

Tierras
de
España

ARAGON

ARAGON

Tierras de España

ARAGON

Fundación Juan March

Noguer

*Fundación
Juan March*

Noguer

Fundación Juan March (Madrid)



Tierras
de
España

ARAGON

Casa Tordes
Lacania
Alvar
Tortalba



ARAGON

Fundación Juan March • Editorial Noguer



Tierras de España

La cultura española posee una diversidad que es una de las bases de su riqueza. Partiendo de esa realidad, esta colección pretende ofrecer un mosaico de las distintas regiones españolas. A cada una se dedicará un volumen o, en algunos casos especiales (CATALUÑA, CASTILLA LA VIEJA Y LEÓN y ANDALUCÍA), dos tomos.

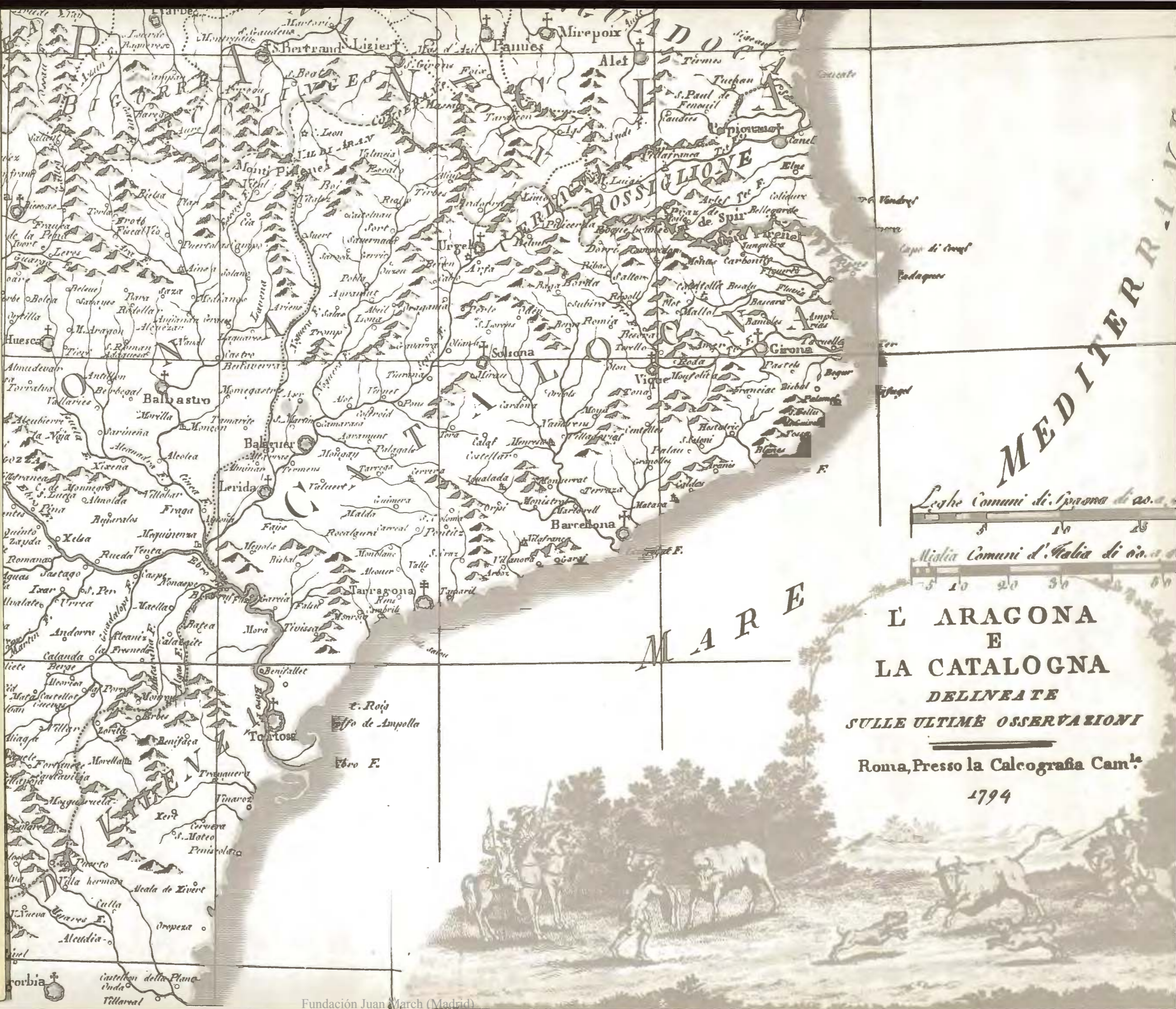
La colección se centra en el amplio estudio del arte en cada región, precedido de unas breves introducciones a la geografía, historia y literatura que lo explican y condicionan.

Los textos han sido redactados por más de sesenta especialistas. Se ha realizado un gran esfuerzo para ofrecer unas ilustraciones de primera calidad, rigurosamente seleccionadas por su belleza o significado cultural y cuidadosamente impresas.

El título, TIERRAS DE ESPAÑA, no alude a un puro ámbito geográfico sino al escenario histórico de la actividad creadora de unos hombres. Esta colección intenta ofrecer, con la debida dignidad, una visión amplia del legado artístico y cultural de esa "hermosa tierra de España" que cantó Antonio Machado.

Sobrecubierta:

Capitel con la representación de una danzarina.
Iglesia del Salvador, Ejea de los Caballeros



TIERRAS DE ESPAÑA

Comisión coordinadora de la colección
TIERRAS DE ESPAÑA

José M.^a de Azcárate Ristori

*Catedrático de Historia del Arte Medieval, Árabe y Cristiano
de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad
Complutense de Madrid*

José Cepeda Adán

*Catedrático de Historia Moderna de España
en la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad
Complutense de Madrid*

José Gudiol

*Arquitecto. Director del Instituto Amatller
de Arte Hispánico*

Antonio López Gómez

*Catedrático de Geografía de la Facultad de Filosofía y Letras
de la Universidad Autónoma de Madrid*

Juan Maluquer de Motes

*Catedrático Director del Instituto de Arqueología
de la Universidad de Barcelona*

Gratiniano Nieto Gallo

*Catedrático de Arqueología, Epigrafía y Numismática de la
Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma
de Madrid*

Francisco Yndurain Hernández

*Catedrático de Lengua y Literatura Española de la Facultad
de Filología de la Universidad
Complutense de Madrid*

ARAGON



PUBLICACIONES DE LA FUNDACION JUAN MARCH
EDITORIAL NOGUER, S. A.

Primera edición: noviembre de 1977
RESERVADOS TODOS LOS DERECHOS
© Fundación Juan March, Castelló, 77 - Madrid, 1977
Coedición en exclusiva con Editorial Noguer, S. A., Barcelona
ISBN 84-7075-067-4
ISBN 84-279-8011-6
Depósito legal: VI. 724 - 1977
La Fundación Juan March no se solidariza
necesariamente con la opinión de los autores
cuyas obras publica.
Heraclio Fournier, S. A. - Vitoria, 1977
Printed in Spain

ARAGON

INTRODUCCION GEOGRAFICA

José Manuel Casas Torres

INTRODUCCION HISTORICA

José María Lacarra

INTRODUCCION LITERARIA

Manuel Alvar

ARTE

Federico Torralba Soriano

LIBRARY OF THE
FUNDACIÓN JUAN MARCH
MADRID

INTRODUCCION GEOGRAFICA

José Manuel Casas Torres

Catedrático de Universidad

SIGNOS UTILIZADOS:

Hipsometría

- 0-200m
- 200-500m
- 500-1000m
- 1000-1500m
- 1500-2000m
- 2000-3000m
- más de 3000m

- Autopista
- Carretera Nacional
- Carretera Comarcal
- Ferrocarril
- Canal
- Aeropuerto
- Pico

- Menos de 10.000 hab.
- de 10.000 a 20.000 hab.
- de 20.000 a 50.000 hab.
- de 50.000 a 100.000 hab.
- de 100.000 a 250.000 hab.
- más de 250.000 hab.



1. *Los Mallos de Riglos constituyen un llamativo fenómeno geográfico*





I. LA TIERRA, EL AIRE Y LAS AGUAS

Aragón ocupa la posición más céntrica y continental del valle del Ebro. Dilatado sobre 47.000 km² se extiende, sin abarcarlo por completo, sobre los tres tramos que constituyen el valle: los Pirineos, la Gran Depresión central, por cuyo fondo se desliza el Ebro, y el territorio de pesadas montañas que constituye el Sistema Ibérico.

El valle del Ebro puede contemplarse como una grandiosa y simplicísima unidad o como un rico mosaico de contrastes diversos. Todo depende del ángulo, el enfoque y la escala, con que se le mire. Contemplado en conjunto, el valle, como dice Mensúa Fernández, se nos presenta «como una gran unidad física plenamente individualizada en el conjunto de las tierras peninsulares». Fuera ya del bloque herciniano de la Meseta española, se integra en el mundo alpino como una depresión subsidente totalmente ligada a la formación de los Pirineos. Para geógrafos y geólogos el valle no es sólo la Depresión central, sino también la cordillera pirenaica, y el Sistema Ibérico. Más aún, en el esquema de la génesis de las cordilleras alpinas esta gran unidad se inserta dentro de otra mayor. Los Pirineos son la *cordillera principal* del plegamiento: la Depresión central del Ebro, en sentido estricto, junto con la Depresión de Aquitania en Francia, constituyen las *profosas* de la cordillera principal, y el Sistema Ibérico es una cordillera de *antepaís* que reviste el borde del macizo que actuó de elemento de resistencia (en nuestro caso, la Meseta española), en tanto que en el opuesto es el Macizo Central francés.

Esta gran unidad física, contemplada de más cerca presenta, como ocurre siempre, una gran diversidad de matices y contrastes.

Diversidad estructural, litológica y topográfica: los Pirineos son una cordillera alpina autóctona, pero con una serie de pliegues-falla y ligeros cabalgamientos en los bordes. En su zona axial la erosión

ha exhumado los materiales de edad paleozoica y el propio granito, aunque en conjunto dominan los materiales del secundario y terciario antiguo. El Sistema Ibérico, verdadero dorso de la Meseta, es una cordillera de zócalo rígido y fallado y cobertera plástica plegada. La Depresión central es una gran cubeta sedimentaria en la que, por cambios laterales de facies, se pasa de los conglomerados, arcillas y areniscas de las márgenes, a las arcillas, margas, yesos y calizas que rellenan el centro de la depresión.

Las diferencias de altitud de unas zonas a otras (Vignemale, 3.298 m sobre el nivel del mar; Alcubierre, 811 m; Huesca, 466 m; Zaragoza, 200 m, y aún menos junto al río; La Muela, 650 m; Cariñena, 551 m; Teruel, 915 m; Javalambre, 2.020 metros sobre el nivel del mar), su orientación respecto al sol y el desplazamiento de las masas de aire explican los contrastes térmicos, las inversiones de temperatura, las desigualdades pluviométricas... En una palabra: la diversidad de matices climáticos dentro del cuadro del clima mediterráneo continental y los climas de montaña que caracterizan al territorio.

Diversidad de suelos, lógica consecuencia de las diferencias de roquedo y los matices climáticos pretéritos y actuales.

Diversidad morfológica: frecuentes inversiones de relieve en las montañas, y testigos de erosión, casi tabulares, en el fondo del Valle; divisorias en arista en los circos glaciares cuaternarios del Pirineo, extensas superficies de erosión arrasando el relieve plegado, entalladas por profundas gargantas, y depósitos correlativos en las cubetas rellenadas; amplias terrazas fluviales flanqueando los lechos de los ríos actuales, y dilatados glacis al pie de las montañas; lagos glaciares en el Pirineo y «estancas» temporales, endorreicas, en la Gran Depresión; ríos bien constituidos y hasta caudalosos (a escala mediterránea al menos) y secas «ramblas» y «vales», sólo episódica y paroxismalmente con agua corriente en sus lechos. A todas estas diversidades se añade la histórica. El valle del Ebro no ha constituido dentro de sus límites una única unidad his-

tórica. A pesar de la unidad que el gran río impone a sus tierras, pese a que las tres grandes regiones naturales que lo constituyen se disponen en franjas de oeste a este, las regiones históricas que se han formado sobre él, se han constituido preferentemente en el sentido de los meridianos: Castilla se asoma al Valle por la Rioja, Navarra abarca una porción del Pirineo occidental y del tramo central de la fosa del Ebro, Cataluña apoya sus espaldas en el Pirineo y la Depresión centrales... Sólo Aragón toma extensas porciones de sus tres grandes unidades físicas: Pirineos, Depresión central y Sistema Ibérico.

Aragón, como todas nuestras viejas y amadas regiones históricas, no es, ciertamente, una región natural.

El Pirineo

Desde el punto de vista de su constitución geológica el Pirineo aragonés se compone de las siguientes partes:

Pirineo axial. Formado por los materiales paleozoicos, metamórficos y graníticos que constituyen como el eje de la cordillera. Es la parte más bella y excelsa de la cadena. Aún quedan en ella pequeños glaciares de circo. Ofrece en verano las hierbas que alimentan a los rebaños transhumantes, y por debajo de ellas extensos hayedos y pinares visten las laderas de sus formidables montañas (Aneto, 3.404 m; Posets, 3.367 m; Perdiguero, 3.220 m; Vignemale, 3.298 m; Balaitús, 3.146 m).

Prepirineo. Constituido principalmente por materiales mesozoicos y paleógenos. En él se diferencian tres partes: las Sierras interiores, las Sierras exteriores, y el gran surco longitudinal que separa unas de otras.

Las Sierras interiores levantan sus escarpes (mirando al norte) sobre el Pirineo axial, mientras en su parte opuesta sus capas, predominantemente de calizas secundarias, buzan hacia el sur hasta ocultarse por debajo de los materiales eocenos

3. *El macizo de la Maladeta y el
glaciar del Aneto*

4. *Panorámica del Monte Perdido y
el valle de Pineta*



y oligocenos del surco longitudinal intermedio, para volver a aparecer plegadas y cabalgadas formando las Sierras exteriores prepirenaicas.

Las Sierras interiores (Monte Perdido, 3.335 m; Collarada, 2.883 m; Bujaruelo, 2.800 m; Peña Telera, 2.745 m; Turbón, 2.492 m), sobre todo vistas desde la zona axial, son bellísimas. Sus calizas refulgen bajo el sol del verano y con la luna llena. Al pie de sus escarpes se espesan los oscuros bosques de coníferas, o los claros hayedos. Por debajo de ambos, los extensos empradizados visten de verde las laderas y los fondos fluvioglaciares de los valles.

Las Sierras exteriores se levantan bruscamente sobre el borde grandioso (Mallos de Riglos, Brecha de Roldán) de los conglomerados del límite norte de la cubeta central del Ebro, y presentan sus pliegues vergentes al sur con ligeras cobijaduras. Son mucho más descarnadas que las interiores e incomparablemente más pobres. Las más netas son Sevil, 1.317 m; Guara, 1.864 m; La Peña, 1.314 m; Loarre, 1.595 m; Santo Domingo, 1.520 m.

El gran surco longitudinal intermedio entre ambas series de sierras es el tramo aragonés de una depresión (mucho más extensa), de la mayor importancia histórica y económica, que va desde la cuenca de Tremp hasta la llanada alavesa, formando en Navarra la cuenca de Pamplona y el corredor de la Barranca y la Burunda. En Aragón la integran, entre otros, el valle de Sarrablo, que se prolonga por la Val d'Onsella hasta la navarra Sangüesa, y, al norte de la Peña de Oroel, la Canal de Berdún, el campo de Jaca, la Val Ancha, la Val Estrecha, y el valle de Basa.

En conjunto se trata de un vasto sinclinorio dispuesto longitudinalmente entre las Sierras interiores y las exteriores. Es la pieza fundamental del Pirineo, la gran vía de comunicación que enlaza por el sur los valles transversales, dispuestos en sentido meridiano; el enclave agrícola de la cordillera, frente a los valles septentrionales ganaderos y las paupérrimas Sierras exteriores. La única zona donde ha podido florecer, aunque con gran modestia,



la pequeña ciudad de Jaca. Es en suma la cuna y el germen del reino de Aragón.

La Depresión central del Ebro

El tramo aragonés de la cubeta del Ebro es el más continental, árido y contrastado de todos. Como sabemos, se trata de una gran fosa de subsidencia, rellena a expensas de las montañas que la ciñen y drenada por un solo colector, el Ebro, con todo su cortejo de afluentes, que, en su fase actual, desde hace años (miles de años) cincela los depósitos blandos del centro de la cubeta y, por supuesto, erosiona también las duras rocas de las cordilleras de los márgenes.

Desde el punto de vista físico (el que ahora consideramos) la Depresión central está constituida por dos áreas de piedemonte (los «somontanos», pirenaico e ibérico) al pie de las cordilleras marginales, y el centro de la propia cubeta, compartimentado por una serie de relieves residuales y de acumulación: «sierras y muelas» en la terminología del país, que de hecho son estratos muy suavemente inclinados o, incluso, verdaderas plataformas estructurales, horizontales o apenas basculadas, dando rupturas de pendiente (según la alternancia de los materiales que las componen) a cuyos pies se dilatan una serie de glaciés que suelen terminar en las terrazas fluviales de los grandes ríos.

Esta disposición: depósitos fluviales bajos y fácilmente regables desde antiguo, e interfluvios altos, difícilmente dominables para el riego, ha dado lugar a los más brutales contrastes ibéricos entre secanos y regadíos. Las viejas y estrechas vegas del regadío tradicional (del Ebro, Gállego, Cinca, Huerva, Jalón, Jiloca, Martín, Aguas, Guadalupe...) contrastaban violentamente con los áridos, ralos y amplísimos espacios entre los lechos de los ríos. El contraste se ha atenuado ahora con la sucesiva entrada en servicio de los nuevos regadíos, pero desgraciadamente quedan amplísimas superficies «no dominables» y zonas a las que aún no llega el agua.

El Sistema Ibérico

Como las otras dos grandes unidades del relieve aragonés, tampoco el Sistema Ibérico es exclusivo de Aragón: va desde la sierra de la Demanda hasta la costa mediterránea. Lo forman dos grandes nudos orográficos, el castellano de la Demanda y los Cameros, y el valenciano-aragonés de Gúdar y el Maestrazgo al este, y de Javalambre y Albarracín, en Teruel. El último contiguo ya a las series conqueses de esta cordillera. Entre uno y otro extremo establecen la unión dos cordeles paleozoicos flanqueados de series secundarias, que dejan en su centro la fosa, rellena de terciario, de Calatayud-Daroca.

En conjunto la cordillera es pobre y fría. Se trata, ya lo hemos dicho, de unas montañas de zócalo rígido, herciniano, que se fracturó con los empujes alpinos y una cobertera mesozoica plegada y luego en buena parte pulida por extensas superficies de erosión.

En estas cordilleras termina Aragón, que encontró aquí su «Extremadura», en la cual, gracias a sus Comunidades y las Órdenes militares pudo sujetar a los moros valencianos antes de que se convirtiera en zona de fricción con Castilla.

La originalidad climática y vegetal

Aragón debe a su topografía sus peculiaridades climáticas dentro del conjunto peninsular.

El efecto de «sombra pluviométrica» que impone su relieve (como subraya Mensúa Fernández) es muy acusado. Tanto los ciclones nordatlánticos como los que utilizan la vía de penetración del golfo de Cádiz recorren un largo camino antes de llegar a la cubeta del Ebro, y cuando lo hacen llegan pluviométricamente extenuados o muy empobrecidos.

Sólo los frentes cálidos muy activados en las estaciones equinocciales, aportan lluvias considerables, generalmente con un viento de componente meridional (el *bochorno*).

En las montañas marginales el «efecto de pantalla» es decisivo al paso de los frentes fríos procedentes del Cantábrico.

La disposición en cubeta cerrada favorece mucho los movimientos verticales del aire. El estancamiento del aire caliente en el verano, o prematuramente recalentado en primavera, se desequilibra o se inestabiliza en las situaciones de «gota fría» dando lugar a chubascos intensos.

Estas situaciones confieren al régimen pluviométrico aragonés su originalidad, con un máximo acentuado en mayo-junio y un mínimo en verano-invierno.

El déficit pluviométrico se exagera al máximo en el área entre Zaragoza-Lérida-Alcañiz, donde no llegan a recogerse 350 litros anuales por metro cuadrado de superficie. Hacia las márgenes la aridez se atenúa, primero lentamente y luego en las montañas con rapidez, aunque sin que desaparezca el efecto de «sombra pluviométrica». En el observatorio de Panticosa, a 1.600 m de altura, se recogen por término medio 1.488 litros al año.

