if he applied all the knowledge and the solutions already experimented by Mengoni, De Angelis escaped the dream of magnificence pursued by many who wanted to create in the capital city a gallery which would equal or even exceed the gallery in Milan.

He abandoned the idea of the two arms, thus leaving the City Council with the possibility to extend the gallery also on via Minghetti and a possible dome cover on the intersections of the paths; he designed a gallery where all the architectural elements refer to classicism without wanting to reproduce it at all costs.

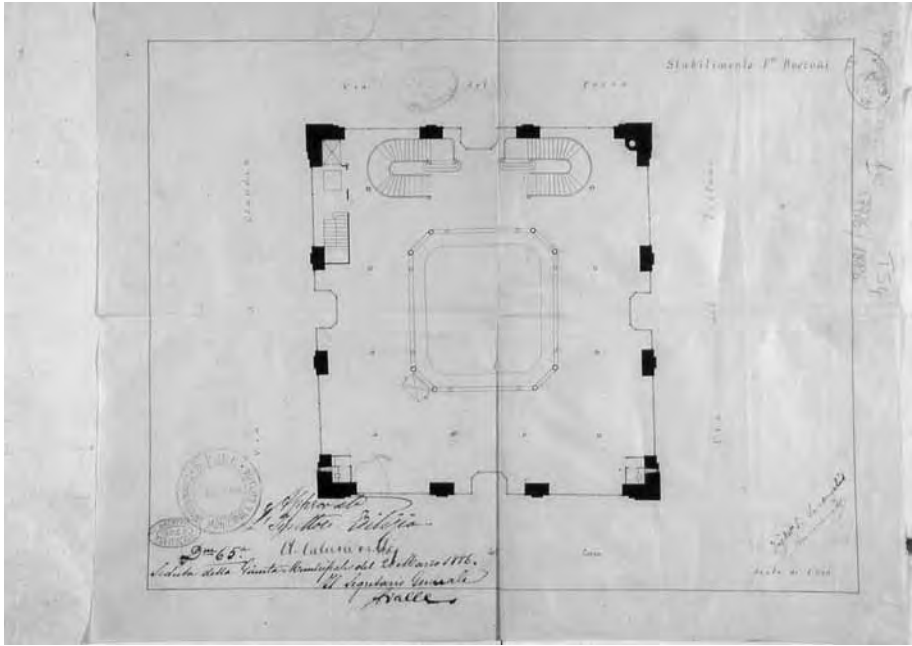
³¹ GIOVANETTI F., *Via del Corso rinnovata. La sistemazione di piazza Colonna*, in VARIOUS AUTHORS, *Roma capitale 1870-1911... cited work*, pp. 379-405; ACCASTO G., FRATICELLI V., NICOLINI R., *L'architettura di Roma capitale 1870-1970*, Roma 1971, pp. 153-187.

Indeed the architectural design of the gallery was so sober that it could be extended to the hotel on the opposite side of Via Minghetti and, in any case, perfectly in line with the overall architecture that De Angelis adopted for the whole district.

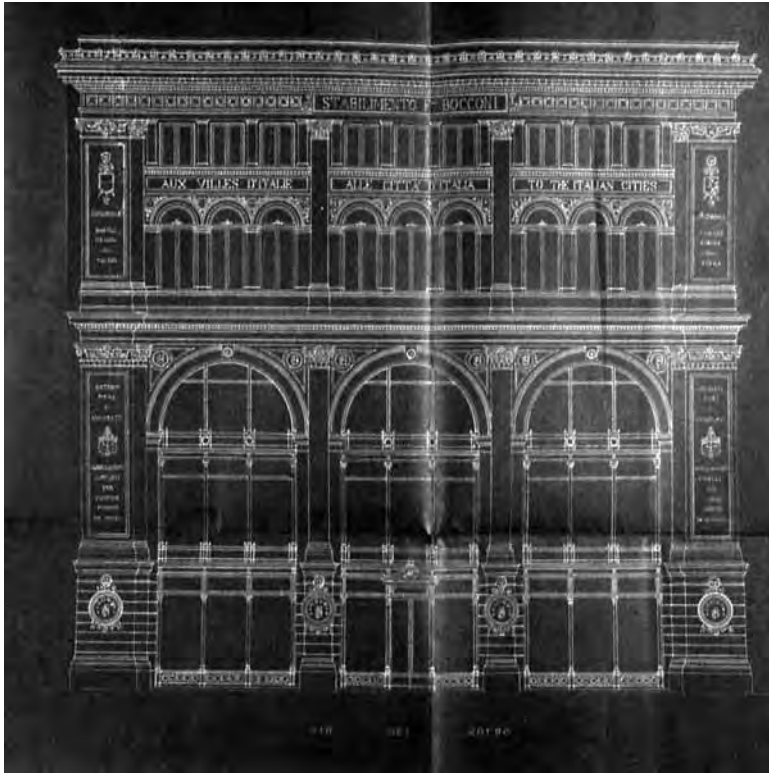
The gallery is in fact, on the external part, perfectly in line with all the surrounding buildings and without preannouncing the appearance its internal content-

Therefore, it is not to be considered an unicum, but an integral part of the whole architectural theme and very functional for the area. This was one of the reasons that avoided the architect the most severe criticism³².

³² During his mandate in the municipal council, De Angelis, with the entire administration, sought to resolve the piazza Colonna issue, both with his frequent presence in many commissions that evaluated the various projects presented and in quality of Councilor in the Regulator Plan. He opposed in particular the project presented by Enrico Deserti, who had completed the Umberto I gallery in Naples, and who thought of Rome as a large circular room with short passages outside. GIOVANETTI F., cited work, p. 385.



Picture 1. Plan of the Rinascente designed by Giulio de Angelis



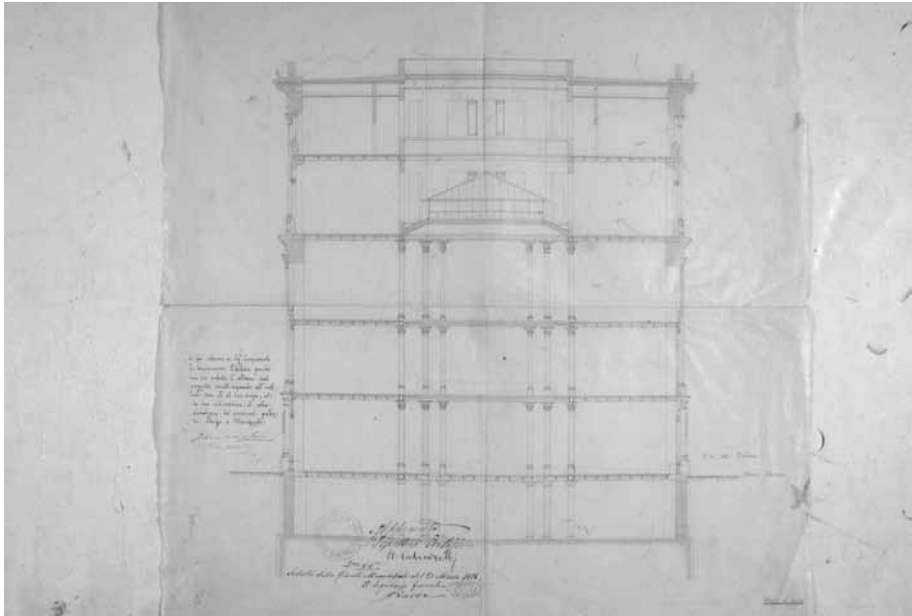
Picture 2. Prospectus of the Rinascente designed by Giulio de Angelis



Picture 3. Exterior of the Bocconi stores



Picture 4. Interiors



Picture 5. Section of the Rinascente designed by Giulio de Angelis



Picture 6. Details of pillars



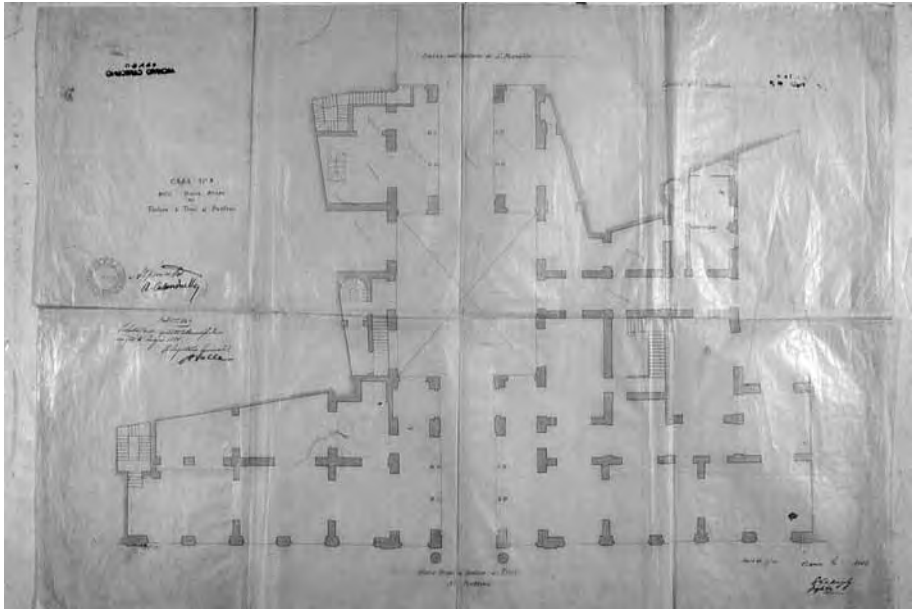
Picture 7. The main facade



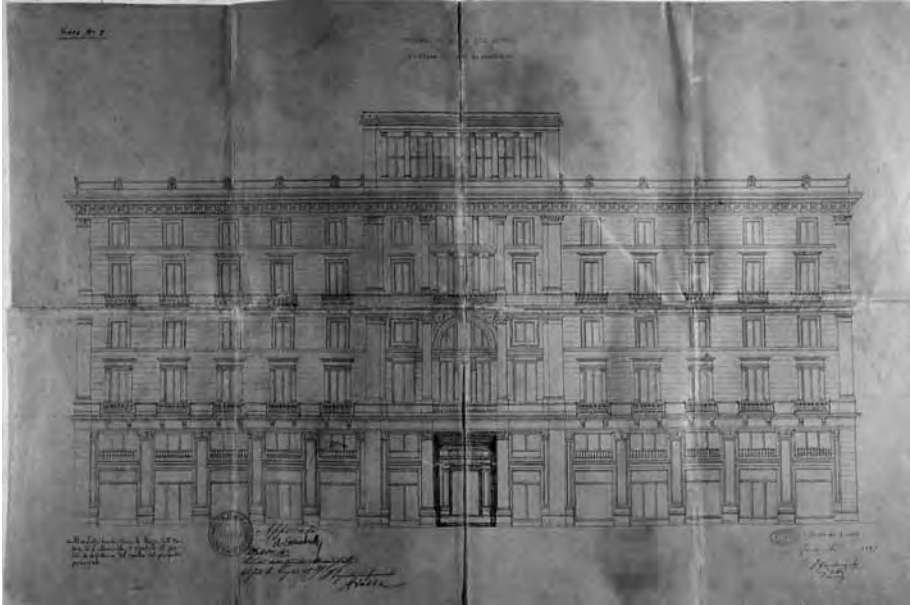
Picture 8. The Rinascente in a vintage photo