Sin embargo, y como corresponde al clima mediterráneo, no sólo es que en el centro de la cubeta del Ebro llueve poco, sino que, además, «lo hace mal». La proverbial irregularidad pluviométrica del Valle, es la causa de la aleatoriedad de las cosechas de cereales en el secano, que en ocasiones se pierden por completo.

Las temperaturas se modifican también sensiblemente como resultado de la disposición en cubeta del relieve. En las situaciones atmosféricas anticiclónicas el aire se estanca en el fondo de la Depresión central acentuando los efectos térmicos de cada estación. En invierno el aire frío permanece días y días estacionado, provocando inversiones térmicas importantes y nieblas de irradiación que dejan a Zaragoza entre brumas, mientras brilla un sol radiante en La Muela, a 650 m de altura y 24 km al sur de la ciudad.

Estas circunstancias hacen que en el centro del Valle las oscilaciones térmicas a lo largo del año sean mucho más acusadas de lo que cabría esperar dada la latitud. La «continentalidad» pesa brutalemente. Por otra parte el fenómeno,



como es lógico, es general en todo el Valle: las nieblas (boira) de Lérida y sus heladas invernales no tienen nada que envidiar a las de Zaragoza.

Un personaje característico del clima aragonés es el cierzo (el «circius» romano). Se trata de un viento en invierno frío y violentísimo, capaz a veces de derribar muros y tumbar árboles. En buena parte es también un efecto orográfico. Las corrientes frías del noroeste y del norte penetran con facilidad a través de las montañas vascas y enfilan con fuerza el valle del Ebro. Con vientos del este o del nordeste, es el Pirineo el que los deriva al noroeste por un efecto de torsión o turbulencia horizontal.

Con la excepción del Pirineo axial y las Sierras interiores, todo Aragón padece sed.

Lo primero que sorprende a un visitante extranjero es la aridez de nuestro campo, no sólo porque las asociaciones vegetales corresponden a la «facies seca de la climax mediterránea o alpina», sino porque además esas asociaciones espontáneas han desaparecido casi, y por culpa nuestra han tenido que dar paso a formas regresivas de asociaciones vegetales.

El área correspondiente al fondo de la cubeta central, con precipitaciones inferiores a 350 litros anuales por metro cuadrado, es la que sufre con más frecuencia y duración las inversiones térmicas inver-

nales que añaden con ello una mayor limitación al desarrollo de los vegetales. Por eso encontramos aquí, a 200 m de altura (y menos), rodales de sabinas, que volveremos a ver en Teruel a más de 1.000 m. Con ella se asocian el albardín, el sisallo, la hontina...

En las zonas de la cubeta central exentas de las inversiones térmicas encontramos el pino de Alepo (pino carrasco en el país) y la encina achaparrada, acompañados de un material leñoso formado entre algunas otras plantas por el lentisco y el romero.

La degradación motivada por el pastoreo y las «roturas» sin sentido, ha dado lugar a una pobre garriga moteada de pinos.

En las márgenes de la Depresión del Ebro la encina es el árbol más representativo y abundante, alternando con una garriga subserial formada por la coscoja y el boj.

También las montañas presentan, no obstante su verdor, un desequilibrio vegetativo con las condiciones que cabía esperar de su altura.

En el Sistema Ibérico el empobrecimiento es extremado. Con excepción de la cara norte del Moncayo, que presenta un hayedo residual realmente espléndido, en el resto, la encina, con algunos robles, ocupa más o menos la cordillera hasta los 1.500 m de altitud. Más arriba dominan las coníferas supramediterráneas: sabinas, pino laricio, pino silvestre, y una especialidad casi de estas montañas: el pino negro.

No obstante, a pesar de este desequilibrio y empobrecimiento, pocos bosques tan impresionantes como los pinares de la comunidad de Albarracín que pueden competir en belleza y buena conservación con los de Balsaín en la cara norte de Guadarrama, orgullo de los ingenieros de montes españoles.

En el sector central del Pirineo, que es el aragonés precisamente, el haya sólo se encuentra abrigada en los «pacos» o umbrías; el resto a partir de los 1.000 m y hasta donde alcanza el límite altitudinal del bosque lo ocupan también las coníferas supramediterráneas, sobre todo los pinos silvestre y negro, a cuyo serio y sombrío porte añade, de cuando en cuando, la gracia femenina de sus blancos troncos el abedul. Pedro Montserrat ha escrito recientemente un bello libro sobre la vegetación de la Jacetania.

Hasta hace poco menos de cuarenta años, bajaban estos árboles pirenaicos formando almadías por los ríos transversales que vierten al Ebro. Al pie del Pilar, en Zaragoza, podían verse estas flotas de balsas, amarradas en espera de que los almadieros las condujeran río abajo hasta la ciudad de Tortosa.

Los embalses pirenaicos y los grandes camiones modernos han terminado con esta reliquia medieval.



El Ebro y sus tributarios

El malogrado Ignacio Aldecoa imaginó la tierra aragonesa como un pájaro en vuelo: el Pirineo y el Sistema Ibérico las alas desplegadas, la Depresión central el cuerpo. En esta imagen el Ebro pudo ser la columna vertebral, o mejor el Ebro y sus tributarios pirenaicos e ibéricos podrían ser el sistema nervioso de Aragón.

En cualquier caso la red hidrográfica que anuda el tramo central del Ebro y Aragón son inseparables. No se conciben los unos sin el otro. Sobre todo no se concibe Zaragoza sin el Ebro, el Jalón, el Huerva y el Gállego. Los ríos son el camino (del Cantábrico al Mediterráneo, del Valle a Castilla y Teruel, del Valle al Pirineo y a Francia). Los ríos son la fecundidad, las vegas y las altas densidades de población. Los ríos son la fuerza, la energía.

El Ebro es el mayor, el más querido, y admirado. El «río» por excelencia. Cuando llega a Zaragoza, lo hace empobrecido porque desde las Conchas de Haro ha recorrido un largo camino a través de una región cada vez más árida y sedienta sin más afluente importante que el Aragón.

A partir de la capital aragonesa recibe el grueso de las aguas pirenaicas: el Gállego, y, sobre todo, el complejo Cinca-Segre le aportan tanto como lleva, 350 m³ por segundo. Por eso aunque aún le queda por recorrer el tramo más árido de su cubeta puede llegar al mar con el caudal máximo de los ríos españoles. El Ebro es ante todo fruto de los caudales pirenaicos, las aguas que le llegan del Sistema Ibérico apenas cuentan en lo que a su caudal y régimen se refiere.

II. LOS ARAGONESES DE HOY

Veremos ahora brevemente cómo se distribuye la actual población aragonesa, cuáles son y cómo viven sus comarcas ac-

tuales y, por último, dedicaremos unas páginas a Zaragoza, motor, impulso y síntesis de todo Aragón.

En esta ocasión comenzaremos por ver el número y distribución actual de la población aragonesa antes de esbozar brevemente su geografía regional. Pero la consideración del número de sus habitantes nos hablará ya de la pobreza de su suelo y la falta de industrias y de capitales.

El breve enunciado de su distribución sobre el solar aragonés nos anticipará la diversidad comarcal del territorio, que hemos tenido ocasión de comprobar por la Historia, y la desigual distribución de sus riquezas sobre él.

Cifras globales

Los datos del Censo de 1970 correspondientes a la población de hecho en aquella fecha, nos muestran enseguida la atonía demográfica de Aragón, y una serie de anomalías muy significativas.

Con 47.581 km² de superficie, Aragón albergaba tan sólo 1.152.708 habitantes. Es decir, la cifra de habitantes por kilómetro cuadrado de superficie era para Aragón 24, mientras, como es sabido, la densidad de población de España era de 67 habitantes por kilómetro cuadrado.

En 1970 la provincia de Huesca tenía 222.238 habitantes, es decir, menos que en 1900 y que en 1950 (236.232); lo que, habida cuenta de sus 15.680 km² de superficie, suponía tan sólo 14 habitantes por kilómetro cuadrado.

Teruel, con 14.785 km² de territorio, sólo contaba con 170.284 habitantes, o sea, 11 por kilómetro cuadrado. También la provincia turolense pierde población desde 1900. En 1950 aún tenía 236.002 habitan-

tes. Sólo la provincia de Zaragoza (17.116 km² de superficie y 760.186 habitantes) llegaba a 44 habitantes por kilómetro cuadrado, cifra, a pesar de todo, por debajo de la media nacional.

Sin embargo, Zaragoza esconde otra anomalía, la gran anomalía de Aragón. Su

capital albergaba 479.845 habitantes; es decir, sin la población de su capital la provincia de Zaragoza sólo tendría 280.341 habitantes y Aragón, sin la ciudad de Zaragoza, tan sólo 672.863. No es exagerado, pues, hablar en este caso de macrocefalia. Otra cosa es llegar a dictaminar si es mala o buena.

Una gran ciudad a enorme distancia en cuanto a población de todas las demás de Aragón. La población de Zaragoza supone dentro de la población de la provincia (incluyendo en el total la correspondiente a la ciudad también), el 63 % de su población.

En las mismas condiciones, Huesca y Teruel suponen respectivamente el 14 % y el 12 %.

Hay más, dentro del conjunto de la población aragonesa (incluyendo en ella también la de la capital), la población de Zaragoza ciudad representa el 41 % del total; si se excluye ella, su peso equivale al 71 % del resto de la población aragonesa.

Lo que supone este desequilibrio urbano lo expresa la simple enumeración por orden correlativo de las once mayores ciudades de Aragón en 1970. Las únicas once que tenían también en esa fecha más de 10.000 habitantes:

Zaragoza	479.845 habitantes
Huesca	33.185 »
Teruel	21.638 »
Calatayud	17.217 »
Ejea	14.163 »
Monzón	14.089 »
Barbastro	13.427 »
Tarazona	11.745 »
Jaca	11.134 »
Alcañiz	10.818 »
Fraga	10.013 »

Sólo una gran ciudad, sin escalones intermedios en Aragón —sí en el valle del Ebro, en cambio (Pamplona, Logroño, Lérida, Tortosa)— entre ella y las pequeñas cabezas de comarca.

El resumen global de la distribución de la población según su número de habitantes en 1970 es como sigue:

Huesca

Tamaño	Número de municipios	Población total de hecho
Hasta 100 habitantes	21	1.678
De 101 a 500 habitantes	155	38.651
De 501 a 1.000 »	40	28.548
De 1.001 a 2.000 »	24	33.648
De 2.001 a 3.000 »	2	4.295
De 3.001 a 5.000 »	5	18.105
De 5.001 a 10.000 »	2	15.429
De 10.001 a 20.000 »	4	48.663
De 20.001 a 30.000 »	—	—
De 30.001 a 50.000 »	1	33.185

Zaragoza

Tamaño	Número de municipios	Población total de hecho
Hasta 100 habitantes	20	1.301
De 101 a 500 habitantes	138	37.638
De 501 a 1.000 »	68	46.903
De 1.001 a 2.000 »	40	55.279
De 2.001 a 3.000 »	15	35.982
De 3.001 a 5.000 »	9	33.735
De 5.001 a 10.000 »	4	26.378
De 10.001 a 20.000 »	3	43.125
De 100.001 a 500.000 »	1	479.845

Teruel

Tamaño	Número de municipios	Población total de hecho
Hasta 100 habitantes	28	1.539
De 101 a 500 habitantes	164	42.251
De 501 a 1.000 »	37	25.383
De 1.001 a 2.000 »	26	33.271
De 2.001 a 3.000 »	5	12.398
De 3.001 a 5.000 »	5	16.501
De 5.001 a 10.000 »	1	6.485
De 10.001 a 20.000 »	1	10.818
De 20.001 a 30.000 »	1	21.638

Es decir, el 69 % de los municipios oscenses, el 53 % de los zaragozanos y el 72 % de los turolenses no rebasaban en 1970 los 500 habitantes. El peso de la población total de estos mu-

nicipios menores de 501 habitantes sobre la global de las provincias respectivas era en cambio lógicamente mucho más pequeño que el de su número: Huesca: 40.329 (18 % de la población total de la

provincia); Zaragoza: 38.939 (5 %); y Teruel: 43.790 (25%).

La breve consideración de cómo se distribuyen los habitantes sobre la superficie del territorio nos va a presentar la diversidad económica y comarcal de Aragón.

Distribución de la población sobre el territorio aragonés

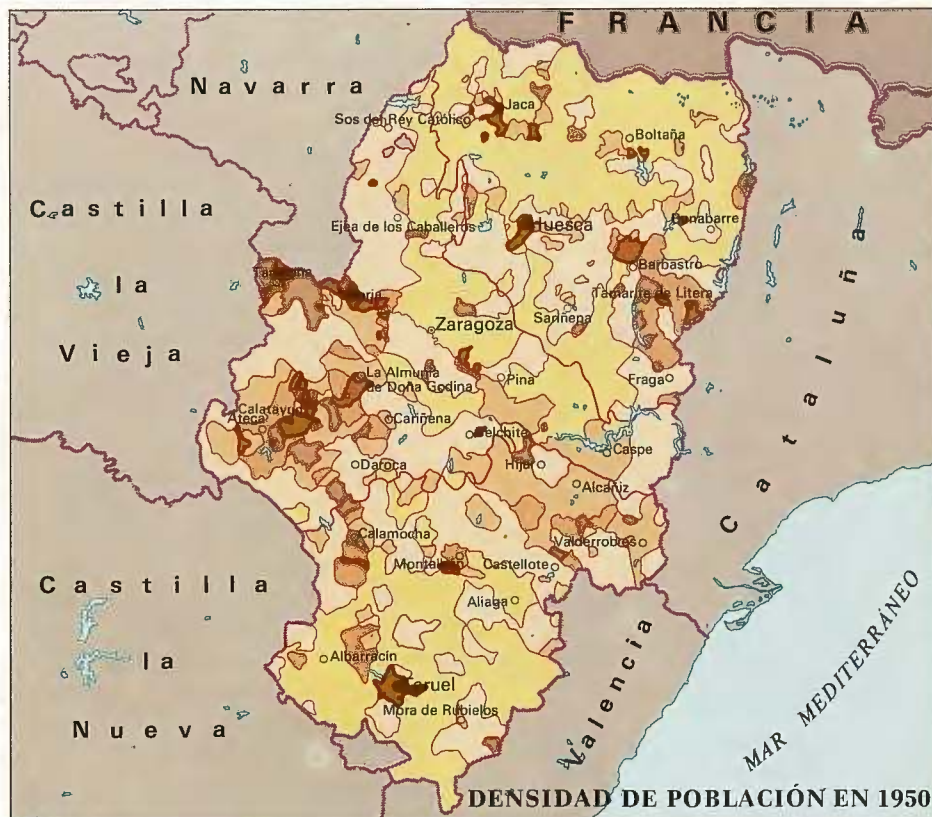
La provincia de Huesca presenta tres zonas claramente distintas en cuanto a la importancia y manera de asentarse la población. Coinciden, y no puede extrañar a nadie, con el Pirineo, el Somontano y el tramo oscense de la Depresión central del Ebro.

Dentro de los municipios pirenaicos domina la población en aldeas diminutas (Arguis, 86 habitantes, Esposa, 62 [son datos correspondientes a la totalidad del municipio]). Los puertos y las divisorias de agua están vacíos si se exceptúan los montañeros y los pastores que en el verano acompañan a los ganados que suben a apacentarse de las hierbas altas. La población ocupa los fondos de los valles, remonta los cursos fluviales, poniéndose a salvo de las aguas altas del deshielo, sobre las laderas, umbrales glaciares, rellanos y conos de deyección colonizados por los cultivos, que dominan en altura los grandes lechos de los ríos principales.

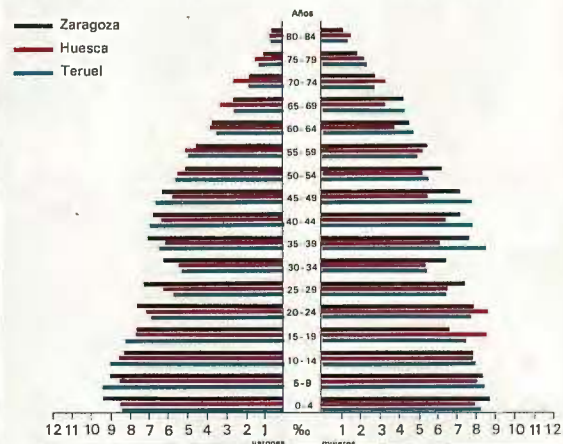
Todo el Pirineo aragonés no presenta más que una auténtica ciudad: Jaca, a la que puede sumarse, no obstante, Sabiñánigo (8.608 habitantes), establecimiento industrial que comienza a incorporar pequeñas funciones urbanas. Los valles transversales occidentales: Tena, Canfranc, Hecho, Ansó, están más o menos poblados como los orientales (Sallent, 776 habitantes; Hecho, 970; Ansó 682; Biescas, en la entrada del valle de Tena, 1.338; y del otro lado: Bielsa, 621 habitantes; Broto, 674; Boltaña, 1.076; Benasque, 753 habitantes).

Estos valles axiales fronterizos encierran quizá las más bellas casas de Aragón: en piedra, techadas de pizarra, arenisca, o teja plana, según los sitios, grandes y

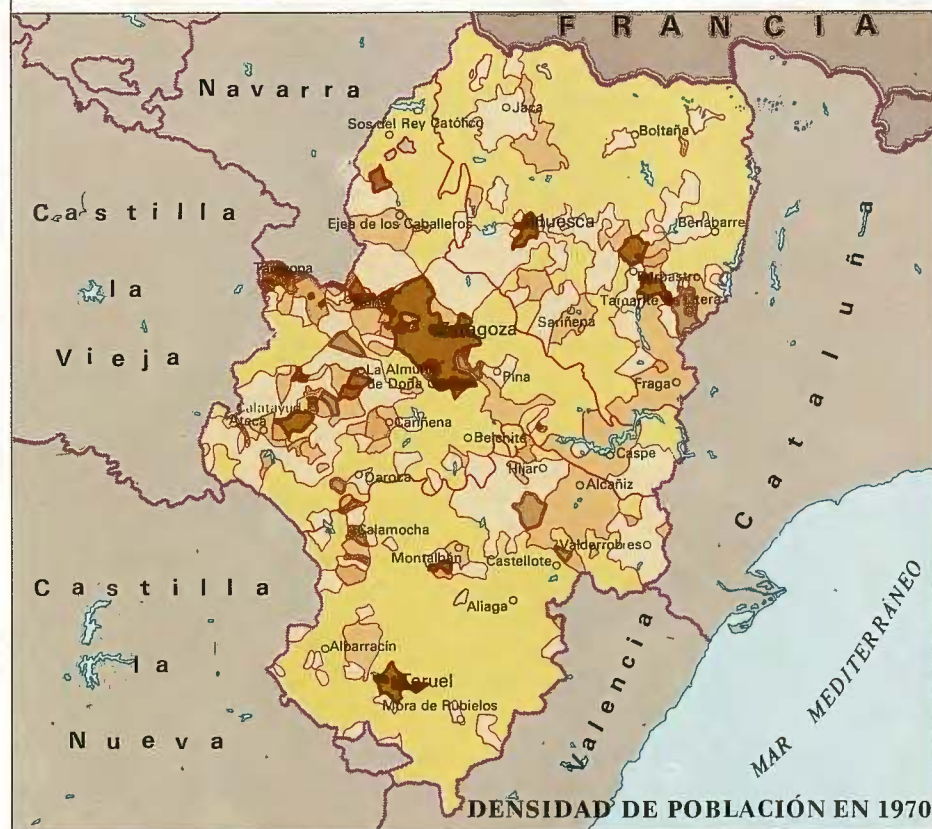
Los datos comparados de los Censos de 1950 y 1970 ponen de relieve la atonía demográfica de la región aragonesa, debida al intenso proceso de emigración interior y exterior. Tónica de estancamiento y regresión en amplias zonas rurales y tendencia a la concentración relativa de unas pocas áreas. La densidad es muy inferior a la media nacional. Sin embargo, lo más anómalo en la distribución de la población sobre el territorio aragonés es el contraste ostensible provocado por el crecimiento extraordinario de su capital, la ciudad de Zaragoza



POBLACION DE ARAGON POR CAPITALES DE PROVINCIA EN 1970, según edades y sexo



POBLACION DE ARAGON POR PROVINCIAS EN 1970, según edades y sexo





acomodadas para resistir el largo invierno alrededor de la «cadera». Naturalmente hay una serie de variantes que han sido estudiadas repetidamente (Krüger, Alvar, Solé, Barrere, Daumas, Frutos Mejía, Casas...).

El Prepirineo exterior está casi deshabitado y presenta un poblamiento en aldeas y «pardinas» abandonadas en su mayor parte, hasta el punto de que la «pardina», que es en realidad una gran explotación cerealista y ganadera aislada en el monte, es para muchos autores sinónimo de despoblado.

En el Somontano se encuentra una profusión de pequeños municipios, con pequeñas entidades de población entre 300 y 500 habitantes vinculadas siempre a un núcleo mayor, capital y cabeza de la comarca respectiva (las típicas «hoyas» del Somontano: Hoya de Ayerbe, Hoya de Huesca, Hoya de Barbastro...). Hay, además, junto a estas entidades y núcleos de población, viviendas aisladas en los términos de Huesca, Barbastro y de toda La Litera (ésta es la zona de los «castillos», las fincas rústicas que explotan grandes superficies dedicadas a cereales); y también en los regadíos, sobre todo en los tradicionales, aparecen viviendas dispersas más pequeñas. La casa es distinta a la del Pirineo en este Somontano, la pieza más característica es el «solano» (la gran pieza del último piso abierta a una gran ventana apaisada, sin postigos ni cierre alguno), donde se pone a secar y a ventilarse la cosecha.

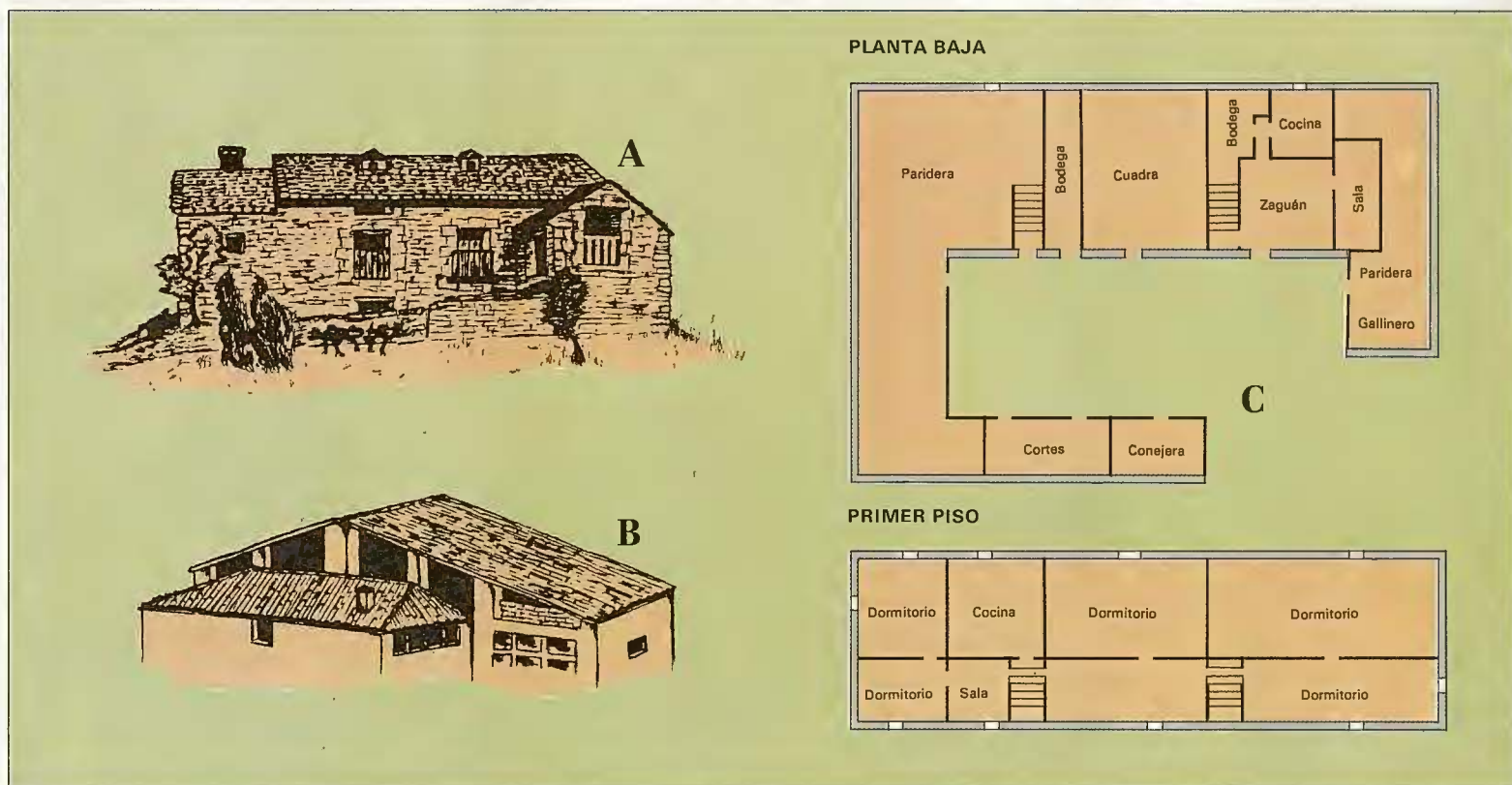
Al sur del Somontano el formidable contraste entre secanos y regadíos marca poderosamente, tiránicamente, la distribución de la población.

Los pueblos de estas zonas se arraciman a lo largo de los ríos y evitan (excepto cuando se planifica de intento como en los poblados nuevos del Instituto Nacional de Colonización, y para ello se lleva el agua antes) los grandes interfluvios áridos, asiento sólo de las «parideras», los refugios del ganado, y las casas desde donde se atiende a la labor de las corralizas de Cinco Villas y los «acampos» de las inmediaciones de Zaragoza.

A. Casa en Santa Justa, Puértolas (Huesca). Según M. Daumas.

B. Tipo de falsa o «solano» en Benabarre. Según M. Daumas.

C. Plantas de una masía típica de la vega. Masía de Torrebaja, Alfambra (Teruel)



Junto a los ríos, en Huesca y Zaragoza, los pueblos son mayores y más poblados; en cambio, el Castellar es un desierto, y Monegros, aunque cuenta con pueblos relativamente grandes, a la escala de la región, Bujaraloz (1.080), Candanos (814), tiene tan pocos y tan distantes unos de otros que su densidad de población es una de las más bajas de la región.

El Cinca y el Alcanadre, el propio Ebro, el Jalón, el Gállego y el Jiloca, son auténticos oasis hortícolas jalonados de pueblos importantes y poderosos, bendecidos con la opulencia que da el agua a la tierra bajo este clima (Alagón, 5.114 habitantes; Zuera, 5.052; Sástago, 1.950; Mequinenza, 3.023).

Junto a los núcleos en compacto aparecen, sobre todo en el Ebro y el Gállego contiguos a Zaragoza, las «torres», las viviendas dispersas en medio de sus tierras regadas. Fincas muchas veces pertenecientes a la burguesía zaragozana, que las lleva en aparcería con el labrador que las cultiva.

Al sur del Ebro, a lo largo de los magros ríos de su margen derecha, que le llegan mucho peor alimentados que los pirenaicos, se repite, sin embargo, esta distribución del hábitat: ríos, vegas, y pueblos uno tras otro, frente a secanos inmensos y vacíos. Así encontramos la ribera del Queiles y el primer somontano ibérico, con Tarazona, la del Huecha, con Borja (3.991 habitantes), Magallón (1.595) y Mallén (3.161); la vega baja del Jalón desde Ricla (2.408 habitantes) hasta Alagón (5.114) y el propio Huerva. Entre «ribera» y «ribera» el interfluvio árido y vacío, complementando no obstante con sus secanos la economía de los pueblos ribereños que se reparten su superficie (Llanos de Plasencia, La Muela, la Plana de Zaragoza...).

Hacia el este, la población cuando no tiene ríos inmediatos busca las vallonadas húmedas o regadas por fuentes artesianas (Belchite, 2.147 habitantes; Mediana 647), pero son siempre los ríos los que se acompañan de los núcleos mayores: Caspe (9.030 habitantes) en el Guadalope; Maella (2.515) en el Matarraña, el Jalón



medio y alto desde Morata (6.374) hasta Ariza (2.037).

Señora del tramo medio del Jalón y de su vega es Calatayud, la cuarta ciudad de Aragón, primera entre las que no son capital de provincia, pero tan decaída que entre 1940 y 1970 ha perdido 1.202 habitantes y no cuenta ahora más que con 17.217.

La provincia de Teruel presenta tres regiones geodemográficas distintas: el Bajo Aragón, el corredor alto del Jiloca-Turía, y las tierras a uno y otro lado del corredor, es decir: las sierras de Javalambre, Camarena y Gúdar al este y la serranía de Albarracín al oeste.

El Bajo Aragón, como vimos en Zaragoza, es una sucesión de vegas estrechas y muy pobladas, separadas por extensas superficies de secano. Por ejemplo, a lo largo del río Martín encontramos Albalate del Arzobispo (3.046 habitantes), la Puebla de Híjar (2.105), Samper de Calanda (1.589), Híjar mismo (2.473). Sobre el Guadalupe: Mas de las Matas (1.559 habitantes) y, como ya vimos, Alcañiz y Caspe.

En el contacto entre el Bajo Aragón y las sierras turolenses Alcorisa (3.016 habitantes) juega un papel importante. Dentro ya de la sierra, Andorra (6.485 habitantes) responde con su población, como en el caso de Utrillas, Aliaga y Montalbán, a otras causas: las explotaciones mineras de carbón, y en lo que atañe a Andorra la acción de la Empresa Nacional «Calvo Sotelo». También aquí se inician en la montaña los primeros «masas» turolenses que son una de las características distintivas de las sierras del este de la provincia de Teruel y del Maestrazgo castellanense.

El alto Jiloca y las depresiones del Turía-Alfambra son la gran vía de paso del valle del Ebro a Valencia. Teruel es la pieza clave estratégicamente, pero tanto el Jiloca como el Guadalaviar van acompañados de estrechas vegas, junto a las cuales, como siempre, se arraciman los pueblos.

Las montañas de Albarracín están casi vacías, la propia cabeza de la comunidad,



aunque realmente pintoresca, no cuenta más que con 1.187 habitantes. Orihuela del Tremedal (812 habitantes) y Bronchales (545 habitantes) hacen el papel de núcleos importantes, pero a la escala de Teruel.

Más allá del Alfambra, hacia el este, los núcleos de población son pequeños, pobres y distantes (Camarena, 247 habitantes; Cedrillas, 652; Gúdar, 145; Formiche Alto, 271; Iglesias del Cid, 703; Rubielos de Mora, 930). La dispersión de la población es grande y los «mases» muy abundantes.

Estos pueblos, dentro de su corto vecindario, presentan, como testimonio de una época mejor, ya lejana, edificios nobilísimos y muy bellas iglesias. Citemos como prueba Cantavieja, Rubielos de Mora y Mosqueruela.

En general, en un país sin apenas industria como es Aragón, la disponibilidad de agua para fecundar la tierra es la causa fundamental que en las largas épocas de paz explica la distribución de la población.

Después de lo dicho no creo necesario detenernos en la consideración de la población relativa expresada en número de habitantes por kilómetro cuadrado de superficie. Hemos visto que las tres provincias aragonesas presentan densidades muy por debajo de las medias de España, en especial Huesca y Teruel. A nivel comarcal, y en conjunto, el Pirineo, Monnegros y el Castellar tienen, salvo las excepciones de los municipios urbanos, industriales o cabeza de comarca, densidades alrededor de los 10 habitantes por kilómetro cuadrado, es decir, bajísimas. En cambio las vegas y el campo de Zaragoza con la propia ciudad ofrecen densidades superiores a los 100 habitantes por kilómetro cuadrado. Una posición intermedia, alrededor de 40, ofrecen los municipios de las cuencas mineras turolenses.

Todo esto es lógico y queda explicado por lo que llevamos dicho. Desgraciadamente las zonas de bajas densidades de población son mucho más extensas que las de altas.

Desplazamientos internos de la población

El exceso o el déficit de los nacidos sobre los fallecidos, sumado o restado a la diferencia entre los que llegan a vivir a un municipio y los que se ausentan de él, permite confeccionar unos sencillos mapas en los que puede verse la pérdida o ganancia de población del área que se toma como unidad para el cálculo, en un período de tiempo habitualmente acotado por dos censos de población.

El fenómeno social más general y grandioso de nuestro siglo en la mayor parte de España, sobre todo a partir de 1950, es el éxodo masivo del campo, y, paralelamente, el grande y agobiante crecimiento de las ciudades (lo que el doctor Ferrer Regales ha llamado muy felizmente la «explosión urbana»).

En Aragón los movimientos internos de población cobran una violencia de contrastes extraordinaria, porque, simplificando, pero sin faltar a la verdad, todo Aragón es campo menos una sola ciudad: Zaragoza. Es decir, una sola ciudad de la región aragonesa crece desmesuradamente: Zaragoza (población de la ciudad en 1900: 99.118 habitantes; población en 1970: 479.845), y el resto de la región decrece: provincia de Huesca, incluida la capital, población en 1900: 244.867 habitantes; población en 1970: 222.238. Provincia de Teruel, capital incluida, población en 1900: 246.001 habitantes; población en 1970: 170.284. Provincia de Zaragoza, sin la capital, población en 1900: 223.607 habitantes; población en 1970: 280.341.

Porcentaje de la población de Zaragoza ciudad, con respecto a la población del resto de la provincia, en 1900: 30%; en 1970: 171%.

Esto pone de manifiesto que los movimientos internos de la población aragonesa son muy intensos y tienen unos rasgos muy acusados: despoblación de las áreas rurales, como es norma en todo el mundo, en las montañas y zonas de secano, y emigración a Zaragoza capital o las grandes ciudades de otras regiones:

con preferencia Barcelona, Valencia y Madrid.

Contemplando el fenómeno dentro de los lindes de Aragón, disminuyen (y es muy exacto decirlo en presente porque el éxodo campesino sigue) los Pirineos, sobre todo los municipios de la zona axial y el Prepirineo exterior; el somontano oscense en su totalidad, con la excepción de Huesca capital, Barbastro y Monzón, mientras La Litera se mantiene estacionada; los grandes municipios cerealistas del centro de la Depresión del Ebro y el Sistema Ibérico, en ambos lados del corredor Jiloca-Turia, con particular intensidad (Albarracín-Gúdar, Javalambre, Camarena...). Crecer de verdad sólo lo hace la ciudad de Zaragoza, y, a su escala, en el último censo, las capitales de Huesca y Teruel. Lo hacen también algunas pequeñas ciudades, ya citadas, a las que se puede añadir Sabiñánigo y los municipios de vega a lo largo de los ríos principales, así como por excepción, y mientras duran las obras, los municipios de montaña en los que se está construyendo algún gran embalse.

La mayor parte de los emigrantes aragoneses, el mejor legado de Aragón, sin duda alguna, va al resto de España. He dicho en otra parte que la segunda ciudad aragonesa de España es Barcelona (91.000 aragoneses en 1940; 34.891 aragoneses inmigrados sólo entre 1962-1970; 144.381 aragoneses en 1970. Datos del INE). En cualquier caso, entre 1962-1970 el total de emigrantes de Aragón al resto de España fue de 178.539, y la cifra total de aragoneses viviendo en otras regiones superior a los 300.000.

Estructura de la población activa

Si consideramos globalmente la distribución de la población activa regional, los datos nos darán «empastadas» unas cifras muy poco expresivas: población activa agrícola, 36,50%; industrial, 33,45%; servicios, 30,05% (año de referencia 1965). Si separamos los datos por provincias, la realidad de un país rural y una sola gran ciudad se hace de nuevo evidente:

Provincias	Población activa agraria	%	Población activa industrial	%	Población activa servicios	%
Huesca	54.600 hab.	46,62	35.000 hab.	29,88	27.500 hab.	23,48
Teruel	62.900 »	60,07	22.400 »	21,39	19.400 »	18,52
Zaragoza	59.600 »	22,62	104.900 »	39,82	98.900 »	37,54

He preferido manejar estas cifras de 1965 porque están más elaboradas. En 1974, año en que Zaragoza ciudad, según todos los indicios, rebasaba los 600.000 habitantes, es muy posible que también la población activa industrial de la provincia rebasase el 45% del total de su población activa.

Señalaremos una última nota de esta población activa entre tantas como se podrían añadir. La población rural, como es lógico, no sólo alimenta la emigración

a las ciudades, sino que en su lugar de origen forzosamente envejece, ya que la emigración es una aventura para jóvenes. Este envejecimiento lo reflejan muy bien los datos del último censo agrario. Más de la mitad de los empresarios agrícolas, como puede verse en el cuadro bajo estas líneas, tienen más de 50 años.

Este envejecimiento y despoblación rurales llevan consigo un notable incremento de la mecanización del campo aragonés. No sólo Zaragoza, sino Huesca y Teruel

están sobrecargados de tractores y cosechadoras. En bastantes municipios de Aragón se dispone de un tractor para cada 100 hectáreas de superficie cultivada.

La emigración internacional

La emigración exterior es mucho menos intensa que la interior, aunque hay migraciones temporales de braceros, a Francia, que no son desdeñables y la emigración no controlada puede ser cuantiosa. Copio los datos correspondientes al período 1961-1973 (cuadros a pie de página).

III. LA DIVERSIDAD DE LA VIDA REGIONAL

Las mismas grandes unidades del relieve que determinan la diversidad física, e incluso condicionan la Historia, son causa igualmente de la diversidad de las formas de actividad económica sobre nuestro territorio. Para tratar de la diversidad regional hay que partir otra vez de los tres grandes tramos de regiones naturales que forman Aragón: el Pirineo central, la cubeta del Ebro y el Sistema Ibérico aragonés.

EL PIRINEO

Distinguimos en él, de nuevo, los tres clásicos sectores paralelos: el Pirineo axial y fronterizo de los altos valles transversales, meridianos, cuyos ríos afluyen al Aragón y al Gállego al oeste y al Cinca-Segre al este; la Gran Depresión longitudinal del Aragón, y las Sierras exteriores.

Emigración a ultramar (1962-1970)

Zaragoza.....	905
Huesca.....	150
Teruel.....	259
Total.....	1.314

Número de empresarios agrícolas clasificados por su condición jurídica, edad y ocupación principal de los que son personas físicas

PERSONAS FÍSICAS					
Provincias		Por grupos de edad			
		Hasta 34 años	De 35-54 años	De 55-64 años	De 65 años y más
Huesca	28.154	1.331	12.703	7.115	7.005
Teruel	36.499	1.813	16.149	8.366	10.171
Zaragoza	60.493	3.743	27.806	13.563	15.381
Total	125.146	6.887	56.658	29.044	32.557
%	100	5,50	45,27	23,20	26,01

Fuente: Censo Agrario de España, 1972.

Emigración continental de Aragón (Período 1961-1973)

Provincias	PAÍSES							
	Alemania	Bélgica	Francia	Holanda	Inglaterra	Suiza	Otros	Total personas
Zaragoza	1.698	134	3.881	20	41	2.428	13	8.215
Huesca	53	7	581	—	4	180	1	826
Teruel	247	54	1.463	—	5	1.210	17	2.996
Total	1.998	195	5.925	20	50	3.818	31	12.037

Fuente: I.E.D.E.



Los valles transversales fronterizos

Son por excelencia dominio de la vida silvopastoril. Lo importante durante siglos han sido los ganados y la madera. A ellos se suman ahora los embalses hidroeléctricos (que dejan poco o nada en los valles, pero son decisivos en el suministro de energía eléctrica a la nación, y aun a Francia), el turismo estival y en algunos puntos (Canfranc, Tena, Benasque) un cada vez más importante turismo de invierno.

La vida rural se apoya en el «valle» (en sentido de persona jurídica, es decir: capaz de obligarse legalmente), el cual puede agrupar a varios municipios, y conserva, en general, extensos pastos de verano en los «puertos» y otras zonas altas por encima del límite del bosque, en concepto de bienes de «propios» salvados de las desamortizaciones, sobre los que los vecinos, o quienes acuerde la «Junta del Valle», pueden llevar sus rebaños a apacentarse entre determinadas fechas (san Juan - san Miguel casi siempre).

Las Juntas de los valles suelen poseer también extensos bosques, asimismo de «propios», y tener (de hecho las tienen en todos los casos que conozco) «facerías» con valles vecinos, tanto españoles como franceses. Por último, durante siglos los valles han conocido el cultivo en hojas y la servidumbre de pastos sobre las tierras de labor de secano del fondo de sus depresiones topográficas.

Estamos, pues, en pleno dominio de la transhumancia aragonesa. El complemento lógico son los pastos de invierno en Monnegros, Cinco Villas o el Bajo Aragón. Los valles no poseen tierras en ellos y el tener que tomarlas en arriendo es cada vez un obstáculo mayor para la transhumancia. Por otra parte, todo el complicado sistema de vías pecuarias y la dificultad de encontrar pastores están acabando con estas formas de explotación. El valle que mejor ha conservado todas sus características medievales es el inmediato valle navarro del Roncal, pues en Navarra la desamortización respetó mucho más que en Aragón al Pirineo.