Picture 9. The Rinascente in a vintage photo



Picture 10. Plan of the Sciarra Gallery



Picture 11. Facade of the Sciarra Gallery



Picture 12. The gallery in via del Corso for prince Sciarra



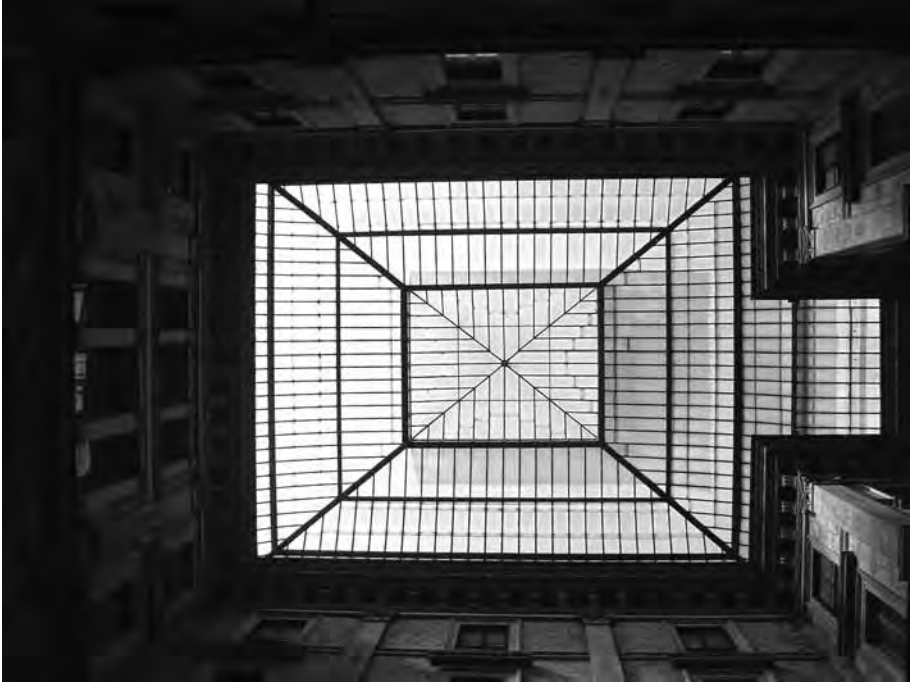
Picture 13. The gallery in via del Corso for Prince Sciarra. Details



Picture 14. Cast iron columns



Picture 15. Cast iron columns. Details



Picture 16. The iron and glass cover



Pictures 17. The interior of the gallery



Pictures 18. The frescoes in the gallery

Un grabado alemán de los hermanos Beham reproducido en la portada renacentista de acceso al claustro de la iglesia de Santa María de Uncastillo (Zaragoza).

José Manuel López Gómez
Doctor en Historia del Arte

Resumen

A mediados del siglo XVI en la iglesia de Santa María de Uncastillo se construye un nuevo claustro que sustituye al anterior románico. La portada que permite el acceso desde el templo presenta un friso tallado que reproduce un desfile triunfal con figuras mitológicas y los bustos de un rey y una reina. La investigación se ha centrado en identificar la procedencia y autoría de la fuente iconográfica y en señalar la intencionalidad simbólica que el comitente, o el artista, pretendió transmitir con el relieve. Un grabado alemán de los hermanos Beham fue tomado como modelo para exaltar a la monarquía española.

Palabras clave:

Beham, Uncastillo, grabado alemán, desfile triunfal.

Abstract

During the mid-seventeenth century, in the church of Santa María de Uncastillo, a new cloister was built to replace its previous Romanesque one. The cover that allows access from the temple presents a carved frieze that reproduces a triumphal procession with mythological figures and the busts of a king and queen. The investigation has focused on identifying the origin and authorship of the iconographic source and pointing out the symbolic intentionality that the comitent, or the artist, intended to convey with

the relief. A German engraving of the Behan brothers was taken as a model to exalt the Spanish monarchy.

Keywords

Beham, Uncastillo, german engraving, triumphal procession.

El relieve de la portada de acceso al claustro de Santa María de Uncastillo

Las primeras noticias que tenemos del actual edificio románico de Santa María de Uncastillo datan de 1135, cuando Ramiro II hace una donación para la construcción de un templo que se consagraría en 1155¹. La iglesia tiene planta basilical de única nave de seis tramos separados por arcos fajones doblados, más el presbiterio, cubiertos con bóveda de cañón, y ábside semicircular con bóveda de horno en la cabecera (Fig. 1). En origen contaría, como sucede en todas las iglesias románicas de Uncastillo, con dos accesos, el del sur decorado profusamente con esculturas, y el del norte que comunicaría con el claustro.

En el siglo XVI se realizan una serie de obras que afectan al coro, la torre, la sacristía, y el claustro². Hacia 1511 se dispone el coro a los pies de la iglesia. Entre 1519 y 1523, Juan de Segura levanta los dos últimos tramos de la torre y, entre 1535 y 1536, la sacristía. El 3 de noviembre de 1550, Juan de Landerri firma la capitulación por la que se compromete a construir un nuevo claustro, que sustituyera al anterior románico, en un plazo no superior a seis años y medio³. Entre las disposiciones se incluye la obligación de “adornar la puerta que entran de la iglesia a la claustra, y esto dexan los

¹ MARTÍN DUQUE, ÁNGEL J. “Cartulario de Santa María de Uncastillo (siglo XII)”, en *Estudios de Edad Media en la Corona de Aragón*, vol. VII, Zaragoza, 1962, p. 648.

² AURIA LABAYEN, JOSÉ RAMÓN, *Noticias históricas sobre el arte en Uncastillo en la Edad Moderna*, Zaragoza, Fundación Uncastillo, 2009, p. 21.

³ *Ibidem*, pp. 43-44.

perroquianos a discreción del maestro, con esto que sea muy buena que valga el coste della mas de mil sueldos”⁴.

El paso entre la iglesia y claustro cuenta con dos portadas, la que da a la iglesia, objeto de este estudio, y la que da al interior del claustro, donde figura una cartela en su clave con la fecha 1556.

La portada interior del claustro responde a un modelo clásico, de orden toscano, consistente en arco de medio punto flanqueado por sendas pilastras sobre plinto y entablamento liso. La decoración es de carácter geométrico, limitándose a los rosetones de las enjutas, y a las puntas de diamante de los fustes de las pilastras, rosca e intradós del arco.

La portada que da al interior de la iglesia es mucho más rica en decoración y volumen (Fig. 2). El arco es adintelado y las pilastras son sustituidas por columnas exentas de orden corintio. En este caso tanto el friso del entablamento como el dintel, las jambas y las tres caras de los plintos están decorados con relieves. Se han labrado cabezas de querubines en el dintel y motivos de grutesco, consistentes en figuras humanas y cestillos con frutas, en las jambas. El material en el que está construida es piedra arenisca local, al igual que el resto del templo.

El friso tiene una longitud total de 327 cm, una altura de 27 cm y está tallado en tres piezas. Representa un desfile de personajes masculinos y femeninos, caballistas y una pareja sobre un carro (Fig. 3). La escena, de izquierda a derecha, se inicia con dos personajes masculinos, el primero imberbe y el segundo barbado, vestidos con una túnica corta, continúa un jinete al galope y capa al viento. Sigue una figura femenina que lleva una forma esférica en la mano derecha. Por comparación con otras figuras similares, que aparecen más adelante, hemos de interpretar que se trata de una antorcha de mástil largo, que en este caso queda oculto tras el caballo. El siguiente personaje vuelve a ser masculino, apoya su mano izquierda sobre el carro y con la derecha sostiene una especie de vara. El carro

⁴ SAN VICENTE PINO, ÁNGEL, “Acotaciones documentales para la historia del arte en las Cinco Villas”, *Estudios en homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 1977, pp. 409-410.

es de cuatro ruedas, aunque solo son visibles dos, tiene forma de barquilla con la parte inferior festoneada. Cada rueda tiene cuatro radios. Porta a los dos personajes principales del friso, ambos de pie. Un hombre barbado con un cetro en su mano derecha, que parece terminar en llamas, viste túnica corta ceñida al cuerpo, dejando entrever la musculatura. Mira a una mujer desnuda que cubre su parte púbica con un paño que pende del brazo izquierdo. En la parte delantera del carro están la armadura y el casco del varón (Fig. 4). Entre el carro y los caballos hay una figura femenina que lleva en su mano derecha una vara y en su izquierda una gran copa o frutero. Continúan los dos caballos que tiran del carruaje, y, ante ellos, una figura de espaldas con una antorcha de gran pebetero y mástil. Otra figura femenina, de frente, sostiene un frasco en la mano izquierda, y otra más, también femenina y de frente, porta una antorcha. Siguen dos jinetes al galope. Uno levanta la mano derecha y vuelve su torso y cara hacia el espectador. El otro mira al frente. Cierran el grupo cuatro figuras femeninas, las dos primeras también con antorchas.

Se trata de una escena muy plástica, tallada en medio relieve, con figuras dinámicas, con piernas en movimiento y brazos abiertos, como si realizaran una sutil danza. El movimiento queda reforzado por la actitud de los caballos al galope.

El conjunto escultórico se completa con sendos relieves esculpidos en la sección del friso que se encuentra sobre las columnas. Se trata de dos bustos representando a un rey barbado, a la izquierda del espectador, con corona y espada, y a una reina con cetro, a la derecha.

Tipológicamente la escena responde al modelo de *Triunfo*. El *Triunfo* es una ceremonia cívico-religiosa que se celebraba en la antigua Roma con objeto de reconocer el éxito militar del caudillo o general victorioso que regresaba a la metrópoli con su ejército. También tenía cierto sentido religioso, de tal manera que los contendientes, tras pasar por una puerta, al principio, construida temporalmente a tal efecto, luego permanente en forma de arco de triunfo, quedaban purificados de las posibles atrocidades que hubieran cometido en la batalla. El Senado debía conceder la autorización para permitir

la entrada de las tropas, concentradas en el *Campo de Marte*. Desde allí, por el Foro Boarium, accedían a la ciudad. El desfile se iniciaba con los miembros del Senado y los magistrados, los animales que iban a ser sacrificados en los actos rituales, los prisioneros de más rango y los soldados que portaban los botines y las armas de los vencidos. Finalmente aparecía el general sobre una cuadriga, coronado de laurel, portando un cetro de marfil y la palma que depositaría a los pies de la estatua de *Iuppiter Optimus Maximus*⁵.

Muchos de los *Triunfos* fueron representados en los propios arcos bajo los que desfilaba. Los más destacados son los que aparecen en el arco de Tito (siglo I) y en el de Constantino (siglo IV). Pero la representación de la magnificencia, y autoridad suprema de un personaje que desfila sobre un carro, no es originaria de Roma. Ya la encontramos en la antigua Asiria, siendo uno de sus mejores ejemplos el relieve del palacio de Nínive (siglo VII a. C.), en el que aparecen Asurbanipal III y su esposa desfilando sobre un carro, o en las representaciones de faraones egipcios en sus carros de guerra. También las divinidades mitológicas contarán con sus propios carros tirados por animales diversos, vinculados a sus poderes o hechos relacionados con sus biografías. Así veremos, en numerosos sarcófagos y pinturas romanos, a Cibeles sobre un carro tirado por leones, a Baco, por panteras, a Poseidón, por hipocampos o a Helios, por caballos.

En el renacimiento el motivo del *Triunfo* se recupera con fuerza, tanto en escenas que recogen hechos históricos de la antigua Roma como en los desfiles triunfales que los monarcas adoptarán dentro de la estética escenográfica de la manifestación de su poder. Algunos de los numerosos ejemplos pueden ser la portada del Castel Nuovo de Nápoles, donde se esculpe en 1458 el relieve de Alfonso I de Aragón en carro triunfal, el grabado que realizará en 1519 Dürero representando al emperador Maximiliano I sobre un gran carro acompañado de diversas virtudes. Francesco Salviati pinta al fresco, en 1545, el *Triunfo de Furio Camillo* en el Palazzo Vecchio de Florencia, y Andrea Mantegna hará lo propio en una serie de

⁵ LE GALL, JOËL, LE GAY, MARCEL, *El Imperio romano*, Madrid, Ediciones Akal, 1995, p.42.

tablas denominadas *Los Triunfos del César*, entre 1485 y 1505, hoy exhibidos en el Hampton Court de Londres.

El triunfo de la puerta de acceso al claustro de Santa María de Uncastillo bien podría inspirarse en cualquiera de ellos, pero hay una fuente directa, un grabado realizado por los hermanos Beham a mediados del siglo XVI, del que se conservan varias versiones. Pero antes de proceder a su análisis conozcamos algo sobre sus autores.

Los hermanos Beham

La larga sombra de los grandes grabadores alemanes como Alberto Durero, Hans Holbein el Joven y Hans Baldung, ha eclipsado a otros artistas contemporáneos, entre los que se encontraban los hermanos Sebald y Barthel Beham⁶.

Se ha tenido que esperar a las últimas décadas del siglo XX y principios del siglo XXI para que estudios más profundos nos den a conocer la prolífica e interesante obra de los Beham, y más concretamente la de Sebald⁷.

Sebald Beham nace en Núremberg en 1500, y su hermano Barthel dos años más tarde. Se forman en un ambiente artístico presidido por la figura de su paisano Alberto Durero, treinta años mayor, de quien reciben una fuerte influencia, aunque no hay constancia documental de que fueran aprendices en su taller. En su ciudad natal trabajan como pintores, grabadores y decoradores de vidrieras. Es escasa la documentación que se tiene de ellos en este primer periodo de su vida, pero sabemos que en 1525 Sebald era considerado maestro pintor y contaba con tienda propia.

Uno de los episodios más conocidos de su vida es el proceso al que los dos hermanos son sometidos en junio de 1525. Junto con

⁶ Entre las escasas referencias a la vida y obra de los Beham, antes del pasado siglo, cabe destacar los capítulos dedicados por ADAM VON BARTSCH en su libro *Le peintre graveur*, Volumen 8, publicado en Viena en 1808, entre las páginas 81 a 249.

⁷ En este sentido es relevante la exposición celebrada en el Albrecht-Durer-Haus en Núremberg, entre marzo y julio de 2011, titulada *Die Gottlosen Maler von Nürnberg*, y el estudio realizado por STEWART, ALISON G. *Before Bruegel: Sebald Beham and the Origins of Peasant Festival Imagery*, Burlington, Vt., and Aldershot: Ashgate Publishing Company, 2008.

el pintor Georg Pencz, el concejo católico de la ciudad los acusa de herejía y blasfemia, en relación a sus opiniones sobre el sacramento del bautismo y la transustanciación eucarística, asumiendo las ideas planteadas por los luteranos Andreas Karstadt y Thomas Muntzer⁸. Son expulsados de la ciudad hasta que, dos meses después, las ideas reformistas triunfan en Núremberg y pueden regresar, aunque pronto Sebald tendrá que volver a exiliarse, primero a Ingolstadt y luego a Múnich. Esta vez perseguido bajo la acusación de plagiar un tratado de Durero sobre las proporciones de los caballos y de la figura humana. Sebald Beham publicó manuales para artistas, mucho más sencillos y económicos que los de Durero, con un importante éxito de ventas, lo que provocó el malestar entre los impresores del gran maestro del grabado alemán.

En 1531, Sebald se traslada a vivir a Frankfurt. Trabaja para el impresor Christian Egenolph y para el cardenal Albrecht de Brandemburgo, para quien realizará pinturas y las ilustraciones de un libro de oración⁹. Durante veinte años desarrollará una prolífica actividad como grabador, tanto sobre plancha de metal como en xilografías. Morirá en 1550. Su hermano Barthel marchó a Múnich donde trabajó para los duques de Baviera, e incluso realizará un grabado, al natural, del emperador Carlos V durante su visita a la ciudad bávara, en 1531. A diferencia de su hermano, su obra pictórica sobre tabla será muy intensa, especialmente retratos, y preferirá el grabado sobre plancha de metal al de madera¹⁰.

Se traslada a Italia en 1535 por mandato del duque Guillermo IV. Allí permanecerá hasta su muerte en 1540. Su conocimiento de la antigüedad y el tratamiento clásico de las figuras humanas han hecho pensar que Barthel pudiera haberse relacionado con artistas boloñeses y romanos, como el grabador Marcantonio Raimondi.

⁸ ZSCHELLETZSCHKY, HERBERT, *Die Drei gottlosen Maler von Nürnberg Sebald Beham, Barthel Beham und Georg Pencz - Historische Grundlagen und ikonologische Probleme ihrer Graphik zu Reformations- und Nauernkriegszeit*, Leipzig: 1975.

⁹ Wiemers, Michael, "Sebald Behams Beicht- und Messgebetbuch für Albrecht von Brandenburg," *Kontinuität und Zäsur. Ernst von Wettin und Albrecht von Brandenburg*, Göttingen, Andreas Tacke, 2005.

¹⁰ Rosenberg, Adolf, en su obra *Sebald und Barthel Beham: zwei Maler der deutschen Renaissance*, Leipzig, E. A. Seemann, 1875, señala que realizó un total de 92 grabados, todos en cobre.

Cuando muere Barthel es muy probable que su hermano Sebald heredara sus planchas e hiciera reinterpretaciones de los grabados para venderlos como nuevos y propios. Esto explicaría que una plancha firmada por Sebald en 1549, pueda ser una versión de un grabado anterior realizado por su hermano, precisamente el que se conserva en la Biblioteca Nacional y que posiblemente fuera el que inspirara el relieve de Uncastillo.

La historia del arte ha recuperado a Sebald Beham como uno de los más relevantes grabadores alemanes del siglo XVI, junto con Durero, Holbein el Joven y Hans Baldung. Se le han contabilizado más de 250 grabados a buril y unas 1.500 xilografías. Algunos de los grabados, como el que nos ocupa en el presente estudio, son de reducido tamaño, por lo que, con otros artistas alemanes contemporáneos que practicaron este género, la historiografía lo ha integrado en el grupo denominado “los pequeños maestros”.

La temática de las obras, tanto de Sebald como de Barthel, es muy variada, desde la religiosa hasta la erótica, siendo especialmente relevantes las escenas de la vida rural y las mitológicas. Las influencias de Durero son evidentes, pero también las de Albrecht Altdorfer e incluso de Rafael Sancio¹¹.

El grabado de los Beham reproducido en el friso de Santa María de Uncastillo

Disponemos de hasta tres versiones del *Triunfo* realizado por los hermanos Sebald y Barthel Beham.

La primera, firmada con el anagrama HSP, no tiene fecha y el sentido de la cabalgata es de derecha a izquierda. Se conserva un ejemplar en el Herzog Anton Ulrich-Museum en Braunschweig, Alemania¹², y otro en el Rijksmuseum de Ámsterdam¹³.

¹¹ STEWART, ALISON, “Sebald Beham” *The Grove Dictionary of Art*, Oxford University Press, 1996.

¹² Número de inventario: HSBeham AB 3.241. Tamaño: 19 x 132 mm.

¹³ Número de inventario: RP-P-OB-8095. Referencia de catálogo: Orn Cat I 299. Tamaño 19 x 132 mm.

La segunda, con las iniciales HSB, incorpora la fecha de 1549 y unas cartelas, con texto escrito en alemán, con la frase *Triumpf der edelen sighaften weiber*. El sentido de la cabalgata es de izquierda a derecha. Hay copias en diversas colecciones privadas y museos como el Herzog Anton Ulrich-Museum Braunschweig¹⁴, el museo Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco de Milán¹⁵ y, nuevamente, en el Rijksmuseum de Ámsterdam¹⁶ (Fig. 6).

La tercera se encuentra en la Biblioteca Nacional de España, en Madrid¹⁷. No tiene firma ni fecha. El sentido de lectura también es de izquierda a derecha.

Las dimensiones de los tres grabados oscilan entre los 19 y 27 mm de altura y los 132 a 138 mm de longitud. Sin duda un tamaño reducido, máxime considerando el número de figuras representadas, lo que reafirma la calidad, destreza y maestría de los hermanos grabadores. No obstante este tipo de grabado de pequeñas dimensiones no es exclusivo de los Beham, se trata de una moda practicada por artistas contemporáneos como Georg Pencz, Virgilio Solis, Franz Brun, Christophe Polle, Etienne Delaune o el denominado *Maestro del Dado*, que tiene gran éxito entre coleccionistas de la nobleza, la alta burguesía y los editores a mediados del siglo XVI¹⁸.

Si bien formalmente el planteamiento general es similar en las tres versiones, hay ligeras diferencias en el trazado de las figuras, además de las señaladas sobre el sentido de lectura, fecha o firma.

Respecto a la autoría, el hecho de que haya dos firmas distintas, HSP y HSB, no debe llevarnos al error de que estamos ante distintos artistas. Sebald Beham firma HSP hasta 1531, porque en el dialecto hablado en Núremberg la “b” se pronuncia como “p”. Tras

¹⁴ Número de inventario: HSBeham AB 3.242. Tamaño: 21 x 133 mm.

¹⁵ Número de inventario: H0080-03737. Tamaño: 27 x 135 mm.

¹⁶ Número de inventario: RP-POB-8096. Referencia de catálogo: Orn Cat I 300. Tamaño 21 x 134 mm.

¹⁷ Número de inventario: Invent/151, PID: bdh0000036582. Tamaño: 25 mm x 135 mm.