La Gran Depresión longitudinal

Paralela al eje de la cordillera, es el camino que une a todos los valles transversales fronterizos por el sur, y el único enclave agrícola pirenaico de cierta importancia. «No son sólo los de Ansó los que pasan la Canal (dice una conocida copla) también la pasan los chesos y la vuelven a pasar...» Los municipios del campo de Jaca, que podemos considerar modélico, reparten su territorio entre la huerta, el secano y el «monte». El «monte» era comunal, ahora lo que queda suele ser de «propios» de los municipios, o de los valles, y el resto, desamortizado, constituye las «pardinas». En las pequeñas huertas de las terrazas regadas se producen legumbres (son famosas las judías «boliches»), verduras, trébol, alfalfa, pipirigallo («esparceta»), remolacha forrajera y algunos frutales.

En las solanas o «carasoles» del secano quedan retazos de viñedo, no se sabe ya por qué, y en las umbrías («pacos») y

zonas húmedas («paulares») se dan bien las patatas. Hasta hace unos años se admitía que con media hectárea de regadío y una y media de secano podía vivir una familia, completando sus ingresos con un pequeño rebaño de lanar que se alimentaba en el «monte» del municipio y subía a «puertos» en el verano.

La «pardina» es una forma de hábitat disperso que corresponde a una gran explotación rural de secano. En esta región hay pardinas de más de 1.000 hectáreas. Sin duda, algunas fueron en siglos anteriores pequeñas aldeas o pueblecitos hoy abandonados excepto por la familia o familias que trabajan su tierra. Por ejemplo, en el municipio de Bailo, que tiene una superficie de 6.608 hectáreas, entre ocho «pardinas» abarcan 3.095 hectáreas.

Las Sierras exteriores del Prepirineo

Son las más deshabitadas y pobres de toda la cordillera.

Al este, el Bajo Sobrarbe y el Ribagorza, sin perder por eso su carácter montañoso, presentan por su situación más alejada del Atlántico y su mayor apertura a la tierra llana del centro de la Depresión del Ebro una agricultura marcadamente más mediterránea. Las condiciones del relieve imponen diversas formas de terrazgos: campos, áreas de arbolado, huertas y «monte». Los «campos» se destinan a cereales. Lo accidentado de la topografía impuso un abancalamiento de las laderas, que es hoy una bellísima muestra de la laboriosidad de las generaciones anteriores.

El cereal suele seguir los rellanos trazados según las curvas de nivel, mientras las pendientes de los bancales las ocupan viñedos, almendros y olivares. El olivar penetra en profundidad hacia el norte por el valle del Cinca hasta más allá de Escalona, al pie de Peña Montañesa. Hay viñedos aún en Ainsa y en Boltaña. Es decir, la penetración mediterránea llega sin inconvenientes graves hasta las pequeñas cubetas eocenas que a pesar de su aisla-





miento, debido a los pliegues de dirección norte-sur que las separan de Aragón, son la réplica y la continuación del campo de Jaca, de la Depresión longitudinal.

Las Sierras exteriores del Prepirineo cumplen otra importante misión: almacenar a sus espaldas, con destino al riego de la Depresión del Ebro, las aguas de los grandes ríos pirenaicos. Como todos ellos salvan el obstáculo de las cadenas exteriores cortándolas en garganta, no resulta demasiado difícil cerrar estas «foces» con una presa y obtener embalses de vaso muy grande y gran capacidad de almacenamiento. Así, mientras los saltos de gran desnivel y pequeños caudales de los valles fronterizos producen grandes cantidades de energía eléctrica, los grandes embalses apoyados en las Sierras exteriores prepirenaicas aseguran las cosechas y la fecundidad de las tierras, sedientas durante siglos, del centro de la cubeta del Ebro.

EL TRAMO CENTRAL DE LA DEPRESIÓN DEL EBRO

Desde la sierra de Guara, o cualquiera de las prepirenaicas exteriores, a la de Santa Cruz, u otra marginal, por el lado del Sistema Ibérico, el tramo aragonés de la cubeta del Ebro presenta casi la disposición de una caja japonesa.

Dos «somontanos» a ambos lados, y un centro árido y recortado en el que entre los relieves residuales de la colmatación terciaria se inscriben los lechos fluviales flanqueados de vegas.

El somontano oscense se viste de viñedos (en brutal retroceso), olivos, almendros y cereal en secano o en riego extensivo (Lítera). El somontano ibérico es un policultivo mediterráneo (Tarazona-Borja) al oeste; vitícola sobre todo en el centro (campo de Cariñena), y olivarero (Bajo Aragón) al este.

El centro árido ve llegar cada otoño los transhumantes pirenaicos que invernarán en las parcelas que «descansan» y en los yermos; este centro árido se juega a cara o cruz la cosecha de cereales que necesitan «tempero», para sembrarse (octubre-noviembre), y lluvias en abril y mayo para granar, y desde hace treinta años ve llegar también el agua de los grandes embalses prepirenaicos que lleva consigo la seguridad de que habrá cosecha donde alcance y podrán prosperar los nuevos pueblos del Instituto Nacional de Colonización.

Las viejas vegas de regadíos tradicionales ponen la violenta nota de sus verdes veraniegos en brutal contraste con los cenicientos matorrales de los yermos.

Aunque todo Aragón ha luchado y lucha por incrementar sus tierras de labor y

acrecentar las disponibilidades de agua, en la cubeta central del Ebro es precisamente donde esta lucha presenta más variedad de matices, y, en ocasiones, más dramatismo.

La organización de la explotación de la tierra la trajeron los pobladores pirenaicos que bajaban a la «Tierra Nueva». Hubo en principio (en resumen) una propiedad privada, de regadío, pequeña, y una gran propiedad comunal: «el monte», tierra sin cultivar, o cultivada en parte en secano, entregada por el rey o los señores a los vecinos de los concejos.

Las formas de vida montañesa, fundamentalmente ganaderas, implicaban también una explotación intercomunal de los pastos a través de la «alera foral», el derecho de penetrar con los rebaños propios, partiendo de las eras del propio concejo al salir el sol, en los pastos del «monte» del concejo vecino con tal de que al caer el sol los rebaños se encontraran en el lugar de partida.

La historia de la conquista de la tierra es la historia de cómo se fueron detrayendo tierras de los montes comunales. Primero fueron las dehesas boyales reservadas en cada concejo a los ganados de labor, luego parte de los comunes se reservaron, previo pago de un canon, sólo a los rebaños de los ganaderos, del municipio o extraños, detrayendo esas tierras a la

alera foral y del derecho de los demás vecinos (bienes de «propios» del municipio); por último, claro está, cuando la presión demográfica aumentó, hubo que repartir tierras de los comunes a las nuevas familias, primeramente en usufructo de por vida («suertes»), pero no por eso quedaron menos sustraídos al aprovechamiento común. La desamortización terminó de malbaratar los comunes a costa de los municipios rurales, pero el «hambre de tierra», motivada por las revoluciones demográfica y técnica ocasionó muchas «roturas», fraudulentas o legales, favorecidas por la llegada de maquinaria nueva, arados de vertedera («bravanes»), caballos percherones, abonos... que podían adquirirse gracias a la mayor disponibilidad de numerario provocada por coyunturas económicas como las que García Manrique ha llamado, muy acertadamente, la «euforia de la vid» y la «euforia de la remolacha».

La lucha por el agua es el otro gran tema. Lo es en todos los países mediterráneos,

y en este nuestro resulta totalmente vital. Don Andrés Giménez Soler pensaba que los riegos tradicionales son ibéricos en Aragón. Lo que no hay duda es que ya funcionaban acequias en Zaragoza con los romanos. Los árabes las mejoraron y ampliaron. Los cristianos las recibieron de ellos y durante siglos no hubo otros riegos. El agua aquí es tan preciosa como en Valencia y Murcia, pero la organización de los riegos tradicionales es muy variada de unos a otros, porque casi siempre ha sido tarea de los «herederos» de las acequias, y las hay, como los ríos, de muchos tipos y circunstancias.

Las tres primeras obras de más aliento que las meramente comunales fueron los canales: Imperial, de Lodosa y de Tauste. De hecho son como una fase intermedia entre los riegos antiguos, siempre pequeños y limitados a pocas hectáreas, y las grandes obras de riego actuales.

El más conocido e importante de los tres citados es el Canal Imperial que desde el Bocal, cinco kilómetros aguas abajo

de Tudela, hasta Fuentes de Ebro, más allá de Zaragoza, riega una superficie de 27.658 hectáreas con un caudal de 28,3 m³. Fernández Marco escribió una concienzuda tesis doctoral sobre su historia y el impacto sobre el poblamiento y la economía de la margen derecha del Ebro que ha significado su entrada en servicio. En Casablanca, a la salida de Zaragoza, por la carretera de Teruel, salta gozosa el agua del Canal en la «Fuente de los Incredulos», que hizo instalar Pignatelli («en su tiempo el hombre más útil de Aragón» a quien tanto hicieron pasar entre unos y otros), con una inscripción latina que es tanto un grito de triunfo como un desafío: «Convencimiento de los que no se lo creían y comodidad del caminante» (*«Incredulorum convictione et viatorum commoda»*).

Los grandes regadíos y, lo que es más importante, la explotación integral del valle del Ebro, fueron concebidos por don Manuel Lorenzo Pardo, forjador de la Confederación Hidrográfica del Ebro



e iniciador de los grandes planes de riego del Alto Aragón, que combinan los caudales del Aragón, Gállego y Cinca, y cuando estén terminados por completo supondrán la puesta en regadío de más de 200.000 hectáreas del tramo central de la cubeta del Ebro.

El agua comienza a no ser el problema principal de esta tierra. Hoy, a mi entender, los problemas son éstos: la comercialización de los productos del campo, la industrialización regional y la reconstrucción de la red urbana aragonesa reducida en la actualidad en forma tal que resulta ya peligroso.

El somontano oscense

Este pie de monte de las tierras prepirenaicas se resume en realidad, si prescindimos de la parte incluida en Cinco Villas, en tres pequeñas unidades comarcales, la Hoya de Huesca, con su apéndice de Ayerbe, la Hoya de Barbastro y La Litera.

Al oeste, el territorio del somontano de Ayerbe y Huesca lo forman una serie de escalones estructurales en el terciario y de glaciares de erosión sobre las areniscas y arcillas que hacia el centro del valle suceden a los bravos «mallos» de conglomerados marginales. Las hoyas propiamente dichas están labradas por pequeños ríos de cabeceras prepirenaicas: Flumen e Isuela en Huesca, Vero y Gratizalema en Barbastro. El somontano termina al sur por las canteras de Almudévar y la sierra de Alcubierre. Más allá comienzan los Monegros y los llanos de Violada.

El riego de sus pequeños ríos es insuficiente y problemático, pero las hoyas cuentan, gracias a ellos, con diminutas huertas.

Huesca es una pequeña ciudad, cerrada al norte por sus montañas y demasiado cerca de Zaragoza para poder desempeñar funciones centrales importantes. Eso y la falta de una industria apreciable explican que a pesar de su carácter de capital de la provincia sólo tenga 33.000 habitantes.

Barbastro, que es una mera cabeza de



comarca, tiene un territorio más abierto que Huesca y sobre todo cuenta con la garantía de las aguas del Plan de Riegos del Alto Aragón. Barbastro ha regado siempre con cuatro acequias principales, pero la gran esperanza de la ciudad y sus pueblos está en las aguas de los embalses de Grado y Mediano.

La Litera es de hecho el interfluvio entre el Cinca y el Noguera Ribagorzana. El territorio comienza, al pie de las sierras prepirenaicas, con series terciarias de facies normales, separadas por un gran anticlinal de yesos basales que va de oeste a este. Apoyada en él, Tamarite marca el comienzo de las formaciones terciarias y cuaternarias tanto de glaciares como de las terrazas del Cinca, donde el regadío es fácil. La diferencia con el otro somontano radica en eso precisamente: desde comienzos de siglo lo riegan las aguas del Canal de Aragón y Cataluña y con ello su agricultura es mucho más próspera y su densidad de población notablemente mayor que en las hoyas orientales. Se añaden, para marcar las diferencias y la transición a otras tierras, los pequeños núcleos industriales de Monzón y Binéfar y la «atracción» de Cataluña reflejada en el habla de la comarca y la fuerte influencia de Lérida.

Las comarcas del centro del Valle

En el tramo aragonés del Ebro, y prescindiendo ahora de las vegas que acompañan a este río, las comarcas que lo jalonan prolongando las de los tramos navarro y riojano son mucho más áridas y sedientas, porque el Atlántico y su influencia suavizadora de las temperaturas y la aridez quedan más lejos. Estas comarcas son en la margen izquierda: las Cinco Villas de Aragón, Violada, Monegros y entre las primeras y éstas la vega baja del Gállego; en la margen derecha, mucho más estrecha (pues el Ebro y la cubeta son asimétricos y el lecho del río queda mucho más cerca del Sistema Ibérico que del Pirineo) los llanos de Alfamén, la segunda vega del Jalón (entre Calato-





rao y Alagón), La Muela, la vega del Huerva, la Plana de Zaragoza, la tierra de Belchite y el Bajo Aragón.

En suma, una sucesión de testigos de erosión, en resalte, a 600-700 metros de altitud media («muelas», «sasos», «sardas», La Muela, la Plana), y de llanadas terciarias y cuaternarias (glacis, terrazas fluviales, llanuras de inundación o lechos mayores de los ríos). A los primeros jamás llegarán las aguas de riego; las otras, lo hemos visto, van recibíendolas.

En ningún sitio de Aragón es mayor el formidable contraste entre seco y regadío, ya que aquí, a causa de los yesos del subsuelo, se suma en el centro de la cubeta la «sequía edáfica» a lo exiguo de las precipitaciones anuales.

Cinco Villas. Es el territorio más o menos organizado por Sos del Rey Católico, Sádaba, Uncastillo, Ejea y Tauste. Se compone de un tramo de somontano accidentado por una sierra de 900 m y otro de llanuras centrales, regadas mal y poco

durante siglos por el Arba de Luesia. Disponer de agua ha supuesto poder organizar de nuevo el territorio.

Monegros. Todos los tópicos acerca del seco aragonés se han vertido sobre los Monegros, la extensa tierra del Gállego al Cinca y del Alcanadre al Ebro. En realidad los Monegros son los llanos al pie de la sierra de Alcubierre, pero ésta, que es ante todo un relieve residual, participa bastante de sus circunstancias.

La escasez e irregularidad de las lluvias hacen muy aleatorias las cosechas, e incluso obligan a que el Ejército tenga que abastecer de agua a los vecinos llevándola en camiones-cisternas, pues hay veranos en que se secan hasta las balsas artificiales de que bebe cada municipio.

Los rendimientos del cereal son bajísimos (cuatro «simientes») y algunos años no se recolecta nada. Tierra de emigrantes, por tanto, de muy pequeña densidad de población, que choca fuertemente a quien viniendo de Zaragoza o Barcelona la

crucza por la Nacional II y en la que, en la parte dominable por los canales, está puesta la esperanza en el Canal de Monegros que atraviesa para llegar a ella la sierra de Alcubierre.

Si dejamos para el final la consideración de Zaragoza y su campo, podemos ahora ocuparnos, muy brevemente, de las tierras al sur del Ebro, y del pie de monte ibérico, que forma con ellas, muchas veces, una sola unidad comarcal inseparable.

Éste es el caso de las comarcas de Tarazona y Borja y el somontano del Moncayo. En esquema se trata de unas estrechas vegas a lo largo de los ríos separadas por interfluvios secos, apoyados unos y otras en las montañas, secundarias y paleozoicas, que domina el Moncayo. En conjunto 1.250 km² tan sólo. Tierras de poblamiento antiguo (romano, el menos), al que se sumarán después de una fase árabe bereber (en el fondo con renegados cristianos) los pobladores cristianos bajados del Pirineo.

27. *Llanuras y depresiones endorreicas en el sector Alcañiz-Calanda, con cultivos de cereales*

28. *Sierras y valles del Bajo Aragón, al norte de la zona*

La organización jurídica del territorio fue la general de todo valle; los cristianos eran pocos y los musulmanes, hasta su expulsión, poblaron el campo y las pequeñas aldeas.

Borja y Tarazona señoreaban la comarca; las desmesuradas dimensiones de sus términos municipales en comparación con las de sus vecinos, testimonian aún este dominio. El duelo entre agricultores y ganaderos es una de las constantes de la historia económica del Valle. Hoy Borja (como tantas otras antiguas ciudades pequeñas) ha perdido bastantes funciones urbanas y se va convirtiendo en un núcleo cada vez más exclusivamente rural, mientras Tarazona, mejor situada, y apoyada en su industria (lanas, curtidos, cerillas, celulosa...) mantiene mejor su rango urbano, aunque, como vimos, su población en 1970 era tan sólo de 11.745 habitantes. Sobre los extensos glaciares que al pie de las sierras de Algairén y Herrera acotan los ríos Huerva y Jalón, el más famoso viñedo aragonés, el campo de Cariñena, se desarrolla sobre una superficie de 20.000 ha. Los suelos son muy aptos para el crecimiento de las vides. La crisis de los viñedos franceses que fueron atacados antes que los nuestros por la filoxera, y la proximidad, relativa, del mercado asturiano y bilbaíno, desarrollaron este monocultivo que ha pasado y pasa por todas las zozobras y esperanzas de los monocultivos. El «cariñena» es un vino de pasto y el Campo un típico viñedo de masa muy apto para fortalecer con su producción vinos ajenos de menos grados que los suyos. En su fase actual el cooperativismo y la producción de vino embotellado barato son las notas más destacadas. El doctor Ferrer Regales ha dedicado a esta comarca un libro fundamental.

Más al este, el campo de Belchite es un lugar de paso que pagó muy caro su valor estratégico. La aridez, los fríos inviernos, las grandes extensiones que los yesos ocupan entre Belchite y el Ebro y la esterilidad de las calizas jurásicas que ciñen por tres lados el territorio explican la pobreza de esta tierra.

El Bajo Aragón o Tierra Baja tiene una





parte zaragozana y otra turolense. Es la tierra entre el Ebro y el Sistema Ibérico de Teruel, al este de la tierra de Belchite. Resulta cómodo distinguir en él dos partes: la septentrional, contigua al Ebro, en la que las series terciarias se extienden sin interrupciones hasta el Priorato tarraconense, y la meridional formada por una serie de depresiones, rellenadas de terciario y dispuestas entre las primeras alineaciones de las sierras de la montaña de Teruel (depresión Azuara-Herrera de los Navarros, depresión de Andorra, de Mas de las Matas, prolongada por la cubeta de Monroyo).

Sería ya reiterativo insistir en el contraste entre vegas e interfluvios, pero así es el país y aquí se repiten las situaciones ya presentadas, con un cielo ya más azul, más mediterráneo litoral, aunque el mar quede lejos aún. De hecho estamos, en su parte oriental, en una zona de transición entre Cataluña, Aragón y Valencia. Pero esto es una sutileza que puede escapar vista desde fuera. Con los cultivos y ganadería complementaria, mediterráneos, se asocia ya una pequeña actividad industrial: fábricas de jabón y molinos aceiteros de Caspe y Alcañiz, arcillas refractarias de la Cañada de Verich y lignitos de Andorra que se queman en la Térmica de Escatrón. Esta central, inaugurada en 1953, está ahora en vías de ser sustituida por otra nueva. La importancia de esta central del INI, que se proyectó para una potencia total de 230.000 kw a alcanzar en varias fases sucesivas de desarrollo, no está sólo en su producción de energía, sino en el hecho de que constituye el nudo de interconexión entre Cataluña, el Norte, Aragón y Valencia.

Cabeza indiscutible de esta comarca, que vive de espaldas a Teruel y volcada hacia Zaragoza, es la pequeña y bella Alcañiz, capital en los sueños de muchos tierrabajinos de una «non nata» cuarta provincia aragonesa. Alcañiz, al pie de su castillo y con una de las plazas más bonitas de Aragón, forma parte de la red urbana de Zaragoza. La morfología del Bajo Aragón ha sido estudiada por María Jesús Ibáñez.





EL SISTEMA IBÉRICO

Hemos visto los caracteres físicos de estas montañas; veamos ahora cómo se utilizan. La vida humana está montada sobre la explotación de los bosques, la ganadería lanar, pobres secanos sobre el mioceno, los glaciares o los afloramientos de margas secundarias, y vegas muy estrechas a lo largo de los ríos. Junto a estos recursos las reservas mineras, mucho más importantes de lo que se pensaba en el caso de las de hierro de Ojos Negros, arcillas refractarias, ya se ha dicho, en la Ginebrosa y la Cañada de Verich, y lignitos en la Val de Ariño, Utrillas, Montalbán, Aliaga y Andorra, aunque, por desgracia, de escaso poder calórico.