¹⁸ PIQUERAS SÁNCHEZ, NORBERTO, BLAYA ESTRADA, NURIA, JEREZ MOLINER, FELIPE, Coordinadores, *Grabados maestros. La huella de Dürero y Lucas van Leyden en la colección Mariano Moret*, Valencia, Universitat de València, 2012, p.181.

su marcha a Frankfurt usa el anagrama HSB. La “H” ha sido interpretada como la inicial del nombre Hans, y de esta manera aparece en gran parte de la bibliografía referida a Sebald Beham, pero él nunca se llamó así. La “H” indica la segunda sílaba de su apellido Beham. Este es un recurso que utilizan otros autores contemporáneos, como Heinrich Aldegrever (1502–1561) que firma AG, para diferenciarse de grabadores que pueden tener nombres y apellidos con iniciales coincidentes.

El grabado conservado en la Biblioteca Nacional de España no está firmado, pero en la ficha catalográfica se atribuye a Barthel Beham, por lo que lo data entre 1520 y 1540. Ciertamente los grabados de Barthel, a diferencia de los de su hermano, no suelen estar firmados y estilísticamente se diferencian en un trazado más fino de la línea de incisión sobre la plancha de cobre, que le aporta ligereza frente a los volúmenes más rotundos de Sebald¹⁹. Procede de la colección de Valentín Carderera y se incorpora a la Biblioteca Nacional en 1867²⁰.

En cuanto a las fechas, una de las versiones lleva la de 1549, es decir nueve años más tarde de la muerte de Barthel. Las otras dos no la señalan. Si el grabado más antiguo fuera el de la Biblioteca Nacional de España, atribuido a Barthel, la versión que realizara Sebald en 1549 sería como consecuencia de haber heredado los grabados de su hermano²¹.

Las diferencias formales entre la versión del sentido de la cabalgata de izquierda a derecha con la firma HSP y la fechada en 1549 son: la presencia en el segundo de los casos de la inscripción de la fecha y la firma HSB, y una leyenda en la parte superior, en tres cartelas, que dice en alemán *Triumpf der edelen sighaften weiber*, que traducido

¹⁹ Los escasos grabados que firma Barthel, lo hace con el anagrama BP, como en *Niño dormido con tres calaveras*, de 1529, o con BB, como en los retratos de Fernando I de Austria y Carlos V, de 1531.

²⁰ HUIDOBRO, CONCHA, coordinadora, *Grabados Alemanes en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Biblioteca Nacional 1997, tomo I, págs. 143.

²¹ BARTSCH, ADAM, en su libro *Le peintre graveur*, editado en Leipzig en 1866 (pp. 103-104 y 171-172), afirma que la autoría del triunfo es de Barthel, siendo su hermano Sebald el que lo copió, con ligeras variaciones, en la versión impresa en 1549.

vendría a decir; *El triunfo de las victoriosas nobles mujeres*. Igualmente los dos personajes que cierran la cabalgata aparecen, en la versión firmada HSP, desnudos, mientras que en la de 1549 se presentan vestidos y armados de lanzas, escudos y, uno de ellos, cubierto con yelmo. Las figuras que se encuentran en el carro también tienen diferencias. El hombre en la versión firmada HSP lleva en su mano izquierda una lanza, aunque no vemos su punta, mientras que en la versión de 1549 porta un tridente. La figura femenina sostiene, en esta versión, una espada, que no aparece en la anterior. Las dos figuras que preceden al carro portan sendos jarrones. En el grabado firmado HSP los jarrones llevan elementos vegetales, que se convierten en llamas en la de 1549. Por el contrario, de la boca del jarrón de la figura situada tras la que abre el cortejo haciendo sonar un cuerno, en la versión firmada HSP no sale nada, y sí unas hojas lanceoladas en la de 1549.

La versión conservada en la Biblioteca Nacional de España formalmente se asemeja a la firmada HSP, diferenciándose solamente en la firma y en el trazo más ligero de la línea. El hecho de que Sebald firmara HSP hasta 1531, nos permite suponer que el grabado de Madrid corresponde a la mano de Barthel y que su hermano Sebald hiciera una versión antes de la muerte de éste, y otra posterior, en 1549, incluyendo las cartelas y haciendo ligeras variaciones formales.

El grabado de los Beham fue copiado por otros artistas. En el Rijksmuseum de Ámsterdam, se conserva una de estas copias con el anagrama AC, que se ha relacionado con el holandés Allaert Claesz²². También, como hiciera el escultor en Uncastillo, sirvió de inspiración para reproducirlo en otros objetos, como en la base del reloj astrológico salido de los talleres de Jeremías Metzzer, en 1564, conservado en el Kunsthistorisches Museum de Viena²³.

²² *Triomfwagen*. Signatura: RP-P-1906-2225. Dimensiones: 20 x 132 mm.

²³ Número de inventario; Kunstkammer, 852.

¿Qué grabado pudo servir como modelo al escultor que trabaja en Uncastillo?

Si comparamos las distintas versiones de los grabados de los Beham con el relieve de la puerta de acceso al claustro de Santa María de Uncastillo, comprobaremos que, a pesar de existir importantes diferencias, la que más se aproxima es la del grabado conservado en la Biblioteca Nacional de España²⁴ (Fig. 7).

En el relieve, los dos personajes que cierran el cortejo no van armados, pero sí vestidos, no obstante su pose y movimiento de brazos es similar al grabado de Madrid. El jinete que les precede es prácticamente similar, salvo por aparecer desnudo y mostrar el yelmo más marcado en el grabado que en el relieve. La figura femenina siguiente presenta ya importantes diferencias. En el dintel aparece de espaldas, con la cara girada hacia la izquierda, mirando un objeto esférico que levanta con su mano izquierda. En el grabado está de frente y lleva una palma. La siguiente figura, que empuja con su mano izquierda el carro y con la derecha sustenta una palma, es similar en ambos casos. En cambio desaparece en el relieve la tercera figura del grabado, que también empuja el carro y blande una palma.

Los personajes masculino y femenino y las armas que van sobre el carro, incluso éste mismo, son similares en grabado y relieve. Únicamente en el relieve se aprecia que, lo que es el asta de la lanza en el grabado, finaliza en unas líneas sinuosas inclinadas hacia la izquierda, simulando llamas, de tal manera que el personaje masculino da la sensación de sostener una antorcha.

La figura femenina que precede el carro mantiene la pose, y solo se diferencia en que en el relieve se sitúa tras el eje del vehículo y en que el florero está más estilizado. La siguiente figura, también portadora de jarrón, no se ha representado en el relieve, trasladán-

²⁴ Como se ha comentado más arriba, este ejemplar fue donado por el dibujante y erudito aragonés Valentín Carderera (1796-1880) a la Biblioteca Nacional. No sería muy descabellado afirmar que lo consiguiera en alguno de sus recorridos por tierras aragonesas, dibujando alguno de sus monumentos más representativos, y que se tratara del mismo grabado que utilizó el escultor de Uncastillo.

dose al grupo situado delante de los caballos, entre las dos figuras femeninas que sustentan sendos pebeteros sobre mástiles. Finalmente, las dos figuras que inician el desfile, la que hace sonar un cuerno y la que lleva un jarrón, no han sido representadas en el relieve.

Concluimos que el escultor que trabaja en Uncastillo toma como modelo el grabado de los Beham. Introduce ligeras variaciones, bien para adaptarse a la menor proporción en altura que tiene el relieve, lo que justificaría que la primera figura femenina de la izquierda sustituyera la palma por la forma esférica, tal vez otra antorcha, bien por haber cometido algún error en la talla y prescindir de su representación, trasladándola a otro lugar, como sucede con la figura femenina que porta el jarrón y debería situarse tras los caballos que tiran del carro. La invención es ya total cuando, ante la necesidad de decorar la longitud total del dintel, proporcionalmente más largo que el grabado, ha de idear nuevas figuras que, si bien se inspiran en las anteriores (jinetes, mujeres con antorchas), no aparecen en el diseño de los Beham.

¿En qué modelos se inspiran los Beham para hacer su *Triunfo*?

Ya hemos comentado la profusión de obras pictóricas y grabados que representan *Triunfos* de personajes históricos o mitológicos, realizados entre finales del siglo XIV y mediados del siglo XVI, que pudieron inspirar el grabado de los hermanos Beham. Pero también hemos de considerar otras obras clásicas²⁵, como el friso del entablamento del arco de Trajano en Benevento, del siglo II d. C., donde se describe el desfile de triunfo del emperador tras la

²⁵ En el arte clásico hay representaciones que nos recordarán el grabado de los Beham. *La Casa dei Vettii*, en Pompeya, se decora con hermosos frisos pintados de amorcillos realizando diversos oficios, en actitudes de juego. Uno nos llama la atención por relacionarse con el texto de Ovidio y recordarnos el grabado de los Beham. Un niño alado, que pudiera ser Eros, conduce un carro en el que se encuentra una figura femenina recostada semidesnuda, posiblemente Venus, entre un cortejo formado por otros amorcillos que portan cántaros, antorchas y un sátiro que toca el aulós, o flauta doble. No es imposible que los Beham pudieran conocer esta pintura, descubierta en el siglo XIX, pero es evidente que su planteamiento formal perdura a lo largo de los siglos y se recupera con fuerza en el Renacimiento.

conquista de Dacia, en la que aparecen carros, caballeros y otros personajes en actitudes muy similares a las de nuestro grabado, o el sarcófago conservado en el Palazzo Pallavicini Rospigliosi de Roma, datado en el mismo siglo, que muestra en su frente un desfile que tiene como protagonista a Baco montado en carro, acompañado por faunos y centauros tocando instrumentos y otras figuras femeninas, alguna con antorcha (Fig. 8).

Tampoco debemos olvidar la influencia de obras literarias ilustradas, entre las que destaca los *Triunfos* de Petrarca (1352-1374). Recogiendo la tradición de Ovidio en *Los Amores*, de finales del s. I a. C, Petrarca relatará el triunfo alegórico de ideas como el Amor, la Castidad, la Muerte, La Fama, el Tiempo y la Divinidad. Los cinco triunfos son representados con grabados en publicaciones como *Triumpho di meser Francesco Petrarca*, editado en Venecia en 1513, *Il Petrarca*, impreso en Ferrara en 1545, e *I Triumpho de M. Francesco Petrarca*, impreso por Nicolo d'Aristotile en Venecia en 1530, entre otras muchas. En España se imprimió *Triumphos de Petrarca. Traducción delos seys triumphos*, traducción al castellano por Antonio de Obregón y publicado en Valladolid en 1541. Otros pintores también reproducen los *Triunfos* de Petrarca en tablas, como las de Jacopo del Sellaio, 1485, en el Museo Bandini de Fiesole, o las de Francesco Pesellino, en 1450, en el Isabella Stewart Gardner Museum de Boston.

Los hermanos Beham podrían haberse inspirado en las obras literarias o en los grabados y pinturas descritas bien de forma indirecta a través de reproducciones, o por contemplación directa, especialmente por Berthel durante su estancia en Italia. Los Beham no son un caso aislado en la realización de grabados de pequeño tamaño y forma apaisada, inspirados en carros triunfales con dioses de la mitología griega y romana. George Pencz realiza pequeños y alargados grabados con el triunfo de Baco (Fig. 9), las estaciones, personificadas, en Flora, Ceres, Pomana y Jano que, sobre carros, van acompañadas de otros dioses correspondientes a sus meses. Otro grabador alemán, conocido por el *Maestro del Dado*, también realiza un cortejo con el triunfo del amor en forma de pequeños amorcillos

que acompañan al carro de Cupido, tocando instrumentos y portando antorchas.

El propio Sebald Beham realizará un grabado muy similar con Baco niño en un carro tirado por otros niños, algunos coronados con laureles, otros con instrumentos y antorchas. En el British Museum de Londres se conservan dos dibujos atribuidos a Sebald Beham, datados entre 1540 y 1545, con un esquema compositivo muy similar al tallado en Uncastillo (Fig. 10). Uno de ellos tiene como escena principal un hombre sobre un carro en la misma pose que en el relieve de Santa María. Con la mano derecha sostiene una lanza, en la izquierda lleva una cabeza decapitada. El carro es del mismo tipo, y donde estaba el casco y la coraza, en la versión londinense hay un niño armado con arco y un hacha. El casco también está presente, pero en este caso en la parte trasera, junto al pie derecho. El carro está tirado por dos centauros músicos y lo acompañan una serie de figuras humanas desnudas o con faldellín, llevando armas o haciendo sonar una caracola. Las dos figuras de más a la izquierda, son dos guerreros desnudos en lucha, golpeándose el uno al otro con sendas mazas. En los grabados que inspiran el relieve de Uncastillo también hay dos figuras de soldados, en este caso no en acción de lucha pero también desnudos en unas versiones, o vestidos y armados con escudos en otras.

El segundo dibujo nos aproxima más a nuestra temática. Se trata nuevamente de un cortejo triunfal. En este caso en el carro van un hombre semidesnudo que abraza a una mujer, y un niño. El British Museum los identifica como Marte, Venus y Cupido. El carro está tirado por un caballo montado por un jinete. En la parte trasera del carro una figura masculina desnuda y alada, sostiene un jarrón. Tras el carro van sendos guerreros sustentando corazas a modo de trofeos, por delante del carro faunos hacen sonar címbalos o portan cornucopias. Abre el cortejo una joven tocando un instrumento de viento, prácticamente idéntica a la del grabado objeto de este estudio²⁶. Por no estar fechados desconocemos cuál pudo influir en

²⁶ El Minneapolis Institute of Art, conserva un grabado de similar factura, titulado Triunfo de Baco, firmado con las iniciales VG y

los otros, pero lo que queda evidente es que los Beham trabajaron un determinado esquema de composición para diversos proyectos de grabados, de los que solo pasará a la plancha, para su impresión, el que será copiado en el friso de Uncastillo²⁷.

También podremos reconocer figuras en otros grabados realizados por los propios Beham, como uno de los caballos y uno de los soldados armados en el titulado *Combate entre Aquiles y Héctor*²⁸, y por supuesto en su tratado sobre las proporciones de los caballos.

El significado del Triunfo de los Beham

El triunfo de las nobles mujeres virtuosas sería la traducción de *Triumpf der edelen sighaften weiber*, lema que aparece en alguna de las versiones firmadas por Sebald Beham en 1549. Esta declaración de principios a favor de la mujer hay que inscribirla en un movimiento profemenino que recibirá el nombre genérico de *la querrela de las mujeres*. A partir de mediados del siglo XIV se extiende por Europa como reacción a la excesiva misoginia existente en todos los ámbitos de la sociedad. Uno de los más influyentes representantes del movimiento misógino del final de la Edad Media fue Boccaccio. En su tratado *De claris mulieribus*, escrito en 1362, recorre la historia de la humanidad y trata la biografía y hechos más relevantes de 104 mujeres, desde Eva hasta nobles mujeres contemporáneas. Si bien relata algunos casos de mujeres virtuosas, la mayoría son relatos en los que el género femenino no queda en buen lugar, considerándolas seres débiles sujetos a toda clase de vicios. Ya en su ancianidad escribe *Corbaccio*, donde trata los nefastos efectos que sobre los hombres ejerce la pasión amorosa sentida hacia las mujeres. En España tubo seguidores como el Arcipreste de Talavera, que en 1438 publicó un libro con el mismo título, en el que afirma que el amor desordenado de las mujeres genera *discordias, omezillos*,

fechado en 1534.

²⁷ Aun hay otro dibujo, atribuido a Sebald Beham, de parecida factura en el British Museum. En este caso el dibujo a tinta muestra el carro de Cibeles precedido por Sileno en su burro, portadores de jarrones y centauros músicos.

²⁸ Se conserva un ejemplar en el Herzog Anton Ulrich Museum de Brunswick.

*muertes, escándalos, guerras, e perdiciones de bienes, e aún perdición de las personas, e mucho más peor, perdición de las tristes ánimas*²⁹.

En el mismo sentido destaca, en lengua catalana, Jaume Roig con su obra *Espill*³⁰. Frente a este tipo de pensamiento aparece una corriente de oposición, tanto femenina como masculina. Entre ellas destacan, en el siglo XVI, María Zayas, Margarita de Navarra o Louise Labé, Arcángela Tarabotti o Lucrezia Marinella, siendo la más conocida la veneciana Cristina de Pizán, que contraatacó en 1405 con la publicación de *La Ciudad de las Damas*, en la que ridiculizaba los estereotipos sobre la falta de virtud, capacidad e inteligencia de las féminas, exponiendo numerosos ejemplos de mujeres que, a lo largo de la historia, ejercieron el buen gobierno, cultivaron las artes e incluso empuñaron las armas en defensa de sus pueblos o de la justicia. En el capítulo dedicado a Minerva nos ha de interesar el siguiente pasaje por su relación con la escena descrita en el grabado de los Beham.

A ella se debe el arte de fabricar carros y carretas para el transporte. Hizo algo que podría asombrar más todavía a quienes piensen que no está en la naturaleza femenina reflexionar sobre esos asuntos; en efecto, fue ella quien inventó la técnica del arnés y de las armaduras de acero que caballeros y soldados llevan para protegerse en los combates. Brindó la invención a los atenienses, a quienes enseñó también cómo desplegar los batallones y luchar en ordenadas filas. Ella inventó, además, la flauta, la chirimía, la tromba y otros instrumentos de viento.

Esa mujer, que todo lo abarcaba con la inteligencia, se quedó virgen toda la vida. Aludiendo a su castidad tan ejemplar, los poetas imaginaron en sus fábulas que Vulcano, dios del fuego, se enfrentó con ella en largo combate pero que al final fue ella quien se llevó el triunfo. Venció al dios del fuego, es decir, el deseo carnal que asalta de modo especial a la juventud. Los atenienses la veneraban y adoraban como a una divinidad, invocándola

²⁹ CURÍ, RADHIS, *Diego de Valera. En defensa de virtuosas mujeres*, Biblioteca Virtual Saavedra Fajardo, p. 3.

³⁰ DANGLER, JEAN, "El espacio onírico y la Querrela de las Mujeres en el *Espill* de Jaume Roig", *Arenal*, vol. 20, nº 2, julio-diciembre 2013, pp. 289-312.

*cornu diosa de la guerra y del arte de la caballería, así cornu diosa de la sabiduría en honor a su profunda ciencia*³¹.

En los reinos hispanos varios autores defendieron la importancia de las mujeres en la historia y en la sociedad, como Diego de Valera (*Tratado en defensa de las virtuosas mujeres*, 1441), Juan Rodríguez del Padrón (*Triunfo de las donas*, 1438-1445) y Álvaro de Luna (*Libro de claras e virtuosas mujeres*, 1446). En sus relatos se describen las vidas de mujeres de todos los tiempos y procedencias, de la antigüedad clásica o del Medievo, de las que se destaca su honestidad, castidad y lealtad³².

En el ámbito germánico Henri Corneille Agrippa von Nettesheim es el mayor representante de este movimiento filógino, con su obra *De nobilitate et praecellentia faemini sexus*, escrita en 1509 pero publicada en 1529. El texto, tanto en latín como en su temprana traducción al francés, titulada *Traité de la noblesse et de la précellence du sexe féminin*, tuvo un gran éxito en centro Europa y fue reeditado hasta el siglo XVIII.

En la producción gráfica son frecuentes las impresiones que tratan el tema del dominio de determinadas mujeres sobre los hombres. Los asuntos más tratados son el dominio de Phyllis sobre Aristóteles, Virgilio y la Cortesana o Sansón y Dalila³³.

En el grabado de los Beham las figuras preeminentes son las que montan en el carro; una mujer semidesnuda y un guerrero despojado de su coraza y casco, depositados junto a la mujer. Da la sensación que la fiereza del militar ha quedado sometida por el gesto amable y el abrazo cariñoso de la mujer, que la virtud y la nobleza femenina han triunfado sobre la brutalidad masculina. Este hecho es celebrado con una cabalgata jovial, con mujeres que acompañan

³¹ PIZAN, CRISTINA DE, *La ciudad de las Damas*, Madrid, Ediciones Siruela, 2000, p. 130

³² VARGAS MARTÍNEZ, ANA, "Sobre los discursos políticos a favor de las mujeres (El Triunfo de las donas de Juan Rodríguez de la Cámara)", *Arenal*, vol. 20, nº 2; julio-diciembre 2013, pp. 263-288.

³³ GONZÁLEZ ZYMLA, HERBERT, "Aristóteles y la cortesana: iconografía del filósofo metafísico dominado por el deseo entre los siglos XIII y XVI", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IX, nº 17, 2017, pp. 7-44.

a los personajes principales llevando palmas, jarrones florales, antorchas e instrumentos musicales.

Las actitudes y atributos de los protagonistas nos llevan a pensar que estamos ante el belicoso Marte y la amable Venus, en una clara alusión a la contraposición entre la guerra y el amor³⁴. A partir de las teorías neoplatónicas del florentino Marsilio Ficino, Venus deja de estar relacionada exclusivamente con la lujuria, para convertirse en símbolo de belleza espiritual y representante de la nobleza y virtud femeninas. *En Sobre el Amor*, comentarios al *Banquete de Platón*, Ficino afirmará que hay dos tipos de Venus, *una es aquella inteligencia que hemos colocado en la mente angélica; la otra es la fuerza generadora que se atribuye al alma del mundo. Tanto la una como la otra tienen al Amor por semejante, y por acompañante. Porque la primera es llevada por Amor natural a considerar la belleza de Dios; la segunda es llevada, también por su amor, a crear la divina belleza en los cuerpos mundanos*³⁵. Considera que Venus es un contrapunto de Marte, capaz de contenerlo, de dominarlo, explicándolo con una analogía relacionada con la astrología en la que considera que Venus ejerce una potente influencia benéfica sobre los mortales, limitando los maléficos efectos de Marte. *Si Marte domina en el nacimiento del hombre, otorga magnanimidad e iracundia; y si se le añade la cercanía de Venus, aunque no impida la magnanimidad concedida por Marte, sin embargo refrena el vicio de la iracundia. De donde parece que haciendo a Marte más clemente, lo domine; pero Marte nunca domina a Venus*³⁶.