Históricamente, ésta fue una zona de frontera y fricción entre Aragón y sus vecinos, que terminó organizándose en cuatro comunidades, regidas desde sus respectivas capitales: Calatayud, Daroca, Teruel y Albarracín. Estas viejas comunidades medievales que fueron capaces de amurallar sus ciudades y construir templos tan bellos como los de Calatayud y Daroca y torres tan esbeltas, poderosas y originales, como las mudéjares de Teruel, pueden casi servir de base para esbozar los rasgos comarcales del territorio en la actualidad.

El tramo central zaragozano

Lo constituye la fosa tectónica de Calatayud-Daroca, formada por dos series paralelas de sierras paleozoicas y la depresión, propiamente dicha, rellena de mioceno. La indiferencia con respecto a la estructura con que el Jalón corta las duras sierras de cuarcita y atraviesa transversalmente los depósitos blandos de la cubeta es uno de los hechos más de admirar en la consideración de la comarca. Al Jalón transversal confluyen, y es lógico que Calatayud naciera donde lo hacen, el Jiloca (el río de Daroca y la depresión de Teruel, hasta Cella) y una serie de ramblas habitualmente enjutas pero de terribles crecidas temporales que

bajan de las montañas de Soria, cuyo camino abren en su busca del colector principal.

Todos los elementos del paisaje agrícola del centro del Ebro, ya reseñados, se disponen alrededor de las vegas del Jalón y Daroca hasta las montañas. La novedad está quizás en la abundancia de frutales y viveros de árboles y la modernización del equipamiento con cámaras frigoríficas.

Toda la comarca y el propio Calatayud están en franca decadencia y no sólo se despueblan las montañas sino la propia capital comarcal, la vieja Bilibis, rectora de una tierra cantada por Marcial como rica en bosques y caballos. Nunca sabe uno qué pensar de los ditirambos de los poetas, pero Asso cuando habla de ella en su famosísima *Historia de la Economía Política de Aragón* ya la presenta en decadencia. ¿Cómo una ciudad como Calatayud, bien comunicada con Castilla, el valle del Ebro y Valencia, no ha desarrollado más su comarca?

El Sistema Ibérico turolense

El conjunto de comarcas que compartimentan las montañas turolenses puede hacer complicada la consideración de estas tierras finales de Aragón. De hecho es típico de todas las montañas el presentar una complicada marquetería de unidades menores, pero en este caso, al menos en conjunto, las cosas no son tan difíciles.

A mi modo de ver, la compartimentación de estas sierras se dispone de oeste a este así: 1) la comunidad y sierra de Albarracín; 2) el corredor mioceno Calamocha-Teruel; 3) el valle y corredor del Alfambra; 4) la vega de Teruel, junto al Turia, y su prolongación aguas abajo hasta el Rincón de Ademuz, mucho más turolense que valenciano; 5) la sierra de Corbalán, con la depresión interior de Cedrillas y Monteagudo del Castillo y la prolongación meridional de esta sierra por las de Camarena y Javalambre; 6) la depresión del Mijares Alto, por la Puebla





de Valverde, Sarrión y los Mases de Albentasa; y 7) la sierra de Gúdar y sus valles vecinos: alto Alfambra, alto Mijares, Val de Jarque y el Guadalupe aguas arriba de Aliaga. En esquema, cuatro series de sierras y una especie de cruz de san Andrés de depresiones miocenas entre ellas.

La vida rural repite el contraste de las formas de actividad montaÑesas: pinos, rebaños lanares, pastos altos y pequeños enclaves agrícolas (patata, centeno, avena) con las pequeñas y estrechas vegas y secanos cerealistas de las depresiones. Transhumancia, a veces cultivo en hojas («añadidas»), viñedos evitando las inversiones térmicas, vegas de alfalfa y frutales. Todo compartimentado y pequeño en lo que a la agricultura se refiere, sólo son grandes los pinares (comunidad de Albarracín) y los yermos. Agricultura muy pobre. Enorme emigración.

La minería del carbón junto a este panorama rural no es tampoco muy alentadora: unas minas se abandonan, otras, Andorra, se mecanizan. El resultado es en ambos casos el éxodo de la mano de obra.

Muy prometedor es, en cambio, el coto minero de Ojos Negros. Se sacan ahora anualmente dos millones de toneladas de mineral de hierro. Los recursos (según el doctor Higuera Arnal, director del Departamento de Geografía de la Universidad de Zaragoza) han resultado ser mucho mayores de lo que se creía hasta ahora. El mineral se envía al puerto de Sagunto por medio del ferrocarril normal (el viejo tendido minero ha desaparecido). Esa magnífica explotación a cielo abierto sólo da trabajo a trescientos obreros.

Teruel, ciudad encrucijada de caminos y antemural de Zaragoza, en el siglo XII (y en el nuestro) asume la mayoría de las funciones centrales que necesitan estas montañas, ya que a escala provincial la Tierra Baja la organizan Alcañiz y Zaragoza.

En realidad, estas montañas de Teruel escapan a la atracción de Zaragoza y entran de lleno en el área de influencia de Valencia. Los valencianos encuentran

39. La vega de Teruel, en la confluencia de los ríos Guadalaviar o Turia y Alfambra



40. Olivares en las proximidades de Alcañiz

GEOGRAFIA

en ellas el clima y el ambiente que les pone a salvo de su cálido y pegajoso verano. Los turolenses encuentran en Valencia ancho campo para su gran capacidad de trabajo y de iniciativa. 7.500 turolenses se afincaron en Valencia entre 1962 y 1970. En 1970 eran 27.447 los que habitaban en Valencia; más, por tanto, que los de su propia capital.

Teruel, su economía y su jerarquía urbana han sido estudiadas por María Asunción Martín Lou.

EL CAMPO Y LA CIUDAD DE ZARAGOZA

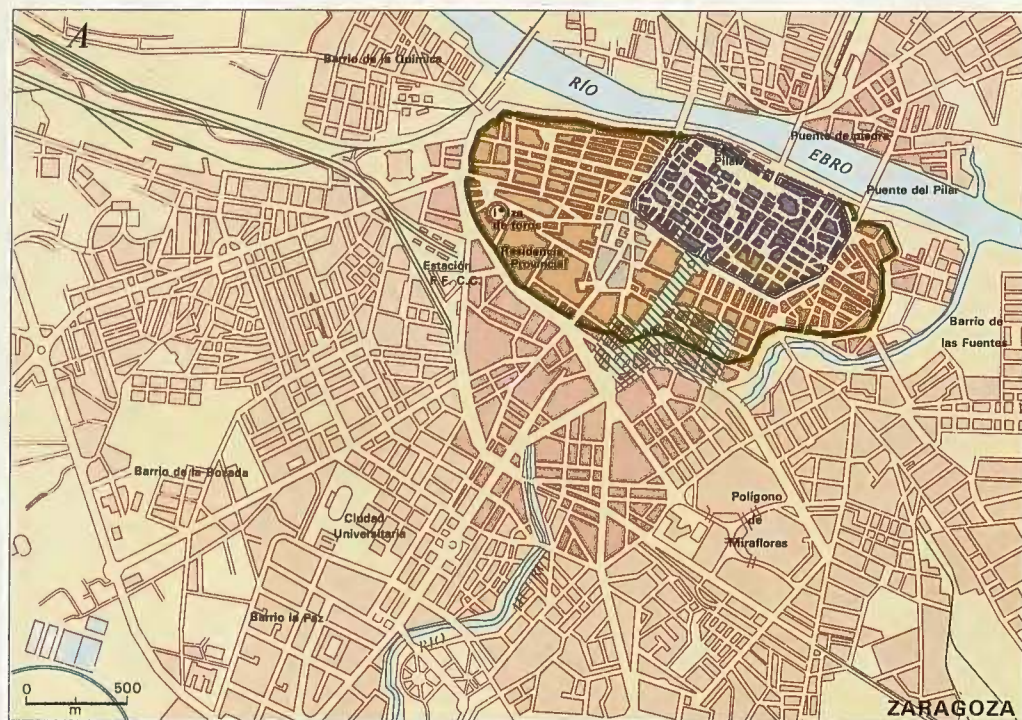
Traigo aquí, aparentemente fuera de su sitio, esta comarca central, auténtico eje de desarrollo del valle del Ebro, porque nuestro río es el gran aglutinador de todo Aragón, y Zaragoza, su única gran ciudad, el motor, el corazón de todo el territorio.

La originalidad de Zaragoza creo que, fundamentalmente, está en algo fuera de ella: en que está sola. En que para todo Aragón no hay otra gran ciudad. Que «pesa», como dijimos, su población tanto que es el 41% de la de Aragón (incluyendo en ese total la de la propia Zaragoza, porque si del total aragonés se excluye la población de la ciudad, ésta equivale al 71% de todo el resto). Recordemos que Aragón (incluida la población de la capital) tenía en 1970, 1.152.708 habitantes y la ciudad de Zaragoza 479.845. Recordemos igualmente que el resto de su provincia tenía en esa fecha tan sólo 280.341 habitantes. En realidad, lo que ocurre también es que Zaragoza es la gran ciudad regional del valle del Ebro completo, y extiende su área de influencia (por supuesto en competencia más o menos intensa, según las distancias, con Bilbao y Barcelona, que son ciudades de mayor rango jerárquico que ella) hasta la Rioja y las provincias de Navarra, Soria, Lérida y Tarragona.

Prácticamente toda la industria de Aragón está en ella y también casi todo el capital aragonés se encuentra en sus dos

3. Ejemplos de desarrollo urbano

En Zaragoza, a base de un recinto romano, amurallado, que en la Edad Media se rodea de otro de ladrillo, y que todavía en 1808 cumpliría una misión defensiva. En Huesca, el núcleo ibero-romano instalado en un montículo albergaría en la Edad Media, y hasta 1096, a la población musulmana y a la mozárabe (San Pedro el Viejo). En Jaca, entre dos pequeños núcleos rurales, real y eclesiástico, se instala a fines del siglo XI una población de extranjeros, que se rodea de murallas, las cuales han subsistido hasta el siglo XX; el único barrio extramuros medieval (Burnao) es destruido a fines del siglo XVI para levantar la ciudadela



Cajas de Ahorros (la de Zaragoza es de fundación de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País). Aragón no tiene apenas Banca regional, por eso el capital de los aragoneses no incluido en el «casi todo» anterior lo administran los grandes bancos nacionales.

La situación en el centro del Valle, junto al río que pone en relación el noroeste español y Cataluña, en un lugar de antiguo vadeable inmediato al Gállego (que lleva al puerto más bajo del Pirineo central), cerca del Jalón, que es el camino más fácil hacia Castilla, y contigua al Huerva, que es la ruta de Teruel y Valencia, explican la perenne importancia histórica de Zaragoza y el porqué de su segunda originalidad: Zaragoza es una «ciudad oasis», en la confluencia de cuatro vegas importantes (Ebro, Gállego, Jalón y Huerva) rodeadas de extensos desiertos áridos (el Castellar, Violada, Monegros, La Muela, la Plana).

Si la situación explica su importancia estratégica y su eterno papel, tan sólo en apariencia contradictorio, de ciudad fuerte y encrucijada de pueblos y culturas, su carácter de ciudad de huerta la impregna sutilmente, aún hoy, y la emparenta con Valencia y Murcia. Toda la ciudad vive pendiente de su campo, más que en constante ansiedad (que también la hay a veces), yo diría que arropada por un entorno campesino, familiar a todos.

Esta desmesurada Zaragoza alarma a mucha gente. Indudablemente el tema del crecimiento acelerado de nuestras ciudades, que nos ha tocado vivir como lo vivieron antes otros países occidentales, lleva consigo muchos problemas inquietantes, creo que fundamentalmente motivados por el hacinamiento de la población y el desfase en alojamientos y servicios (sanidad, enseñanza, transportes, culto, educación, convivencia, etc.) que se produce bruscamente. Hay además, y es muy importante, el problema de asimilar a los recién llegados e incorporarlos a la vida urbana, que, si nos fijamos, cuando es sana es una maravilla de convivencia y esfuerzo en común, debida al «fermento» de los «que ya estaban» en

41. *La zona monumental de Zaragoza, en la margen derecha del Ebro*

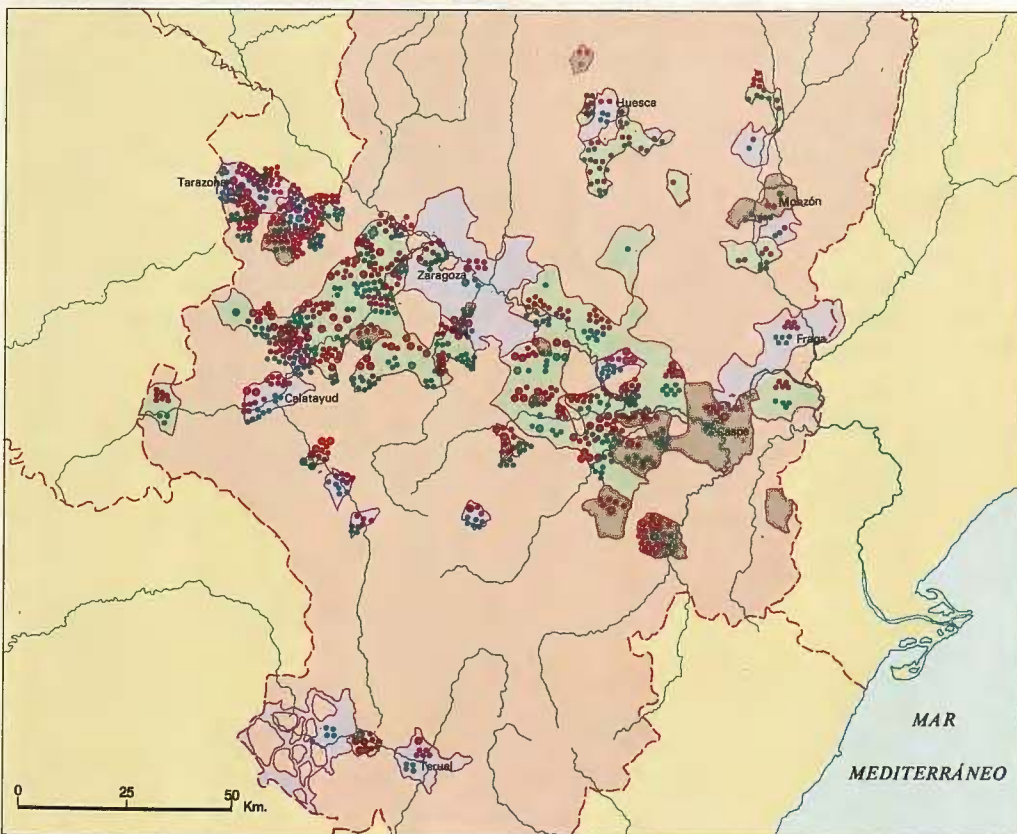
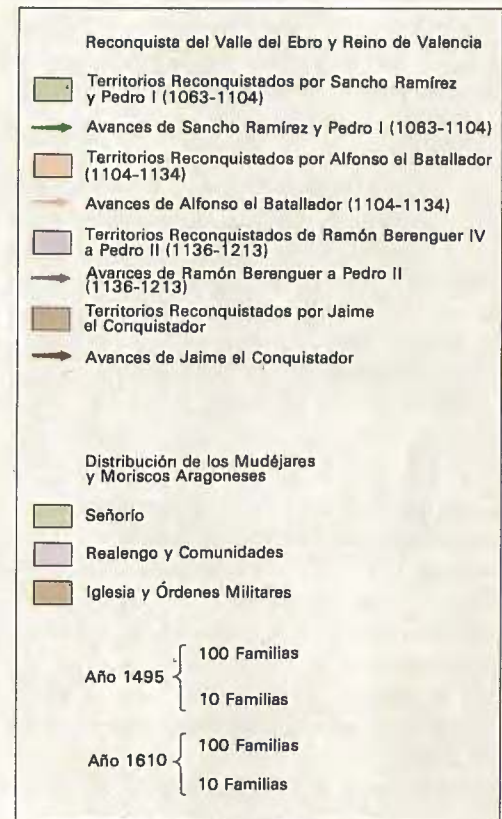




4. Evolución histórica

1. Etapas de la reconquista del valle del Ebro y reino de Valencia.
2. Distribución de la población mudéjar (1495) y morisca (1610), según los distintos estamentos propietarios de las villas

GEOGRAFIA



ella y la «buena voluntad» de los que «van llegando». Pero a ese equilibrio armónico no se suele llegar sin roces, segregaciones, estridencias y dolor.

No niego que la despoblación del campo es excesivamente rápida (aunque no ha terminado aún). Tampoco encuentro buenas la postración y decadencia de sus ciudades cabeza de comarca. Es muy dolorosa, y urge remediarla, la desadecuación entre el «equipamiento social» de la ciudad y las necesidades de las masas de inmigrantes. Si la ciudad ofrece puestos de trabajo, debe ofrecer también alojamientos dignos y todos los servicios sociales a quienes llegan. Es nuestro gran problema de hoy, y no es en Zaragoza donde más difícil es resolverlo.

Pero creo que no es la solución que la ciudad no crezca y no se industrialice más. Sería un error tremendo matar a un ser vivo y pujante, pensando que eso va a dar vida a la región. Hay que encauzar su crecimiento y ordenarlo, sin sofocarlo, pero el impulso al campo y las pequeñas

ciudades tiene que llegar precisamente desde Zaragoza, que ha jugado siempre el papel de centro y motor de toda la región, aun antes de que Aragón existiera.

La colonia militar, Colonia Inmunitas Caesar Augusta, que funda Augusto, al final de las guerras cántabras, no lejos de la ibérica Salduba, se convirtió pronto en la ciudad romana más importante del valle del Ebro, y fue ya entonces una ciudad «central» de un territorio tan campesino como estratégico. Maluquer de Motes ha encontrado muchas villas romanas a lo largo del Ebro, y las viejas murallas bajo imperiales de nuestra ciudad son testimonio de su importancia urbana en esa hora. Testimonio que queda reforzado con el reciente hallazgo de un teatro romano muy cerca precisamente de donde está el actual Teatro Principal.

En época visigoda san Isidoro la llama «la más ilustre y excelente de todas las de España».

Cuando llega el Batallador ante sus puertas, Zaragoza está a tal nivel, que según Lacarra, «no cabe duda de que los nuevos ocupantes no estaban en condiciones de captar todas las excelencias que en ciencias y en letras habían alcanzado (en ella) judíos y musulmanes».

La Aljafería es un legado de esta época, como San Pablo, la Seo, la Lonja, el patio de la Casa de la Infanta son otros tantos de la Edad Media cristiana y el Renacimiento.

Siempre, y no puede ser de otro modo

mientras no cambien nuestras técnicas y nuestra civilización, Zaragoza ha sido el punto clave, álgido y vital del valle del Ebro, incluso durante la larga decadencia del xv al xviii que terminó con la catástrofe de los Sitios y la ocupación napoleónica.

La vida de los pueblos y de las ciudades tiene una longitud de onda distinta de nuestras vidas personales. Creo que estamos, desde fines del siglo xix (cuando ya la ciudad ha cerrado heridas y dispone de energía eléctrica y ferrocarril) en una etapa, en conjunto, de recuperación y desarrollo de Zaragoza, acompañada como es inevitable de desfases, acelerones, pequeños retrocesos y desajustes coyunturales.

En la fase actual, se dice que el crecimiento de la ciudad, el impulso de los años del Polo de Desarrollo han contribuido a vaciar Aragón al incrementar el poder de atracción y de «succión» de su capital.

Sin el «Polo», es lógico que la ciudad hubiera crecido mucho menos, pero la región habría seguido enviando emigrantes que no habrían tenido ocasión de quedarse en Zaragoza.

La revolución del automóvil y de las vías de comunicaciones permite un incremento cada vez mayor del área residencial dispersa contigua a las ciudades y da lugar también a una expansión tentacular de las áreas industriales.

Muchos núcleos rurales se convierten cada vez más sin perder su primera con-

dición en áreas industriales suburbanas. En una palabra, el movimiento de reflujo desde Zaragoza, de capitales, equipos y hombres, debe «llenar huecos» (en nuestro caso a lo largo de los ríos preferentemente), reforzar las pequeñas ciudades, reactivar el campo.

Manuela Soláns Castro, Ana María Navarro de Ferrer, María Luisa Frutos Mejía, María Carmen Chuca, Manuel Marín Cantalapedra, María Carmen Faus... han estudiado respectivamente el pasado y el presente geográfico de la ciudad de Zaragoza, su entorno y la evolución de su población y su agricultura a escala provincial.