Marte dominado, o desarmado, por Venus ya fue tema de inspiración para diversos artistas antes de la versión que nos ofrecen los Beham. Francesco del Cossa pinta en las paredes del palacio Schifanoia de Ferrara, en 1470, el fresco titulado *Mes de abril o Triunfo de Venus*. En el carro de Venus, tirado por una pareja de cisnes, Marte

³⁴ HEINECKEN, KARL-HEINRICH VON en su obra, *Dictionnaire des artistes*, tomo 2, editada en Leipzig en 1788, en la página 353, titula el grabado de Beham como *Triomphe de Mars y Venus*.

³⁵ FICINO, MARSILIO, *Sobre el Amor, comentarios al Banquete de Platón*, México D.F, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, p. 42.

³⁶ FICINO, MARSILIO, *op. cit*, p. 92.

aparece de rodillas y encadenado ante Venus, en actitud de sumisión y vasallaje. Peregrino da Cesena, a comienzos del siglo XVI realiza un grabado con Marte y Venus en un carro triunfal tirado por dos leones. Venus se sienta sobre las rodillas de Marte y extiende su brazo sobre sus hombros, gesto que también vemos en la obra de los Beham. Tras ellos caminan dos personajes, uno con los atributos de Mercurio, sujetan las cadenas con las que van a quedar unidos los dos amantes. Otro grabado de Marcantonio Raimondi, datado 1508, muestra a Marte despojado de sus armas, que quedan a los pies de una Venus dominante, portadora de la antorcha que simboliza tanto el fuego de la guerra como el de la pasión amorosa. Lucas van Leyden, en 1530, repite el tema. Ahora Venus, sentada, mira con cierto desdén y superioridad a un Marte que, como soldado vencido, deposita su yelmo y escudo a los pies de la diosa y le ofrece la espada. Recordemos que en una de las versiones de los Beham Venus sujeta una gran espada de Marte.

Como conclusión, podemos afirmar que la intención del grabado de los Beham es la de transmitirnos la idea de que las mujeres “nobles y virtuosas” son capaces de dominar al ímpetu belicoso de los hombres, generando una situación que favorece la paz y la prosperidad.

El significado del relieve de Santa María de Uncastillo

¿Por qué motivo se representa una escena aparentemente pagana e inspirada en la mitología griega en el interior de la iglesia de Santa María de Uncastillo? ¿Qué significado quisieron darle el escultor o el comitente para que mereciera presidir una de las puertas más relevantes de este templo cristiano?

Para encontrar una respuesta convincente tendremos que poner en relación el relieve del friso con las dos figuras de los extremos, los bustos del rey de la reina esculpidos sobre la vertical de las columnas (Fig. 5).

El rey porta corona, está barbado y aparenta una edad madura. Su perfil mira hacia la derecha. En la mano sustenta una espada que

apoya sobre el hombro. Viste capa abrochada sobre el pecho. La reina lleva tocado, pelo largo que forma una onda sobre la nuca, pendiente en la oreja y sujeta un cetro con la mano izquierda. El perfil, girado hacia la izquierda, es el de una mujer joven. Rey y reina se miran.

Es frecuente en la iconografía del primer renacimiento, cuando se representan juntos a reyes y reinas, que ellos lleven la espada, símbolo de fortaleza, dominio militar, pero también de justicia³⁷, y las reinas el cetro, en alusión a la autoridad. Las monedas de doble castellano, acuñadas en 1475, muestran en su anverso a Fernando II de Aragón con la espada apoyada en el hombro y a Isabel I de Castilla con el cetro. En el sello de cera de Felipe II y María I de Inglaterra, conservado en la British Library de Londres, vuelven a aparecer los reyes, mirándose uno al otro, él con la espada y ella con el cetro³⁸ (Fig. 5).

¿De qué dos monarcas se trata? Si consideramos que la portada se finalizó en 1556, de acuerdo a lo indicado en la puerta interior al claustro, y del informe de tasación de final de obra que realizaron en mayo de 1557 los canteros Miguel de Iriarte y Pedro Echaburu, hemos de suponer que los trabajos de talla se ejecutarían entre 1555 y 1556.

En aquellos años el rey de España era Carlos I. Enviudó de su primera y única esposa, Isabel de Portugal, en 1539, y falleció en Yuste en 1558. Dos años antes, después de 1556 abdicó a favor de su hijo Felipe II, otorgándole los reinos hispánicos, si bien, antes de la boda de éste con la reina de Inglaterra María I Tudor, en 1554, le había cedido el ducado de Milán y el reino de Nápoles, para que el matrimonio se celebrara entre “iguales”.

Podemos suponer que los monarcas retratados pudieran ser Carlos I y su fallecida esposa Isabel, y que la portada es un homenaje al

³⁷ RODRIGUEZ LÓPEZ, MARÍA ISABEL, “Imágenes de la Justicia en la Edad Moderna : génesis y análisis iconográfico”, *Anales de Historia del Arte*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, vol. 16 , 2006, p. 108.

³⁸ AURÍA LABAYEN, JOSÉ RAMÓN, *opus cit*, p. 47.

emperador en los últimos años de su reinado. Pero también podría tratarse de Felipe, rey de Nápoles en ese momento, y María I de Inglaterra. Por lo que los bustos y el friso conmemorarían el relevante acontecimiento matrimonial que tenía por objeto la futura unión de las coronas reales de España e Inglaterra.

Tanto en uno como en otro caso el mensaje del friso inspirado en el grabado de los hermanos Beham sería muy similar. La procesión triunfal de Marte, el belicoso dios de la guerra cuyo airado temperamento es suavizado por la acción benefactora de la diosa del amor fecundo, Venus, es una manifestación del gozo por el buen y armonioso gobierno, expresado en las actitudes danzantes de las figuras y en el galope de los jinetes, y de su consecuente abundancia en bienes morales y materiales, representada por los vasos con frutos y frascos de esencias. Carlos I sería Marte e Isabel estaría representada por Venus. La comparación entre Marte y el emperador Carlos es frecuente en la literatura de la época, como en el soneto de Fernando de Herrera titulado *A Carlos V o el Romance de Carlos V Emperador*:

*Ya se arma el Sacro Marte,
don Carlos V nombrado,
por los campos de Saxonia
camina con furia armado
contra el que rebelde ha sido
al ymperio consagrado,
que la sacra yglesia á dado
para darle aquel castigo
que merece el tal peccado.
Día hera de San Jorge,
San Jorge nuestro abogado*³⁹.

³⁹ Cancionero, Ms. 5902 de la Biblioteca Nacional de España. MARINO, Nancy F. "The Romance de Carlos V and the emperor's

El dominio de Venus sobre Marte también tuvo en la época su lectura política, cuando Matías Corvino, rey de Hungría y Croacia hasta 1490, adaptando a Ovidio, acuñó la siguiente frase, muy popular en las cortes europeas del siglo XVI, que alude a la política matrimonial de la casa de Habsburgo como acaparadora de reinos e imperios, en contraposición a la menos productiva belicosidad de otros monarcas:

Bella gerant alii! Tu, felix Austria, nube!

Nam quae Mars aliis, dat tibi regna Venus!

[¡Que otros hagan guerras! ¡Tú, feliz Austria, cástate!

¡Pues los reinos que Marte da a otros, a ti te los da Venus!]⁴⁰.

Si bien la utilización de los lazos matrimoniales como política de anexión de reinos era ya antigua, los Habsburgo la utilizaron insistentemente. El emperador de Austria, Maximiliano I, casa a su hijo Felipe con Juana de Aragón, hija de los Reyes Católicos, alianza matrimonial que derivó en que el hijo de Juana, el futuro emperador Carlos V, heredara las coronas de Castilla y Aragón. A su vez Carlos V casó con la princesa portuguesa Isabel de Portugal, estableciendo los lazos familiares necesarios para que décadas después, el hijo de ambos, Felipe II, accediera a la corona del vecino país. También utilizó a sus hermanas para establecer alianzas dinásticas, pactando su matrimonio con los reyes de Portugal, Francia, Dinamarca y Hungría.

Pero el afán de Carlos por establecer alianzas de familiares con los reinos periféricos a su Imperio, también se puso de manifiesto con su único hijo, Felipe II, al que casó con María Manuela de Portugal hija del rey de Portugal Juan II, en 1543. Tras fallecer en 1545, el emperador plantea la doble estrategia de aislar a su eterno rival, Francia, y apoyar el catolicismo en Inglaterra, tras la ascensión al

imperial propaganda machine", *Calliope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, vol. 19, nº. 2, 2014, p. 39.

⁴⁰ KOENIGSBERGER, H.G, Marte y Venus: "Guerra y relaciones internacionales de la casa de Austria", *Revista Pedralbes*, nº 19, 1999, pp. 27-52.

trono de María Tudor, hija de Catalina de Aragón y Enrique VIII, pactando el matrimonio entre la reina inglesa y el príncipe Felipe, en 1554. María muere en 1558, dos meses después de que lo hiciera el emperador. En 1559, el ya rey Felipe II, contrae matrimonio por poderes con la hija del rey francés Enrique II, Isabel de Valois, cumpliendo uno de los acuerdos firmados en la paz de Cateau-Cambresis, que ponía fin a décadas de rivalidad hispano-francesa. Hasta el 6 de enero de 1560 la princesa francesa no piso territorio de la Corona de Felipe II, y lo hizo en Roncesvalles. Pasó por Pamplona y fue recibida por su obispo, don Álvaro de Moscoso, que actuó como intérprete oficial entre la reina y los emisarios de Felipe II, don Francisco de Mendoza, cardenal-arzobispo de Burgos y su hermano don Iñigo López de Mendoza, IV duque del Infantado⁴¹.

El relieve recuerda mucho el ceremonial de una boda en la antigua Grecia. Tras el banquete nupcial, que se celebraba en casa de la novia, los contrayentes desfilaban por la ciudad montados en un carro hacia la casa del novio. Acompañándoles a pie iban la madre y otras mujeres que habían asistido a la comida, portando antorchas, entonando los cantos nupciales dedicados a Himeneo, dios protector del matrimonio, y tocando flautas y cítaras⁴².

Así pues no es aventurado afirmar que lo representado en el relieve es una alegoría de un hecho transcendente que se produce en las fechas de su ejecución, la unión conyugal entre el que pocos años después será Felipe II y María I Tudor de Inglaterra. La transcendencia del matrimonio queda reflejada en las numerosas crónicas que lo describen, publicadas en España y en otros lugares de Europa⁴³.

⁴¹ O'DONNELL, HUGO, "Felipe II e Isabel de Valois, un matrimonio político del que nació el amor, probado en la felicidad y en la desgracia", *Anuario de Estudios Atlánticos*, n.º. 59, 2013, pp. 133.

⁴² Véanse *La Odisea canto XXIII*, versos 133, 149 y 190, *La Iliada canto XVIII*, versos 490 y siguientes.

⁴³ BERTOMEU MASÍ, M.º JOSÉ, "Relaciones de sucesos italianas sobre la boda de Felipe II con María I Tudor", *Cartaphilus: Revista de Investigación y Crítica Estética*, vol. 5, 2009, pp. 6-17.

MORALES FOLGUERA, JOSÉ MIGUEL "El arte al servicio del poder y de la propaganda imperial. La boda del Príncipe Felipe con María Tudor en la Catedral de Winchester y la solemne entrada de la pareja real en Londres", *Potestas: Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, n.º 2, 2009, pp. 165-189.

Queda la duda de si el retrato del monarca masculino se correspondería con el de Felipe o con el de su padre Carlos. El aspecto es el de un hombre ya en edad madura, por lo que estaría más próximo a Carlos, que en el momento de finalizar las obras del claustro tenía 56 años de edad, que al de Felipe, que contaba con 29 años. En este caso el escultor o el comitente habrían optado por representar a los dos artífices del pacto matrimonial, el emperador y la reina de Inglaterra, primos por tener como abuelos comunes a los Reyes Católicos. Pero también cabe la posibilidad de que la intención fuera retratar a los monarcas contrayentes, dando a Felipe una apariencia de más edad que la que realmente tenía para reafirmar su madurez como gobernante, o para disimular su juventud con respecto a la reina inglesa, 11 años mayor que él.

En cualquiera de los dos casos estaríamos ante un homenaje a la monarquía hispánica que podemos explicar en la circunstancia de que Uncastillo, si bien se encuentra en el reino de Aragón, en el siglo XVI formaba parte de la diócesis de Pamplona, y en que el obispo que durante el periodo de ejecución de las obras del claustro ocupaba la sede pamplonesa era Álvaro de Moscoso Andrade, persona muy vinculada al emperador. De origen extremeño, se doctoró en la Universidad parisina de la Sorbona en Teología, de la que fue rector en 1527. Capellán y hombre de confianza de Carlos V, participó en la Dieta de Worms, lo acompañó a la guerra de Argel durante varios años, hasta su nombramiento como obispo de Pamplona en 1550. Al año siguiente, por orden expresa del emperador, partió hacia Trento, para participar en las sesiones del Concilio, reiniciado por Julio III tras cuatro años de suspensión. Allí permaneció hasta 1553. Se mantuvo en el obispado pamplonés hasta 1561, fecha en la que se traslada a ocupar la vacante del obispado de Zamora⁴⁴. Coincidió con el uncastillero Pedro del Frago, que

⁴⁴ FERNÁNDEZ PÉREZ, GREGORIO, *Historia de la Iglesia y Obispos de Pamplona*, Madrid 1820, p. 255-256.

llegó a ser obispo de las diócesis de Ales y de Alghero, en Cerdeña, y de Huesca y Jaca, en Aragón, en la universidad de la Sorbona y en las sesiones del Concilio de Trento⁴⁵.

Cómo llegan los grabados alemanes a España

Nos puede sorprender que un grabado alemán haya sido tomado como modelo para esculpir un friso en Uncastillo, pero no es un hecho aislado. La calidad de los grabados alemanes y flamencos, tanto en su planteamiento artístico como en su impresión, hizo que tuvieran gran difusión por toda Europa, circulando fluidamente por los talleres de los artistas que los tomaban como fuente de inspiración. En ocasiones se reproducían determinados elementos aislados, como fondos arquitectónicos o vegetales, algunos personajes y poses, pero en otras, como es nuestro caso, se hacía una copia de la totalidad del grabado⁴⁶.

Las relaciones comerciales de los reinos hispánicos con el norte y centro de Europa, especialmente Flandes y los puertos germanos de la Liga Hanseática, consecuencia de la venta de lana, y a cambio de trigo y productos manufacturados como tejidos, tapicerías, libros, naipes, papel y obras de arte, fueron muy intensas desde el siglo XIV, incrementándose considerablemente en el siglo XVI durante el reinado de Carlos I de España y V de Alemania. La prosperidad económica hará que Aragón se convierta en un importante receptor de emigrantes procedentes del oeste europeo⁴⁷, entre los que se encuentran artistas como Luis Bravant, Juan Dusi, Miguel de Gamnis, Juan Picart, Guillermin Lebeque, Mateo de Cambray, Gabriel Yoli, Esteban de Obraj, Rolán de Mois, Pablo Schepers, o Guillaume Brimbez, e impresores como Mateo Flandro, Nicolas

⁴⁵ PEDRAZA GRACIA, MANUEL JOSÉ, *El conocimiento organizado de un hombre de Trento. La biblioteca de Pedro del Frago, obispo de Huesca, en 1585*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2011, p. 38.

⁴⁶ AA. VV. *La Pintura Europea sobre tabla, siglos XV, XVI y XVII*, Ministerio de Cultura, edición digital consultable en <http://es.calameo.com/read/0000753357dee4271c5dc> (5 de diciembre de 2017).

⁴⁷ ARCO DELEGADO, RICARDO DEL, "Artistas extranjeros en Aragón", *Anuario del Cuerpo Facultativo e Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos*, Madrid, 1934. Vol. II, pp.231-244.

Spindler, Enrique Botel, Juan Planck o Juan Hurus que ya desde finales del siglo XV difunden grabados flamencos y alemanes, labor continuada en la siguiente centuria por Jorge Coci, Leonardo Hutz o Lupo Appenteger⁴⁸.

En el vecino reino de Navarra el fenómeno es muy similar, debiéndonos interesar para este trabajo el núcleo asentado en Sangüesa, compuesto por Johan de Aviñón, Mateo de la Perosa, Juan Charles, Imbert del Puyt, Guillén de Oberón, Jaques Pontorber, Antón Condón, Picart Carpentier y Jorge de Flandes, o Eriguet⁴⁹.

La nobleza se hace coleccionista y no es raro encontrar en los inventarios de los pintores españoles alusiones a estampas, algunas citadas con los nombres de sus autores, especialmente Dürero y Schongauer⁵⁰. En algunos testamentos de artistas se citan estos dibujos y modelos, como en el de Alejo Fernández, que en 1523 a la vez que libera a su esclavo Juan de Guejar, le deja tres docenas de muestras de dibujos a su elección, o en el de Villegas Marmolejo, que en 1596, deja a su criado Alonso Rodríguez los aperos de pintar y todos los moldes y modelos que en su casa se hallasen⁵¹.

Precisamente de Schongauer se tiene constancia de su presencia en España en 1469. Su influencia fue muy acusada, especialmente en Aragón. Los trabajos realizados por Carmen Lacarra, en este sentido, han demostrado la influencia del artista alemán en las tablas de *Jesús ante Anás*, del retablo mayor de Blesa (Teruel), *La Coronación de María*, en el retablo de Villadoz (Zaragoza), *La Virgen con el Niño y ángeles sobre luna creciente*, del Museo de Huesca, *Santa Bárbara* del

⁴⁸ PEDRAZA GARCÍA, MANUEL J. *La producción y distribución del libro en Zaragoza, 1501-1521*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997.

⁴⁹ ECHEVERRÍA GOÑI, PEDRO LUIS, "Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra" *Príncipe de Viana*, nº 256, mayo-agosto, 2012.

⁵⁰ MATEO GÓMEZ, ISABEL, "Panorama de la pintura europea del renacimiento e influencia del grabado alemán en España", *Grabados Alemanes en la Biblioteca Nacional*, Madrid 1997, tomo I, págs. 13-23

⁵¹ MARCHENA HIDALGO, ROSARIO "La influencia de los grabados en las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Sevilla", *Archivo Español de Arte*, nº 280, 1997, p. 430.

Museo de Zaragoza, o *El lavatorio de Pilato*, en el Museo Diocesano de Huesca⁵².

La influencia de Durero también se ha documentado en Aragón en pinturas de retablos como el de la Virgen del Rosario, en la iglesia de San Martín, en el mismo Uncastillo, atribuido a Martín Doto⁵³, o el de la parroquia de San Miguel en Paracuellos del Jiloca⁵⁴. También se puede rastrear su influencia en obras escultóricas. Es el caso del retablo procedente de Montearagón, conservado en la catedral de Huesca, realizado entre 1506 y 1511, posiblemente por Gil Morlanes⁵⁵.

Así pudo llegar a Uncastillo el grabado de los Beham, entre las pertenencias de un artista norteño. El arcosolio del claustro dedicado a las Heroínas del Antiguo Testamento, situado en el muro sur, está fechado en 1556 y firmado con un anagrama que se corresponde con el denominado *quatre de chiffre*, *cuatro de cifra* en castellano. El *quatre de chiffre* es una suma de símbolos coronados siempre por la forma del número cuatro (a veces invertida, como en este caso), al que se le añaden líneas adicionales, letras o monogramas que suelen coincidir con el nombre y apellidos de la persona a la que identifican, y con símbolos religiosos⁵⁶. Son muy utilizados en el siglo XVI por los gremios de impresores, pintores de vidrieras, escultores, canteros y otros gremios. Es frecuente verlos en las lápidas que cubren los suelos de las iglesias de los Países Bajos, Bélgica o Suecia.

⁵² LACARRA, María del Carmen, "Huella de Martín de Schongauer en los pintores aragoneses", *Archivo Español de Arte*, tomo 52, nº 207, 1979, págs. 347-349

LACARRA, María del Carmen, "Influencia de Martín de Schongauer en los pintores aragoneses", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, nº 17, 1984, pp. 15-40.

⁵³ AURÍA LABAYEN, José Ramón, *opus cit*, pp. 145 a 153.

⁵⁴ MORTE GARCÍA, Carmen, "La pintura del renacimiento en la Comunidad de Calatayud", *Comarca Comunidad de Calatayud*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 2005, p. 209.

⁵⁵ COLLAR DE CÁCERES, Fernando, "El *Apocalipsis cum figuris* en la sillería de Santa María de El Parral", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*: BSAA, tomo 66, 2000, pp. 217-248.

⁵⁶ AA. VV. *Études sur les marques au quatre de chiffre: recueil d'études*, La Nef de Salomon, 1994.

El anagrama que nos ocupa se compone de un cuatro invertido que prolonga tanto su trazo horizontal como el vertical. El horizontal se corta perpendicularmente por una línea, generando una cruz. El vertical, más largo, en su punto medio incorpora un aspa y en su parte inferior se abre en ángulo de 45 grados, cruzado por otra aspa. En el lado derecho hay una letra que podría ser una d, y en el izquierdo una I mayúscula (Fig. 13).

En el estudio que hacen Pedro Echeverría Goñi y Ricardo Fernández Gracia sobre los primeros escultores renacentistas en Navarra, se reproduce la firma del escultor Jorge de Erigueta, o de Flandes, acompañada de un símbolo similar al que está esculpido en el arco-solio del claustro de Santa María de Uncastillo⁵⁷. La letra I mayúscula podría interpretarse como la J de Jorge en latín y la d como la primera letra de su apellido, al considerar que la preposición *de* se une a él.

Jorge de Erigueta, nacido en la localidad de Douai, perteneciente en el siglo XVI al condado de Flandes y actualmente al *Département le Nord* de Francia, se instala en Sangüesa en 1552. Allí residirá hasta su muerte en 1586. Desde su taller trabajará tanto en la parte oriental de Navarra como en la Valdonsella, la diócesis de Jaca y en las Cinco Villas. Están documentados sus trabajos en Canfranc, y es autor de los retablos de Nuestra Señora de Santa Cilia de Jaca, contratado en 1565, del retablo mayor de la iglesia de Javierregay, y del de san Jerónimo, en la catedral de Jaca⁵⁸. Hasta ahora no se han localizado documentos que lo relacionen con Uncastillo, salvo la firma que aquí le atribuimos.