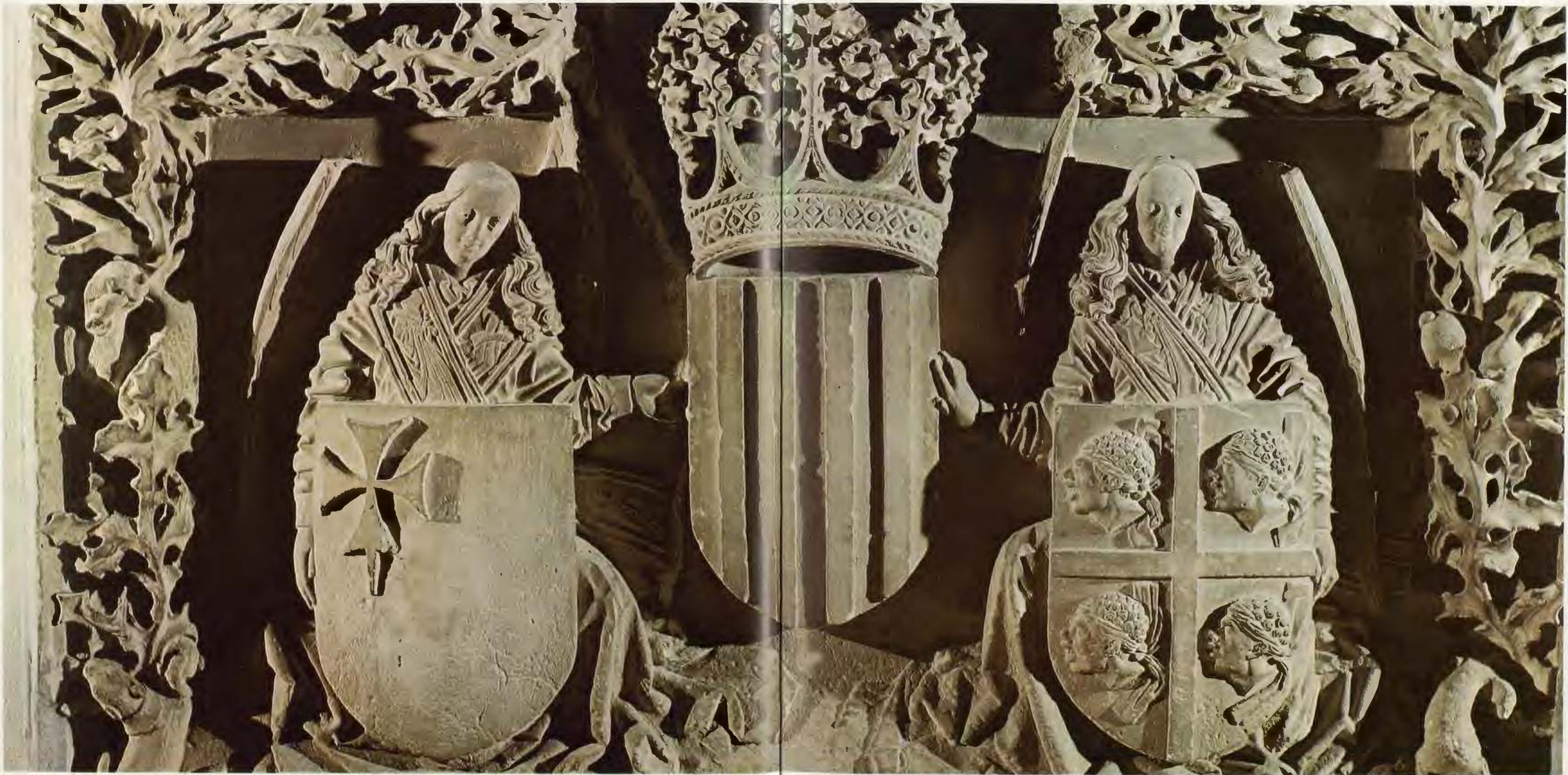
El futuro inmediato debe preverse y encauzarse, como siempre, sobre el terreno. Ahora se dispone de muchos más medios. Hay mucha gente en Aragón capaz de hacerlo, conciencia de que es necesario, muy buena voluntad. No es fácil, desde luego. Habrá que trabajar muchísimo, por supuesto. No quitar el hombro, empeñarse tozudamente en sacar adelante la región, andando los caminos trazados (riegos, industrialización, equipamiento viario) y abriendo otros nuevos: reajuste de la jerarquía urbana, especializaciones comarcales, ágil adecuación a los cambios de coyuntura, política de formación profesional a escala regional, análisis predictivos y tantos más. Pero Aragón cuenta con Instituciones y personas empeñadas a fondo en la tarea. Entre ellas y en primer lugar las que integran su Universidad.

INTRODUCCION HISTORICA

José María Lacarra

*Catedrático de Historia Medieval
en la Universidad de Zaragoza*

1. *Armas de Aragón. Relieve del siglo XV, obra de Gil Morlanes, procedente de la Diputación del Reino. Museo de Zaragoza*





El nombre de Aragón no corresponde hoy a ninguna circunscripción administrativa de España. Ningún arzobispado, capitania general o distrito universitario coincide con los límites de lo que entendemos por Aragón. Y, sin embargo, todos los españoles tienen clara conciencia de que Aragón está constituido por las tres provincias llamadas aragonesas. Y también de que hay algo en el carácter de sus gentes, en sus dichos o en sus costumbres y modos de vida, que se estiman como típicamente aragonesas. Aragón tiene, pues, una personalidad en la conciencia de las gentes, pero no en la administración.

Otro hecho fácilmente comprobable es que esta personalidad —como todos los caracteres nacionales o regionales— es producto de la Historia. Se forja en un tiempo determinado y se encierra en unos límites precisos, aquellos en que se circunscribe una personalidad política, aunque perdure, como vemos, mucho después de extinguida ésta.

Ahora bien, la personalidad política de Aragón puede aparecer a un ojo superficial un tanto borrosa. Al dominar sus reyes sobre la mitad oriental de la Península, y extender su autoridad por las costas mediterráneas hasta el Oriente próximo, la expresión Corona de Aragón abarca reinos y principados muy diversos por su lengua y tradiciones. En un amplio sentido el nombre de Aragón viene a sintetizar el de la media España que, unida con Castilla, forjará la España de los Reyes Católicos: «¡Flores de Aragón, dentro de Castilla son!», cantaban en Castilla los niños cuando Fernando e Isabel contraían matrimonio. Pero no es a este Aragón, que resume los varios títulos de la Corona de Fernando, al que vamos a referirnos, sino al Aragón originario, que conservó su personalidad diferenciada como núcleo y cabeza de los distintos Estados de la Corona, y que como decía Pedro IV constituía «su título y nombre principal».

PRELIMINAR

Aragón antes del Islam

Aragón se forja con la Reconquista. Hasta el siglo IX no aparece en la historia el nombre de Aragón, en un principio reducido a un pequeño territorio pirenaico en el que se agrupan los cristianos que se resisten a ser absorbidos por el Islam. Antes, la zona central del valle del Ebro había seguido los vaivenes de la historia política peninsular.

Sus gentes entraron pronto bajo el dominio de Roma y se contagiaron de las rivalidades entre sus generales tomando partido por uno u otro contendiente. Hacia el año 197 a. de C. casi toda la orilla izquierda del Ebro estaba sometida; luego la lucha con los celtíberos obligó a afirmar la autoridad romana en el valle del Jalón. En la contienda entre Sila y Sertorio, las gentes del valle del Ebro muestran su adhesión, y aun su entusiasmo, por Sertorio; hubo un momento en que Huesca fue la capital del dominio sertoriano; tras el triunfo de César sobre Pompeyo, no volvió a alterarse la paz en las riberas del Ebro.

Poco a poco las viejas ciudades ibéricas se fueron romanizando. Otras, como Zaragoza, se fundaron de nuevo. Emplazada estratégicamente como cabeza de puente sobre el Ebro y dominando los accesos del Jalón y del Gállego, pronto superó en importancia a todas las de la región. No olvidemos que el Ebro era en esas fechas una importante vía de comunicación, pues era navegable hasta Varea, en Rioja. Las orillas de sus afluentes se poblaron de *villae* rústicas que acreditan una gran prosperidad. Los restos de teatros, termas y acueductos nos hacen ver que las gentes de las ciudades se habían adentrado en la vida romana con todos sus refinamientos. Algunos pantanos y otras obras hidráulicas son prueba del esfuerzo por regularizar el curso de las aguas con vistas a un mejor aprovechamiento agrícola.

Pero el solar en que más tarde se asentará el reino de Aragón no constituye todavía

ninguna unidad administrativa independiente: se integra en el convento jurídico Cesaraugustano, que forma parte de la provincia Tarraconense. De Tarragona llegará el impulso romanizador, y también, sin duda, y en época temprana, el cristianizador: los centros urbanos más romanizados serán asiento de otras tantas sedes episcopales, que pronto darán mártires a la Iglesia. Primero el obispo Félix, en la persecución de Decio, hacia 250; luego santa Engracia y sus dieciocho compañeros, cuyo sacrificio cantara Prudencio en el *Peristefanon*, y el diácono Vicente de Zaragoza, que sufrirá el martirio en Valencia.

Las graves crisis que conmovieron al mundo romano —las invasiones francas del siglo III, la penetración de los pueblos germánicos en el siglo V— sembraron la intranquilidad en los campos, y muchas villas de ricos propietarios serían abandonadas; también algunas de las colonizaciones hechas en los agros reseco, tras grandes esfuerzos de la ingeniería hidráulica. La vida rural sufriría con ello un gran retroceso. Sólo algunas ciudades bien fortificadas o instaladas en lugares estratégicos servirían de refugio en estos siglos oscuros: Zaragoza, Huesca, Tarazona, Borja.

Zaragoza acentúa su romanidad a medida que ésta se apaga en los campos: en 460 recibe la visita del emperador Mayoriano, y en 504 se reanudan los juegos de circo. Sus murallas le protegen de enemigos exteriores, francos y vascos principalmente. A su amparo la Iglesia de Zaragoza gozará de una relativa tranquilidad, y figuras señeras, como san Braulio y Tajón, elevarán su prestigio cultural. Pero este relativo renacer cambiaría bruscamente de signo cuando a comienzos del siglo VIII los musulmanes hagan su aparición por las riberas del Ebro.

El Islam en Aragón

El dominio musulmán se estableció en Aragón sin grandes violencias; no olvidemos que los conquistadores venían co-

mo auxiliares en una lucha civil, y que en los primeros momentos debió de ser grande el desconcierto entre los señores visigodos. Una tradición musulmana refiere que los habitantes de Huesca resistieron durante siete años en la Alcazaba Vieja, al cabo de los cuales solicitaron el amán, que les fue concedido. Algunos señores visigodos, como el conde Casius, aceptaron el islamismo desde el primer momento, y esto facilitaría el asentamiento del nuevo Estado sin que fuera necesaria la instalación de fuertes guarniciones. Entre los conquistadores dominaban los de estirpe árabe, que se reservaron las vegas más ricas del Ebro, aun cuando no faltaron grupos berberiscos, a juzgar por la toponimia: Mequinenza, Monzalbarba, Cineja, Azuara; éstos predominaban al sur del Ebro, hasta Albarracín; al norte casi todos eran muladíes, es decir, descendientes de conversos. En total los musulmanes llegados a raíz de la conquista formaban una exigua minoría, a la que pronto se agregarían los conversos al Islam. El país seguía en su mayor parte poblado por cristianos (mozárabes), que se agrupaban en torno a sus obispos. No faltan noticias de la comunidad cristiana de Zaragoza, de la que sabemos que en el siglo IX tenía como centro espiritual la iglesia de la Virgen Santa María, «madre de las iglesias de la ciudad»¹. Desde muy temprano un gobernador árabe o *walí*, dependiente de Córdoba, tenía su residencia en Zaragoza, pero la situación un tanto excéntrica del territorio, y la especial constitución del elemento humano hizo que tanto Zaragoza como toda la Marca o Frontera de la que era jefe gozara de gran autonomía política. El país aparecía dominado por grupos familiares, rivales entre sí, que cuando más se limitaban a hacer públicas declaraciones de lealtad a emires y califas, y entre los que encontraban ambiente tanto los agitadores enviados por el califa Abbasí para desplazar

a la dinastía Omeya, como las solicitudes del rey de los francos para asentar un protectorado sobre las tierras de la región del Ebro.

Carlomagno en Zaragoza

Una de estas conspiraciones contra el emir facilitaría la llegada de Carlomagno a Zaragoza. La encabezaba Sulayman ibn Yaqqan ibn al-Arabí y a ella se habían sumado Abu'l-Aswad, que se había evadido de la prisión en que le tuvo Abd al-Rahman I, y al-Husayn ibn Yahya al-Ansarí. Con ellos quiso entrar en contacto Abd al-Rahman ibn Habib, llamado al-Siqlabí («El Esclavo»), un emisario enviado por el califa Abbasí para provocar nuevas rebeliones en España; pero informado Sulayman de sus proyectos, se negó a hacer causa común con él. Los conjurados prefirieron dirigirse a Carlomagno, y éste, aprovechando la tranquilidad de sus fronteras, se decidió a intervenir.

Los emisarios de los conjurados ofrecieron, al decir de los autores carolingios, someterse a Carlos y hacerle entrega de las ciudades que mandaban, es decir, de toda la región del Ebro. Tal vez sólo trataran de encontrar apoyo para sus revueltas contra el emir. Pero Carlos, a juzgar por la magnitud del ejército concentrado, pensó sin duda en establecer alguna especie de protectorado sobre el emirato cordobés. Dos columnas penetraron por los dos extremos del Pirineo, para juntarse ante los muros de Zaragoza, pero la expedición fracasó totalmente. Contra lo convenido, la ciudad no se entregó. Parece que en ausencia de Sulayman, que había salido al encuentro de Carlomagno, al-Husayn ibn Yahya, otro de los conjurados, cerró sus puertas y se negó a recibirle. Carlos temió que todo había sido un ardid para alejarle de sus bases y regresó apresuradamente. Es bien sabido cómo al cruzar el Pirineo por Roncesvalles sus tropas fueron batidas por los montañeses vascos, infligiéndole una terrible derrota. Era el 15 de agosto del año 778.

La expedición, desde el punto de vista mi-

litar, había sido un fracaso. Pero la épica cimentaría la fama de Roldán, el héroe de Roncesvalles, mártir en defensa de la fe, al decir de los poetas. El nombre de Zaragoza, sometida al rey Marsilio, entraría en todas las literaturas. Era la única ciudad que Carlos no había podido conquistar:

«N'i ad castel ki devant lui remaine;
Mur ne citet n'i est remés a fraindre,
Fors Sarraguce...»
(No hay castillo que se le resista, ni muro ni ciudad por forzar, salvo Zaragoza...)

Las aguas del Ebro cortan la retirada a los infieles que huyen:

«L'ewe de Sebre, el lur est dedevant;
Mult est parfunde, merveilluse e curant.»
(El Ebro está ante ellos: el agua es profunda, terrible, violenta.)

Y por el Ebro llegará también el socorro a los paganos:

«Par Sebre amunt tut lur naviries turnent.
Asez i ad lanternes e carbuncles:
Tute la noit mult grant clartet lur dunent.
A icel jur venent a Sarraguce.»
(Remontan el Ebro con todas sus naves. Brillan linternas y carbunclos sin cuento, y toda la noche les prestan una gran claridad. Al amanecer arriban a Zaragoza.)

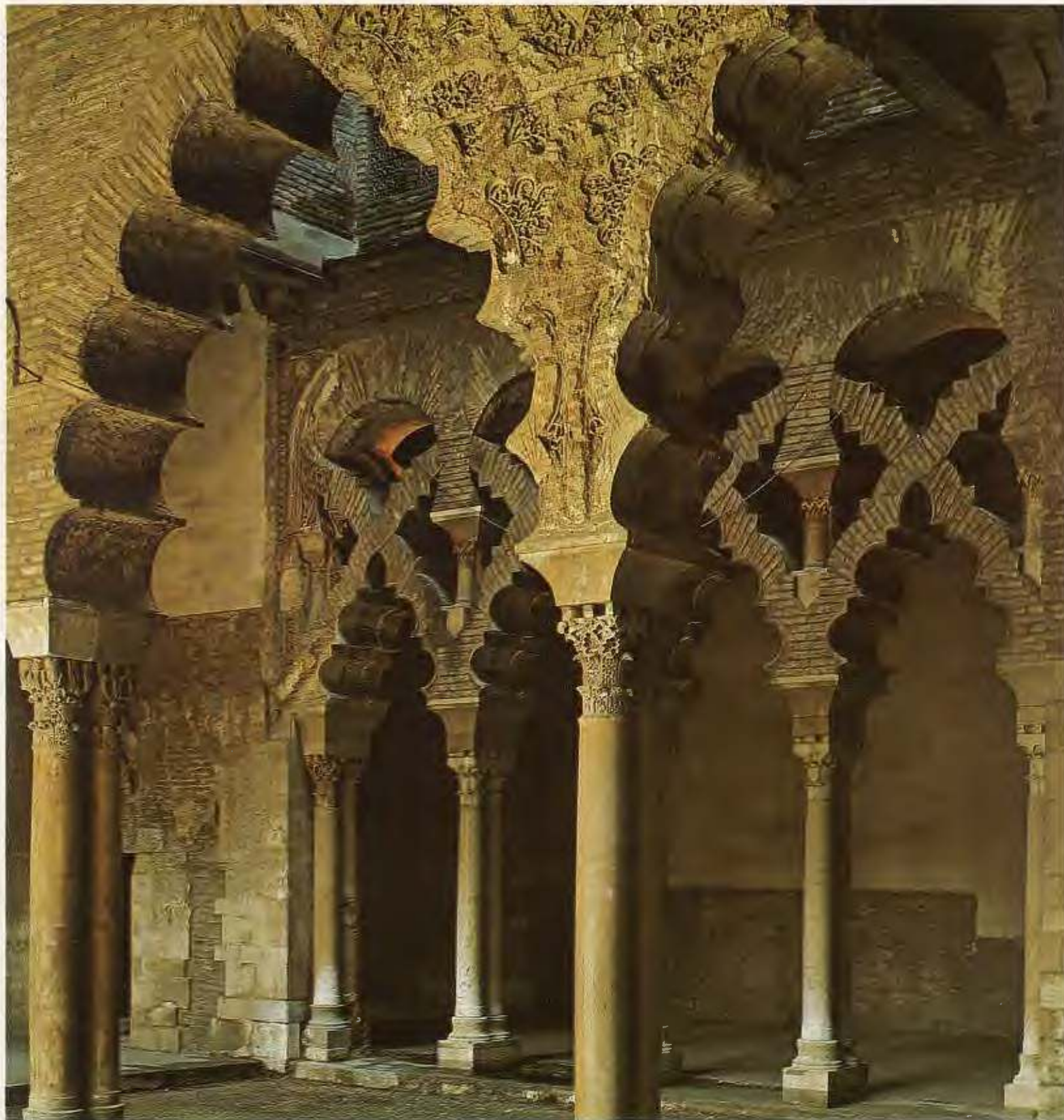
Las familias rebeldes

Carlos no entró en Zaragoza, y el emir Abd al-Rahman I pudo, de momento, restablecer su autoridad en la ciudad y en otros territorios de la Frontera donde los cristianos habían mostrado su simpatía por el invasor.

Pero pronto distintos clanes o grupos familiares se fueron apoderando de las ciudades, arrojando de ellas a las autoridades puestas por el emir. En Huesca se alza Bahlul ibn Marzuq, quien llega a hacerse dueño de Zaragoza; el emir envió contra él a Amrús ibn Yusuf, que acabó con la rebelión; Bahlul salió huyendo hacia Pallars, donde sería asesinado por su antiguo

1. Relato del monje Audaldo de su viaje a Zaragoza en 855 en busca del cuerpo de san Vicente mártir. MIGNÉ: *Patr. latina*, tomo 126, col. 1.013 y ss.

3. *Arquerías árabes del patio de Santa Isabel de la Aljafería (1047-1081), Zaragoza*



colaborador Jalaf ibn Rasid Asad (802); éste y su hijo Abd Allah gobernarían la Barbitania, su tierra natal, durante setenta años. Amrús reforzó las defensas de Huesca, instaló en Tudela una plaza fuerte para vigilar a los cristianos de Pamplona y mantuvo la autoridad del emir hasta su muerte, diez años después.