Por proximidad geográfica con Sangüesa y por la coincidencia de área de trabajo entre los encargos recibidos por Juan de Landerri, constructor del claustro, y Jorge de Erigueta, no sería extraño que el primero contratara al escultor flamenco para realizar algunos de

⁵⁷ ECHEVERRÍA GOÑI, PEDRO, FERNÁNDEZ GRACIA, RICARDO, "Precisiones sobre el Primer Renacimiento escultórico en Navarra. Esteban de Obay y Jorge de Flandes", *Príncipe de Viana*, 1983, nº 168-170, p. 34.

⁵⁸ ECHEVERRÍA GOÑI, PEDRO LUIS, *opus cit.*, p. 535.

los conjuntos escultóricos de Uncastillo, y que fuera el que aportara el grabado de los hermanos Beham, traído desde el norte de Europa, para ser reproducido en el dintel de acceso a claustro de Santa María.

Conclusiones

La representación de un cortejo triunfal de carácter clásico, reproducido en la puerta que comunica la nave de Santa María de Uncastillo con su claustro, copia un grabado de los alemanes hermanos Beham, realizado hacia 1549.

La intencionalidad del comitente podría ser ensalzar a la monarquía española a través de un hecho histórico relevante en el momento de la ejecución de la obra de reforma del claustro, entre 1551 y 1556, el matrimonio de Felipe II con María I Tudor de Inglaterra.

El grabado pudo haber llegado hasta Uncastillo a través del escultor Flamenco Jorge de Erigueta, o Jorge de Flandes, afincado en Sangüesa y con una amplia producción escultórica en el norte de Aragón.



Fig. 1. Santa María de Uncastillo



Fig. 2. Portada de acceso al claustro desde la iglesia



Fig. 3. Friso de la portada de acceso al claustro



Fig. 4. Detalles del friso



Fig. 5. Bustos de rey y reina



Fig. 6. Grabados firmados por Hans Sebald Beham en 1549. Rijksmuseum



Fig. 7. Grabado de la Biblioteca Nacional de España, comparado con el relieve



Fig. 8. Sarcófago s. II desfile de Baco, Palazzo Pallavicini Rospigliosi en Roma



Fig. 9. Triunfo de Baco, George Pencz



Fig. 10. Grabados en el British Museum atribuidos a Sebald Beham



Fig. 11. *Marte y Venus*, Lucas Van Leyden, 1530



Fig. 12. Sello de Felipe II y María I Tudor en la British Librería Londres



Fig. 13. Anagrama de la firma del artista del arcosolio de *Las Heroínas del Antiguo Testamento*

El ritmo en la música y en la naturaleza

José Camón Aznar

Fecha 6-11-1964

Todo el universo en solemne curso por cauces rítmicos. Dios ha encadenado la creación al orden, a la vez melódico y fatal de los ritmos. Rítmico el vuelo, la respiración del mar y de los hombres, los pétalos, los días y las noches. Sólo el pensamiento se desmanda, se desorbita. Y es en esos alcances infinitos en donde reside precisamente su grandeza, en donde alcanza la libertad. En donde columbra universos desarraigados del fatalismo universal. Ese “más allá”, esa flecha siempre penetrando en el corazón de la divinidad, que es el pensamiento del hombre, deja atrás los mundos deslizados por líneas armónicas. El mundo del retorno, de la sucesión pautada, de las flexiones melódicas, se rasga por un rayo cuando un justo muere, cuando Dios y el hombre se funden en el dolor. Es en ti, alma mía, en donde se quiebran como ramas secas esas curvas por donde se mueven astros y sangres. Tu destino, alma mía, es precisamente llegar a horizontes donde tus anhelos no puedan medirse, donde los infinitos agranden el espíritu y tus decisiones creen los futuros sin límite.

Y, sin embargo... Cuando el hombre ha alcanzado algunas de las cimas de la genialidad se ha expresado con valores rítmicos. Se ha identificado con las rutas de las esferas, cuyos roces producen una música parecida a la de Beethoven. Ha sabido encerrar a sus ideas en aparatos rítmicos capaces de sostener y ordenar el universo. Pero a la vez este juego estelar lo ha regado con savia humana. Con diálogos con Dios como interlocutor en Bach, con melancolías en Chopin. Y ha dotado así a esos ritmos celestes que pueden trazarse con compás, de alma desordenada. De requerimientos y sollozos que convierten a las líneas rítmicas, tan sólo en el armazón de un universo emotivo.

Es este el embeleso de la música y también su decepción. Ha alcanzado los misterios que mueven el mundo. Pero a la vez se ve frenada por un orden matemático que no puede romper. Por esto, en las

grandes músicas, encontramos como almendra, allá en su último corazón, una gota de desencanto. Por magna que sea su serenidad, por saciada que sea su paz, advertimos un último horizonte de melancolía. Quizá la raíz de la emoción musical consiste en mostrar la magnitud del alma y su incapacidad de desbordar las medidas rítmicas.

En esa contradicción entre la infinitud de las ansias y los límites inexorables de los ritmos que la expresan, está el drama de la música. Y a la vez, también, su franca posibilidad de vivencias, porque su destino rítmico es el mismo que hace batir los pulsos en toda la naturaleza. Pero con esa “ilusión encadenada”, que es fraterna de todas las almas decepcionadas.

Por eso la música es arte de multitudes. Y hasta podemos decir –al revés que pasa en otras partes- que cuanto más genial sea el músico, serán más accesibles sus creaciones. Porque mejor sabrá aunar en sus armonías el latido rítmico del universo y la efusión espiritual allí represada. Por eso la música es el arte de las sugerencias. Su inspiración se halla informulada, porque no es posible adaptar el límite matemático a la ansiedad del alma. Aun las músicas más redondas y terminales, con un dibujo melódico casi plástico, tienen, sin embargo, algo de fatales, de inconexión y de vagido, de nebulosa etérea. Necesitan que al depositarse en el alma del oyente se completen allí, se abracen como hiedra a su sentimentalidad ocasional y adquieran plenitud y justificación integral. Y allí siguen, colmando hasta los bordes la copa sedienta del anhelo.

Todos los sistemas rítmicos carecen de elasticidad para adaptarse a las magnitudes del alma, porque están limitados por el espacio y por el tiempo. Y estos ritmos que en las artes plásticas modelan el espacio, en la música articulan y se expresan en medidas temporales. En la música clásica, estas formaciones rítmicas se arrebatan con temas intelectuales y emotivos. En la moderna, estos ritmos se nos presentan autónomos, con efectos sensoriales por su pura continuidad o rotura. A veces por ese quebrar los enlaces tonales provocando desarmonías. Y esta desarmonía hace avanzar al prosencio los desgarrones agudos que hay también en nuestra alma. Y

llegamos ya a los límites de lo inefable. A extenuarnos en encontrar una versión dialéctica de los universos sonoros. Y como primera impresión, dentro de ese mundo angélico, nos parece advertir una elemental división de los ritmos melódicos en verticales y horizontales. Ritmos que ascienden a veces escandidos, a veces en bloques alpinos, en un arrebató cenital más alto que los mismos cielos. Corales sacros en los que parece que las voces unidas no se engruesan, sino que se superponen en escala voladora. Hay obras que parecen alargarse en láminas tenues, en remanso de agua o de crepúsculo encalmado. Sentimientos que se desvanecen en lejanías, en las que el sonido y el ánima se confunden. Otras veces hay ritmos, como los wagnerianos, que se alimentan a sí mismos, y de su congestión brotan águilas cada vez más anchas y numerosas. Hay ritmos centrípetos y otros irradianes. Ritmos que atan el sentimiento y lo concentran en un acorde esencial, mientras otros buscan en caudaloso despliegue espacios sin tasa.

Es ésta la gran diferencia con el orden natural. Mientras los ritmos del universo son inertes, con una causalidad prevista y con la repetición como su “numen” y con variaciones individuales que son reflejo no de excelencias, sino de defectos, los ritmos musicales, aún sujetos a canon, tienen en sí mismos la potencia creadora que configura su inesperado crecimiento. Se encrespan o desfallecen según el tema que anime a la genialidad del compositor.

Nos encontramos, pues, con el milagro reservado al alma del hombre. El de poder unir el número y el infinito, el canon y el sentimiento, la forma y el éter, el tiempo y su inconcreción espacial. Unos ímpetus que lo levantan sobre toda la creación, pero fluyentes por armonías regladas en las cinco líneas del pentagrama. Toda esta máquina sonora se levanta sobre un subsuelo rítmico. Y podemos decir que las músicas serán magnas o mezquinas, según la ambición de sus ritmos. Músicas clásicas o modernas, según el ritmo sea cerrado, con formas conclusas y cadencias de perfil dominable o abiertas y fugadas, con disimetrías, cortes y notas suspendidas.

Ello no siempre ocurre así, pero creemos que los más representativos de nuestro momento estético son esos ritmos de sincopado

curso, de entrecortada y caótica dispersión, con el irracionalismo de esta sociedad que ha descubierto la desarmonía casual de la existencia. Música la más pesimista, como la pintura informal, que desarticula lo que antes era orgánico, como un reflejo de un cosmos cerrado y jerarquizado. Al entramado compacto y musculado de los ritmos clásicos se oponen esos deshilados y sesgos oblicuos, que cortan la sensibilidad como el hielo una carne pobre.

Llegamos aquí a enlazar otra vez con la trascendentalidad de los desarrollos rítmicos. Todo lo que vive se halla bajo su dominio. En un pequeño gran libro, “El ritmo en la naturaleza”, del sabio español don Obdulio Fernández, se nos presentan los ritmos que gobiernan las reacciones biológicas, las químicas, las espectrográficas de los astros y del cerebro. Ritmos que se pueden concretar en figuras geométricas y cuyos polígonos varían en cuanto se introduce un nuevo elemento. Los minerales, las mareas, las perlas y hasta las dolencias, están regidas por fases rítmicas. Hasta quince tipos de períodos se han observado en el canto rítmico del ruiseñor.

¿Ritmo inerte el que mueve a la creación? ¿Ritmo que encadena a los seres con reacciones mecánicas, con inflexibilidad temporal? ¿O bien es un “ordo amoris” el que sigue al mundo? ¿Un impulso amante, que, como dice San Agustín tiende hacia la unidad de todo lo creado?

José Camón Aznar



**Fundación
iberCaja**

976 397 387
museogoya.ibercaja.es

REF: 10329/11-15. Fundación Bancaria Ibercaja.

C.I.F. G-50000652. Inscrita en el Registro de Fundaciones del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte con el número 1689.

Domicilio social: Joaquín Costa, 13. 50001 Zaragoza. Museo Goya es la denominación empleada para la difusión de la Colección Ibercaja y del Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar de Zaragoza. Editado en diciembre de 2018.