Más adelante es la familia de los Banu Qasi, descendiente del conde Casius, la que mantiene la intranquilidad en la Frontera. Como clientes de los Omeyas se habían mantenido fieles al emir, hasta que enfrentado Musa ibn Musa con alguno de los grandes de la corte, se declaró en rebeldía, contando con el apoyo de su pariente el pamplonés Iñigo Arista (841). Los Banu Qasi llegaron a adueñarse de toda la región del Ebro, alternando sus rebeldías con sumisiones más o menos formularias. Musa ibn Musa fue, hasta su muerte, en 862, el árbitro de la situación, y una crónica cristiana le calificará de «el tercer rey de España».

Diez años después, los hijos de Musa organizaban un levantamiento general, con la ayuda más o menos encubierta del rey de Pamplona, García Iñiguez. En ocho días se apoderaron de Tudela, Zaragoza, Huesca y Monzón; pronto fueron desplazados por los agentes del emir, y sólo quedó Ismail, que mandaba en Monzón, Barbastro y Zaragoza, pero las luchas con sus familiares fueron debilitando su posición; por fin, su sobrino Muhammad ibn Lubb decidió pasarse al bando del emir, vendiéndole la ciudad de Zaragoza, y en adelante será un súbdito relativamente leal, que fortificará la frontera y luchará encarnizadamente con los cristianos de Pamplona.

Zaragoza estará regida por gobernadores Omeyas, hasta que seis años más tarde los Tuchibíes se alcen con el poder. Huesca aparece gobernada por Masud ibn Amrús (875-887), que también se mantuvo leal al emir; hasta que es desplazado por Muhammad Abd al-Malik, conocido por al-Tawil, otro muladí, que en pugna con los últimos Banu Qasi había de extender su autoridad hasta Alquézar, Barbastro, Monzón y Lérida, manteniendo

do a la vez a raya a los cristianos de la frontera.

La táctica seguida por el gran califa Abd al-Rahman III para restablecer su autoridad sería prestar su apoyo a una de estas familias, los Tuchibíes, que si comenzaron, como todas, alzándose contra el gobernador de Zaragoza (890), acabó reconociendo la autoridad califal. Con ello Abd al-Rahman III afirmó esta especie de protectorado cordobés sobre la Marca Superior, en un principio en beneficio hereditario de los Tuchibíes, y al final en el del propio califa. Almanzor aplastó las veleidades de los últimos gobernadores Tuchibíes, y Zaragoza serviría muchas veces de apoyo seguro para sus campañas contra los reinos cristianos.

Todo ello prueba que si la islamización había sido muy superficial —y sólo alcanzaba a reducidos grupos familiares unidos a ciertas familias árabes por lazos de clientela—, la arabización no era mucho más profunda y los dialectos romances serán la lengua franca de todas ellas. Pero, a medida que se afirmaba el poder califal, el mundo cultural islámico se refuerza con nuevas adhesiones, y su prestigio va en aumento en los centros urbanos. Mucho es si en el siglo x los cristianos de Zaragoza siguieron agrupados en torno a su sede episcopal, y con dos iglesias, al menos, abiertas al culto: la de Santa María y la de las Santas Masas, extramuros de la ciudad.

La taifa de Zaragoza

En la gran crisis que abatió al califato en los comienzos del siglo xi, Zaragoza va a conocer una época de gran prosperidad. Un miembro de esta familia de los Tuchibíes, Mundir ibn Yahya, logró formar en Zaragoza una taifa independiente, y pudo transmitir el gobierno a su hijo Yahya y a su nieto Mundir II. De Mundir I, dice el historiador Ibn Hayyan que procuró seguir una política apaciguadora y amistosa con los reyes cristianos para garantizar la seguridad de su pueblo. Favoreció el matrimonio de Sancha, hija del conde de

Castilla, con Berenguer Ramón, hijo del conde de Barcelona, cuyos esponsales tuvieron lugar en Zaragoza ante una concurrida asistencia de cristianos y musulmanes. El poeta Ibn Darray, decía de la corte de Mundir I: «Me he establecido en una tierra cuyas arenas han sido sustituidas por oro y perlas, y mis ojos se han sentido deslumbrados.»

El último monarca de esta familia murió asesinado por uno de sus generales (1039), y pasó a regir la taifa zaragozana el que hasta entonces era gobernador de Lérida, Suleyman ibn Hud. Con la dinastía de los Banu Hud la taifa de Zaragoza alcanza su máxima prosperidad. Dominaba desde Lérida hasta Tudela, y aun agregó Tortosa y Denia.

En su corte se congregaban poetas y hombres de ciencia, con un espíritu abierto y tolerante. Ahmad al-Muqtadir (1046-1081), el constructor de la Aljafería, era también poeta. Su palacio era llamado por los poetas «Palacio de la alegría». De él dirá el monarca:

«¡Oh, “Palacio de la alegría”!; ¡Oh “salón de oro”! Gracias a vosotros he alcanzado la culminación de mis deseos. Aunque mi reino no tuviera otra cosa, serían para mí todo lo que yo pudiera anhelar.» Su primer ministro sería un mozárabe, Abu Umar ibn Gundisalvo, buen poeta al par que gobernante; el judío Ibn Hammad, visir de tres reyes Banu Hud, sería diestro en poesía, aritmética, geometría, astronomía y música; acabó por hacerse musulmán.

Pero la taifa de Zaragoza tenía fronteras con todos los príncipes cristianos: Castilla, Navarra, Aragón y Barcelona. La prosperidad era debida al comercio y éste a la paz; la paz había que comprarla pagando parias, en buen oro, a los príncipes vecinos que brindaban su protección. En Zaragoza se asentará por algún tiempo una guarnición navarra, que defiende la corte de las asechanzas del rey de Aragón; luego será el Cid Campeador quien lleve a cabo esta misión protectora. La taifa de Zaragoza sería la última en resistir el asalto de los almorávides. Pero ya estaba formado y pujante el reino de Aragón,

4. La pequeña iglesia de San Bartolomé de Gavín (segunda mitad del siglo X) ostenta uno de los más singulares campanarios mozárabes del Serrablo

5. Las casas de Siresa, con sus chimeneas típicas, flanquean la noble estructura del templo, parte conservada del antiguo monasterio de San Pedro



y muy poco después Zaragoza y toda la taifa zaragozana serían incorporadas a los dominios de Alfonso el Batallador.

I. FORMACIÓN DE UNA PERSONALIDAD ARAGONESA

Resistencia al invasor

¿Cómo se fue organizando la resistencia a los nuevos dominadores? En un principio esta resistencia no presentaría el carácter de oposición religiosa. Los musulmanes eran por principio tolerantes con los cristianos, y aun tendrían que serlo por necesidad dado el reducido número de gentes que llegaron con los primeros ocupantes.

Los cristianos debían pagar un impuesto personal y otro territorial, y con ello eran respetados en su fe y conservaban su propia organización. Sólo en algunos puntos estratégicos (Pamplona, Huesca, Zaragoza) se establecerían de momento guarniciones musulmanas. Y sabemos que en esas ciudades los cristianos conservaron su organización eclesiástica, sin molestia por parte de las nuevas autoridades musulmanas. En el campo, y sobre todo en las zonas montañosas mucho más pobres, la instalación de musulmanes sería escasa o nula. En ellas el nuevo Estado montado por las gentes llegadas del sur sólo sería conocido por la obligación de pagar los impuestos pactados.

Ahora bien, en el estado permanente de rebelión de las grandes familias de conversos, sería muy difícil que los recaudadores del emir pudieran cumplir su misión; algunas de estas familias percibirían los impuestos en su propio provecho. En ocasiones son estas mismas familias las que buscan el apoyo de los montañeses. La insumisión de los cristianos se manifestaba, por tanto, en la resistencia a pagar los impuestos, y para ello no necesitaban excitaciones especiales. Si en algún momento encuentra apoyos en la corte carolingia, su

estado de insumisión habitual se vería notablemente reforzado, abocando a la independencia de hecho.

Esta situación aparece claramente definida alrededor del año 800, cuando los carolingios, fracasada su tentativa de instalarse en Zaragoza, y de atraerse a algunos núcleos de cristianos del Pirineo, deciden presionar militarmente para instalar guarniciones en la línea del Ebro. Intentaron repetidas veces ocupar Tortosa y Huesca. Pero al fin lograron instalarse en Barcelona (801), y en los altos valles del Pirineo catalán, y también en el Pirineo aragonés.

La especial topografía de esta zona del Pirineo hará que cada valle o grupo de valles siga en un principio una trayectoria distinta en relación con las diversas presiones que reciben de francos o de musulmanes. Los valles cerrados de Echo a Canfranc, en estrecha comunicación con la monarquía carolingia, serán el núcleo originario del Aragón primitivo. Los valles altos de Ribagorza y Pallars están en contacto con los condes de Tolosa, que hacia el año 806 ya habían establecido allí su dominación. Sobrarbe, territorio más abierto por el sur, estaría por más tiempo sometido a la presión de los musulmanes, y su liberación sería más tardía.

Variedad originaria

Cada núcleo de resistencia tendrá una personalidad distinta, dada su dispersión y la diversa relación que sus gentes mantienen con cristianos y musulmanes.

Ribagorza y Pallars aparecerán como una prolongación del condado de Tolosa, hasta que en 872, por muerte violenta del conde Bernardo, Pallars y Ribagorza se separan de Tolosa y de la monarquía franca para regirse por una dinastía propia en la persona del conde Ramón I. Al morir éste (hacia 920), los territorios de Pallars y Ribagorza quedaron vinculados a dos ramas de su familia. Ribagorza estaba integrada por los valles del Noguera-Ribagorzana, Ésera e Isábena, valles de agricultura pobre, con predominio ganadero y con difíciles comunicaciones en-

tre sí. Sin unidad geográfica, el territorio era, además, muy vulnerable por el sur. El año 908, Muhammad ibn al-Tawil, señor de Huesca, penetró por el Isábena, destruyó el castillo de Roda y ocupó por breve tiempo la región central de Ribagorza. Un siglo más tarde la paz se verá turbada por Abd al-Malik, el hijo de Almanzor, quien en 1006 llegó nuevamente hasta Roda, cuya sede ocupó.

Sin un centro urbano importante, sin una sede episcopal que unifique la vida espiritual —la sede de Roda apenas pudo asegurar su independencia en la segunda mitad del siglo x—, Ribagorza carecía de cohesión interna. Oscilaba entre la tradición peninsular y la carolingia; ésta afectaba a la estructura político-administrativa, y lo mismo condes que otros funcionarios comienzan a hacer hereditarios sus cargos; sólo que, a falta de grandes propiedades territoriales dotadas de inmunidad, no llegó a establecerse la rígida escala feudal de señores y vasallos. Ahora bien, mientras en todos los territorios peninsulares la autoridad pública se fortifica, al concentrarse el poder en el caudillo que dirige la lucha contra el moro, aquí el poder público se va fragmentando con las trasmisiones patrimoniales; las riñas familiares y la dificultad de hacer frente a la presión musulmana se hizo patente a comienzos del siglo xi. En estas condiciones no le fue difícil a Sancho el Mayor, a la vez que liberaba de los musulmanes la parte sur de Ribagorza, hasta Roda, incorporar el condado a sus dominios en defensa de sus derechos familiares. Ribagorza, como condado independiente, había dejado de existir.

Las tierras comprendidas entre el Ésera y el Cinca estaban más abiertas a la penetración musulmana, por lo que el dominio islámico duró aquí varios siglos. Más al oeste hay una serie de valles de estructura compleja y de agricultura pobrísima, con una personalidad menos definida y de historia muy oscura: es el territorio de Sobrarbe propiamente dicho y el del Serrablo, que debieron mantener una situación de dependencia pactada con los gobernadores de Huesca. Su historia se va aclarando a

partir del siglo x, cuando se incorporan a la monarquía pamplonesa juntamente con el condado de Aragón.

Éste tiene una historia mejor documentada y una personalidad más definida. Aparece en el primer tercio del siglo ix como una proyección de la presión carolingia en esta frontera. Las comunicaciones eran más fáciles, bien por la vía romana que, remontando el puerto del Palo, descendía al valle de Echo, o por la que sin duda penetraba por la actual ruta de Canfranc. El apoyo carolingio vendría a reforzar la resistencia de los naturales, que ya es acusada por las fuentes árabes. El conde Aznar Galindo sería, probablemente, un indígena que secunda la política expansiva de Ludovico Pío, y que desplazado por su yerno García el Malo, pudo al fin recuperar el condado y transmitirlo a sus sucesores. Después, el hijo de Aznar Galindo, Galindo I, quedó bajo la protección o tutela de los reyes de Pamplona, aunque conservando el condado su personalidad independiente y con derecho a la sucesión dentro de la familia Aznar.

Así, Aragón, que había comenzado su vida independiente bajo la tutela carolingia, cuando el imperio franco se descomponía, recibió la ayuda más eficaz de los reyes de Pamplona. A la primera responden una serie de fundaciones monásticas, y en especial San Pedro de Siresa, que con su centenar de monjes «resplandecía en todo el Occidente por el ejercicio de su disciplina regular», al decir de san Eulogio de Córdoba, que lo visitó en 848. De allí llevó el santo una serie de obras clásicas (Virgilio, Juvenal, Horacio) y cristianas (san Agustín, Adhelmo), que eran desconocidas por los cristianos andaluces. Perdido el contacto con el mundo carolingio, y sumido éste en luchas civiles, la tradición peninsular, no apagada entre las gentes del país, dominará la vida monástica y cultural. Sin duda grupos de cristianos del valle del Ebro disconformes con la nueva situación emigrarían hacia las montañas, llevando consigo los libros más comunes en la España del sur. De esta forma la cultura francocarolingia se verá

6. Vista general del castillo de Loarre, que fue residencia de los primeros reyes de Aragón



7. Vista de Alquézar, con su castillo colegiata



desplazada por la hispanovisigoda. El monasterio que mejor responde a esta nueva orientación es el de San Juan de la Peña, sito fuera del reducido espacio del Aragón primitivo, y que según viejas tradiciones había comenzado siendo un eremitorio de gentes huidas de Zaragoza.

La frontera y la nueva estructura social

Al quedar Aragón incorporado a la monarquía de Pamplona serán sus reyes los que se encarguen de la protección y defensa. De esta forma, desde Sangüesa al Gállego los pamploneses fueron estableciendo una serie de posiciones: Sos, Uncastillo, Luesia, Biel, Agüero y Murillo de Gállego. El Aragón originario quedaba reducido a las tierras del interior. Más adelante, al incorporarse Sobrarbe y luego Ribagorza, se instalan otros puntos fortificados en Loarre, Nocito, Secorún, hasta Buil, en Sobrarbe.

Si la primera actitud de los montañeses había sido meramente defensiva, ahora un nuevo espíritu contagia a todas las gentes de la frontera, que les mueve a recuperar para la Cristiandad las tierras perdidas. Este espíritu de Reconquista, que ya percibimos en Asturias en el siglo IX, que a comienzos del siglo X se ha extendido a Navarra con la dinastía de Sancho Garcés I, lo encontraremos ahora en la nueva frontera aragonesa.

La necesidad de la defensa hace que en las nuevas plazas fortificadas se concentren grupos cuya misión fundamental es la guerra; las gentes de las inmediaciones o del interior, dedicadas a la agricultura y ganadería, trabajan para ellos. Poco a poco se perciben dos estructuras distintas en el país: villas o aldeas abiertas en el interior y villas fortificadas, castillos y torres aisladas en la frontera. Distinta función social, que a la vez introducirá nuevas estructuras políticas, ya que las villas fortificadas se constituyen en cabeza de distritos militares, a cuyo jefe (*tenente, senior*) quedan sometidas, lo mismo en lo judicial que en lo administrativo, las gentes de la circunscripción.

8. El rey Ramiro I y su hijo y sucesor Sancho Ramírez, representados en un manuscrito miniado del siglo XIII relativo a las Actas del concilio de Jaca (1063). Catedral de Jaca



Los hombres del Aragón primitivo —el comprendido entre los valles de Echo y Canfranc, en total unos 600 kilómetros cuadrados— habían permanecido a la defensiva durante un siglo; ampliado el territorio por el este y el oeste, esta actitud se había prolongado mucho más. Encerrados en límites tan estrechos, gobernados por una misma familia y sometidos a unas

mismas normas jurídicas, se va formando una conciencia aragonesa.

Esto explica, de la manera más natural, que Aragón conservara su personalidad diferenciada bajo la dinastía pamplonesa, y que al surgir nuevos reinos a la muerte de Sancho el Mayor (1035), Aragón sea el centro de una de las nuevas estructuras políticas.

Aragón de condado a reino

Si comparamos los avances de la Reconquista en Aragón con los de los reinos vecinos, de Castilla especialmente, veremos el notable retraso de aquélla. Mientras Alfonso VI sometía el reino de Toledo (1085), todavía no se habían ocupado Huesca (1096), Barbastro (1100) y Zara-

9. *Las imponentes ruinas del castillo de Montearagón se dibujan sobre una altura, visible desde Huesca*

10. *Pórtico oeste de la catedral de Jaca.*

goza (1118). Esto se explica por las distintas condiciones en que se desarrollaba la lucha en uno y otro territorio. En tanto que en León y Castilla los avances se hicieron en los siglos IX y X sobre las tierras despobladas del valle del Duero, en Aragón los avances debían hacerse sobre la tierra llana de Huesca y valle del Ebro, más densamente pobladas, y que tenían como puntos de apoyo ciudades bien defendidas: Huesca, Barbastro, Monzón, Lérida, Zaragoza y Tudela. La línea que marcaba la frontera de moros y cristianos era la cadena del Prepirineo que separa la montaña de la llanura de Huesca; en ella los cristianos habían logrado colocar posiciones al pie de la montaña, pero para avanzar hacia el sur, sitiar las ciudades y sostener batallas campales, necesitaban una masa de luchadores de que no disponían los valles montañosos del Pirineo. Por eso, hasta bien avanzado el siglo XI, los territorios de Aragón, ahora unidos a los de Sobrarbe y Ribagorza, se mantienen a la defensiva.

Había también otras razones de carácter político. Cuando Ramiro I comienza a gobernar el territorio de Aragón (1035), mantiene una situación de dependencia respecto a la rama primogénita que reina en Pamplona, y lo mismo su hijo y sucesor Sancho Ramírez. Sometidos al primogénito por el vínculo de la fidelidad, bastaba que éste fuera quebrantado para que las tierras recibidas revirtieran al reino del que jurídicamente seguían formando parte. Por otra parte, tanto los reyes de Pamplona como los de Castilla se erigen en protectores del reino moro de Zaragoza, por lo que perciben, según vimos, grandes cantidades de dinero. Castilla incluso aspira a extender sus dominios por todo el valle del Ebro hasta Tortosa.

No hay que decir que el pequeño territorio gobernado por los primeros reyes de Aragón era incapaz de hacer frente lo mismo al reino moro de Zaragoza, reforzado por los apoyos cristianos, que a las apetencias imperialistas de Castilla de hacerse con el dominio de toda la Península.

La organización del reino para la defensa





dará a éste una estructura un tanto familiar, que arrancaba de los orígenes del condado: en los siglos IX y X el conde aparecía rodeado de una comitiva de barones, que no pasarían de una docena, con los que va de caza, le acompañan en la guerra o le asisten en su pequeña corte con el consejo o en la administración de justicia. Después, las cosas se van complicando, pero no mucho. Las obligaciones de los nobles respecto al rey eran muy vagas: ayudarle a defender su cuerpo y su tierra y asistirle en la curia. La ayuda militar era sólo para casos extremos y por tiempo reducidísimo: durante tres días a su propia costa. La costumbre y la norma repugnaban el servicio gratuito. Ahora bien, el rey podía premiar a los nobles con la concesión de tierras bien en plena propiedad o en beneficio (*honor*), para que colaborasen con él en el gobierno y administración del reino. En este caso las obligaciones militares se ampliaban a tres meses. Con los avances de la Reconquista en el siglo XI, los nobles han visto las ventajas económicas que esta prestación militar reporta, y llegan a exigir del rey que tales honores no puedan concederse a extranjeros. Con ello se apuntaba el primer éxito de la monarquía: interesar a los nobles en la guerra, arraigándolos, a la vez, en la tierra.

Apertura hacia el exterior

El cambio más importante había tenido lugar en los días de Sancho Ramírez (1063-1094). Su padre, Ramiro I, había muerto en Graus cuando intentaba ocupar esta plaza contra la voluntad de Muqtadir de Zaragoza y de su protector Fernando I de Castilla.

Sancho Ramírez, hombre abierto y de gran dinamismo, buscó apoyos en el exterior. En esto no hacía sino seguir la política que, con menos fortuna, había iniciado su padre. Casó primero con una hija del conde de Urgel, con lo que fortificó su posición en la frontera oriental; al quedar viudo casó con Felicia, hija de Hilduino, conde de Roucy. Bus-

cando apoyos más remotos, entra en contacto con Roma, y logra del Papa el apoyo decisivo para que un ejército franco-papal acuda en su socorro, y, de acuerdo con el conde de Urgel, asalte Barbastro (1064). Un año estuvo la plaza en poder de los cristianos, pero esta Cruzada —anterior a las más conocidas— serviría para forjar una alianza de Aragón con la Santa Sede, que estaría llamada a alcanzar gran trascendencia. En 1068 Sancho Ramírez acude en peregrinación a Roma, y como hijo sumiso de la Iglesia, coloca su persona y reino en manos de Dios y de san Pedro. No mucho después logra que el Papa predique otra Cruzada, cuya dirección se encomendó al conde Eblo de Roucy, cuñado del rey de Aragón (1073). La expedición, dirigida probablemente hacia Ribagorza, fracasó sin llegar a iniciarse, tal vez por gestiones de Cluny en apoyo de los ideales imperiales del rey de Castilla.

Poco después, la muerte del rey de Pamplona en Peñalén (1076), no sólo borraba toda sumisión teórica de Aragón a la rama primogénita, sino que, al incorporar gran parte de su territorio, aumentaba considerablemente su fuerza para combatir al Islam. Más tarde, la muerte de Muqtadir de Zaragoza (1081), y el reparto del reino entre sus hijos, con la secuela de rivalidades entre ellos, dejarían muy debilitado al principal enemigo de Aragón. La llegada luego de los almorávides a la Península (1086), que constituían un peligro mucho mayor para toda la cristiandad hispana, haría que Alfonso VI solicitara el concurso del rey de Aragón. Con esto cesaba el aislamiento en que había pretendido encerrarse al reino de Aragón.

Paralelamente a esta apertura de horizontes políticos se había ido produciendo en el interior del reino una renovación tanto de la vida espiritual como de la económica y social.

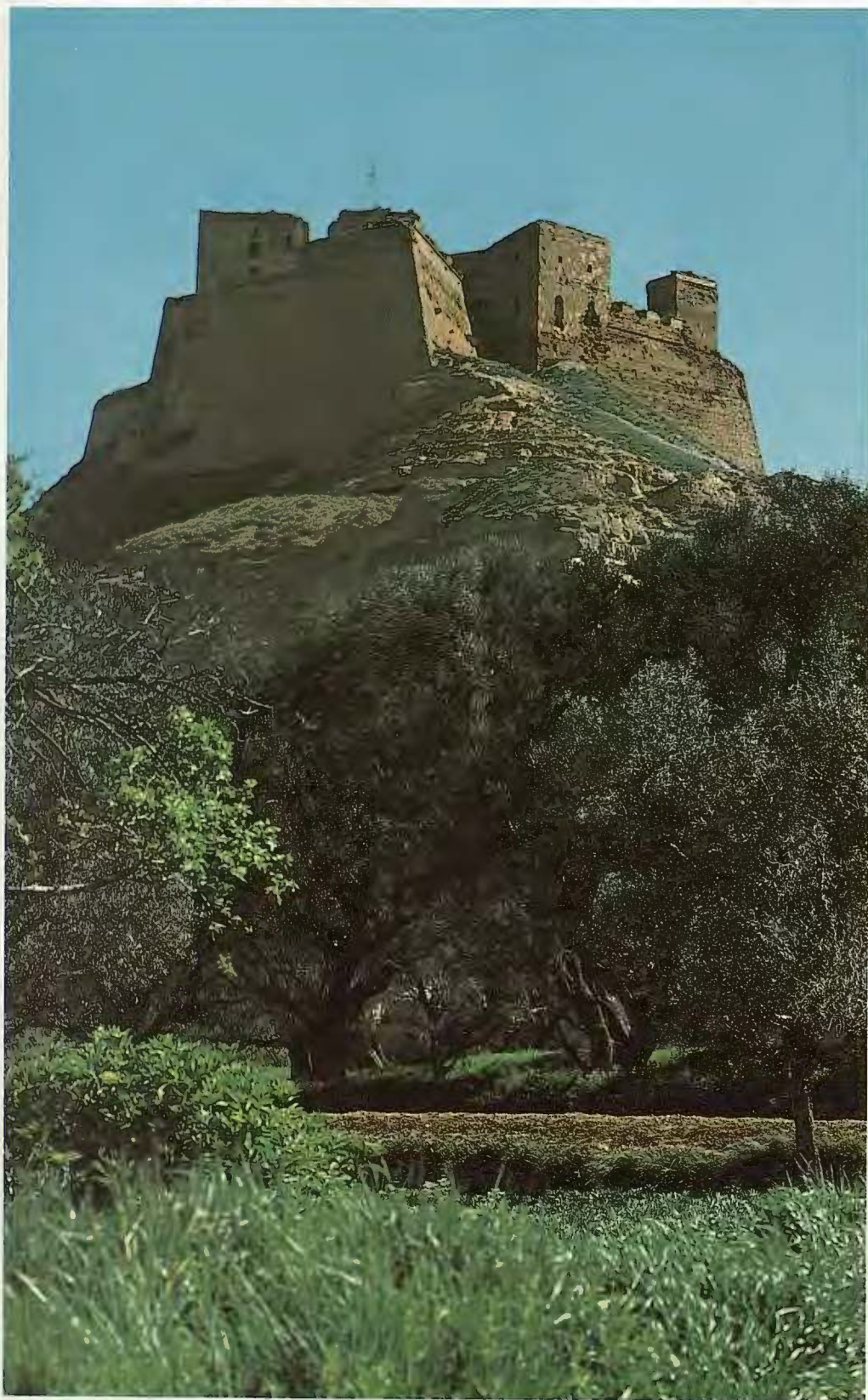
Desarticulada la organización eclesiástica con la ocupación musulmana, no hay noticia de que los cristianos del primitivo condado de Aragón dispusieran de obispo propio. Toda la vida espiritual y ecle-

siástica se basaba en los monasterios, numerosos, y algunos, como hemos visto, magníficos exponentes de la renovación religiosa y cultural. Posiblemente el mismo prelado que atendía a la cristiandad oscense, ejercería una jurisdicción, más o menos efectiva, sobre los cristianos de la zona libre, con el título de obispos de Aragón o de Sasau. Al comenzar su reinado Ramiro I sus dominios estaban sometidos a la jurisdicción de los prelados de Pamplona, Huesca y Roda.

En tiempo de Sancho el Mayor se había iniciado la reforma monástica, en estrecho contacto con la abadía de Cluny; más tarde vino la reforma litúrgica, y Sancho Ramírez, de acuerdo con Cluny, introdujo la liturgia romana en San Juan de la Peña (1071), precediendo en esto a los reinos de Navarra y de Castilla. Apoyó también la reforma gregoriana, que tendía a elevar la situación del clero secular, propugnando la vida en común, el canto coral del oficio divino y la pobreza. Con esta orientación se creó la canónica de San Pedro de Loarre (1071), y más adelante la de Montearagón (1089). Se estableció un obispado propio para Aragón, con sede en Jaca, y sus canónigos fueron también sometidos a la vida en común (1076), reforma que más adelante se extendería a Roda (1093).

La instalación en Jaca de la sede episcopal respondía no sólo al deseo de una centralización del gobierno eclesiástico, sino a razones económicas y sociales más profundas. El reino carecía hasta entonces de capital. Jaca, que era una modesta villa regia, se hallaba en la ruta de tránsito de Zaragoza a Francia por Canfranc, ruta que debía de tener una actividad comercial importante, ya que ponía en comunicación territorios de economías distintas: la taifa musulmana de Zaragoza, abundante en oro y en productos industriales y de artesanía, y la Europa cristiana mejor dotada de ciertas materias primas. Además, una nueva ruta comercial se iba abriendo por Canfranc y Jaca hacia Navarra al calor de la peregrinación a Santiago de Compostela. Sancho Ramírez decidió hacer en Jaca una ciudad, atrayendo a

12. Vista del castillo de Monzón. En esta fortaleza pasó buena parte de su infancia el rey Jaime I



mercaderes y artesanos extranjeros (*francos*), con fueros y privilegios especiales. De esta forma, sobre una sociedad hasta entonces constituida por clérigos, labradores y guerreros se fue abriendo paso una nueva clase, la de los ciudadanos o burgueses, hombres libres, que viven más de la artesanía y del comercio que de la agricultura o del botín.

La apertura al exterior la veremos reflejada en la nueva orientación de las artes plásticas. Tras unas construcciones mozárabes de tradición visigótica, como la iglesia baja de San Juan de la Peña, y de otras que se extienden en el siglo X por el Serrablo, llega la influencia lombarda, importada de Cataluña (siglo XI), para terminar en las espléndidas construcciones románicas que han sido clasificadas dentro del arte de las rutas de peregrinación: catedral de Jaca, Loarre y Santa Cruz de la Serós.

II. LA EXPANSIÓN

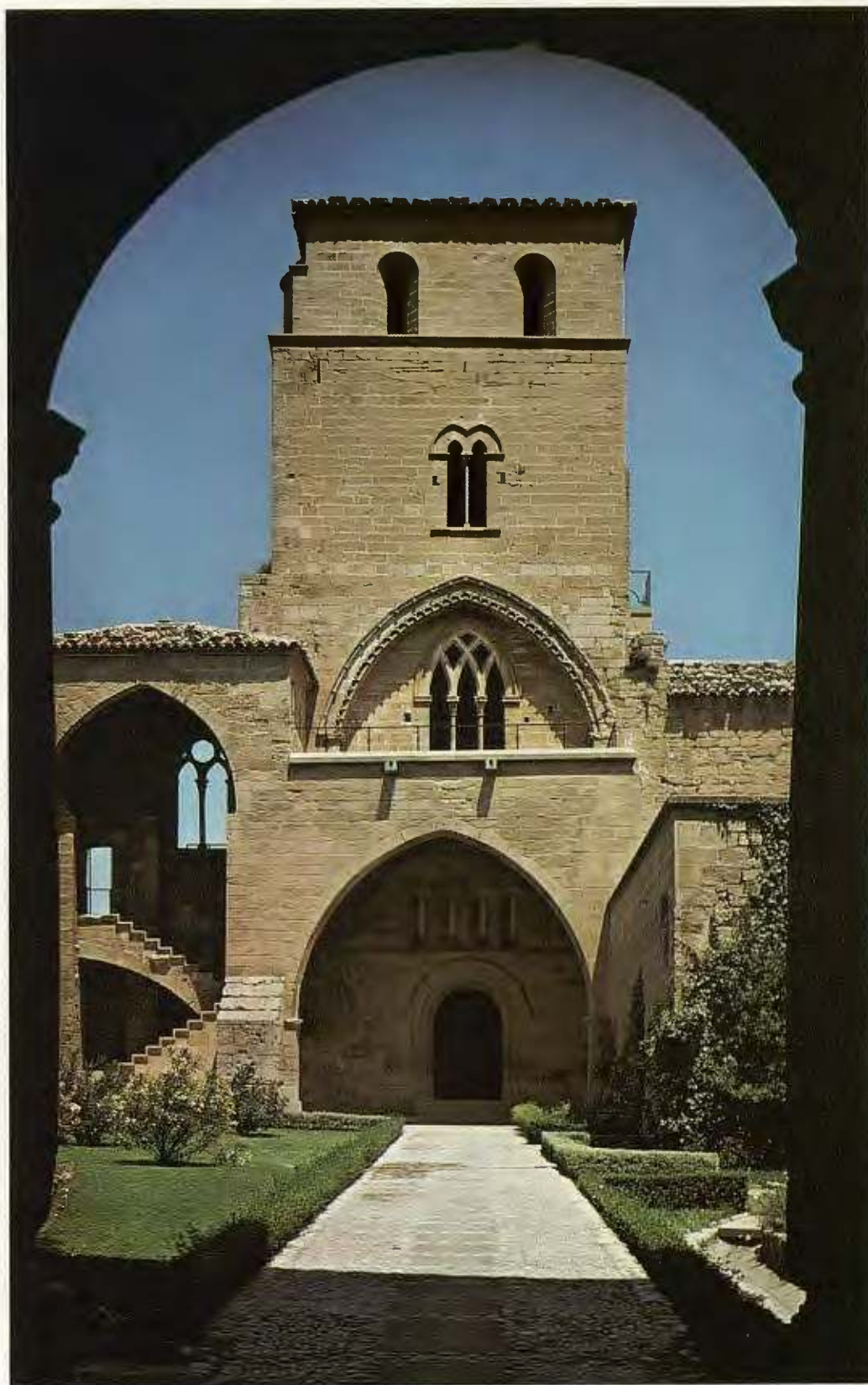
Ocupación del valle del Ebro

En los últimos años de su vida, Sancho Ramírez inició los grandes avances por la provincia de Huesca: Graus, Ayerbe (1083), Arguedas en Navarra (1084). Contenido por el Cid cuando iba en apoyo de Alhayib de Lérida, es vencido por aquél, pero pronto serían buenos amigos y aliados. Su hijo Pedro, a quien ha encomendado el gobierno de Sobrarbe y Ribagorza, ocupa Monzón (1089), lo que permite a los aragoneses llegar hasta Albalate de Cinca, Zaidín (1092) y Almenar (1093), amenazando a Lérida de forma que parecía inminente su caída. En 1088 se establece la posición de Montearagón frente a Huesca, plaza que será al fin conquistada por Pedro I, en 1096, después de vencer en Alcoraz al ejército musulmán que acudió en su socorro, auxiliado éste por tropas castellanas al mando del conde García Ordóñez. En 1100 se ocupa Barbastro.

En 1091 se había fortificado el Castellar, sobre el Ebro, a cuatro leguas de Zaragoza; en 1098 se había instalado el puesto de vigilancia de Milagro, frente a la Tudela musulmana; en 1101 Pedro I, animado del espíritu de Cruzada que conmovía por aquellas fechas a todos los cristianos de Occidente, intentó tomar Zaragoza al grito de «¡Dios lo quiere!», instalando su campamento en las proximidades de la ciudad; Juslibol (*Deus o vol*). Pero la ocupación de Zaragoza y de las principales plazas del valle del Ebro estaba reservada a su hermano Alfonso, que le sucedió en 1104 al morir Pedro I sin descendencia.

Alfonso I estaba animado del mismo espíritu de cruzado. Su padre había renovado, en 1088, el vasallaje feudal a la Santa Sede, comprometiéndose a pagar un censo anual de quinientos mancebos y sus colaboradores un mancebo cada uno. Ahora la lucha tendría un fuerte carácter religioso, pues los almorávides, que habían acentuado el carácter de guerra santa, habían avanzado por Valencia, que era evacuada por la viuda del Cid (1102), presionaban sobre Lérida y Balaguer, y derrotaban a los castellanos en Uclés (1108), con muerte del infante Sancho, heredero del trono. Alfonso, que había comenzado luchando por las Cinco Villas y por La Litera, fue requerido por Castilla para más altas misiones: contraer matrimonio con Urraca, hija y heredera de Alfonso VI, para que el reino castellano-leonés pudiera hacer frente a la presión de los almorávides. Las intrigas y mezquindades que se desataron con ocasión de este matrimonio le distrajeron por algún tiempo de la tarea, para él más querida, de luchar contra el infiel.

Mientras tanto, el rey Mustain de Zaragoza había sido muerto en Valtierra en un incidente de guerra (1110). Era Zaragoza el único reino de taifas que se había librado de la ocupación almorávide. Su hijo Abd al-Malik fue reconocido como sucesor a condición de no servirse de los cristianos ni mezclarse para nada en sus asuntos; al no poder cumplir su compromiso, los sarracenos de Zaragoza llamaron al go-





bernador almorávide de Valencia, mientras que Abd al-Malik se retiraba a la fortaleza de Rueda, sobre el Jalón.

Alfonso, con ayuda de un ejército bearneés, sitió Zaragoza, que tomó tras siete meses de asedio (18 de diciembre de 1118); poco después se entregaban Tudela y Tarazona, comenzaba la repoblación de Soria y ocupaba Calatayud (1120), tras de vencer en Cutanda a un ejército mandado por Ibrahim, hermano del sultán Alí. En poco más de dos años el reino moro de Zaragoza había pasado a dominio del rey de Aragón.

Aspiraba Alfonso I a abrirse paso hacia Levante para, «una vez sometidos todos los sarracenos de esta parte del mar, abrir una ruta para navegar hasta Jerusalén». Dos caminos se le ofrecían para ello: el del Ebro hasta Tortosa, y el de Valencia. Los dos habían sido intentados por su padre y hermano, y los dos emprendió Alfonso con suerte diversa. Sobre Valencia hizo varias expediciones y venció a los musulmanes en la batalla campal de Cullera. Por un momento soñó con formar un reino cristiano en las lejanas tierras de Granada, que recorrió en el invierno de 1126 a 1127. Sobre Tortosa avanzan sus tropas en 1132, abastecidas desde el Ebro por una flota fluvial; ocupan Mequinenza y de aquí pasan a poner sitio a Fraga, donde sufrió una terrible derrota. El rey apenas sobrevivió dos meses al desastre (7 de septiembre de 1134).

Pero el frente apenas retrocedió. Las plazas principales podían darse como definitivamente ganadas para la Cristiandad, y solucionada la crisis política que provocó la muerte del rey, los aragoneses fueron avanzando hasta completar los límites naturales de lo que será el solar del reino. El conde Ramón Berenguer pudo, con ayuda de naves genovesas, tomar Tortosa (1148); al año siguiente Lérida y Fraga el mismo día (24 de octubre); poco después se recuperaba Mequinenza, la cuenca del río Martín y las tierras del Bajo Aragón, repoblándose Daroca, que era entregada a la Orden del Temple (1142), Alcañiz y Monforte (1157). Con Alfonso II (1162-1196), hijo y sucesor de Ramón

16. La reina Petronila y Ramón Berenguer IV, representados en una Genealogía de los condes de Barcelona y soberanos de la Corona de Aragón. Pergamino del siglo XV. Monasterio de Poblet (Tarragona)

17. Silla de San Ramón. Siglo XII. Museo de Roda de Isábena

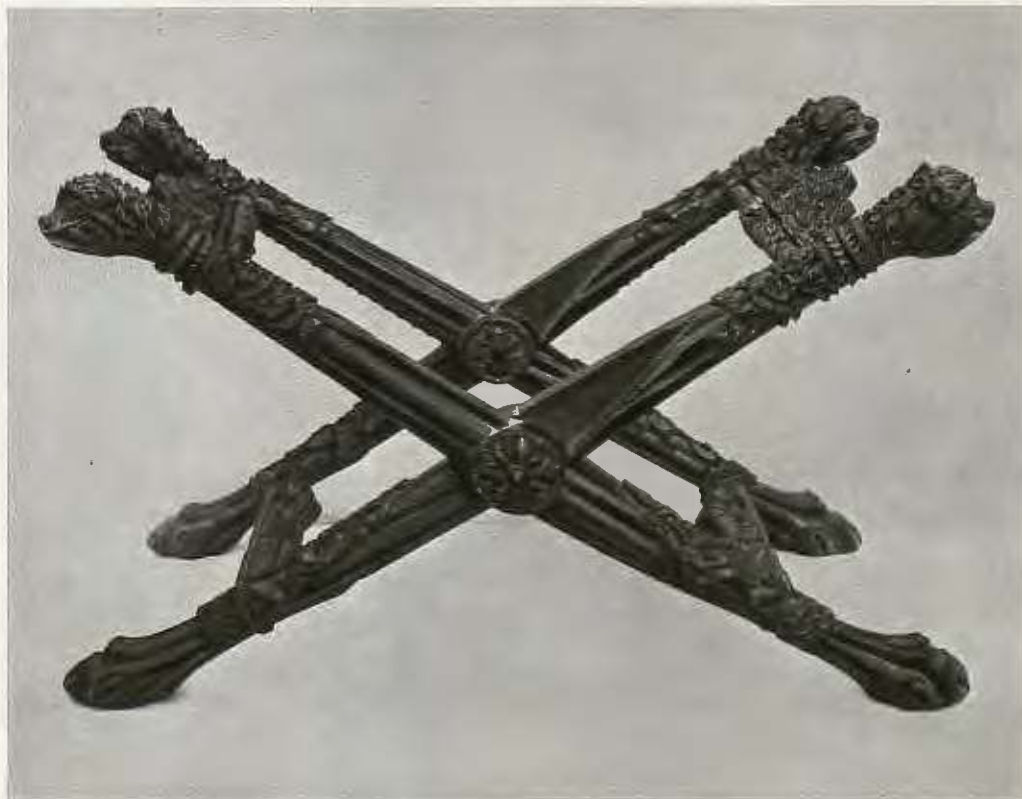
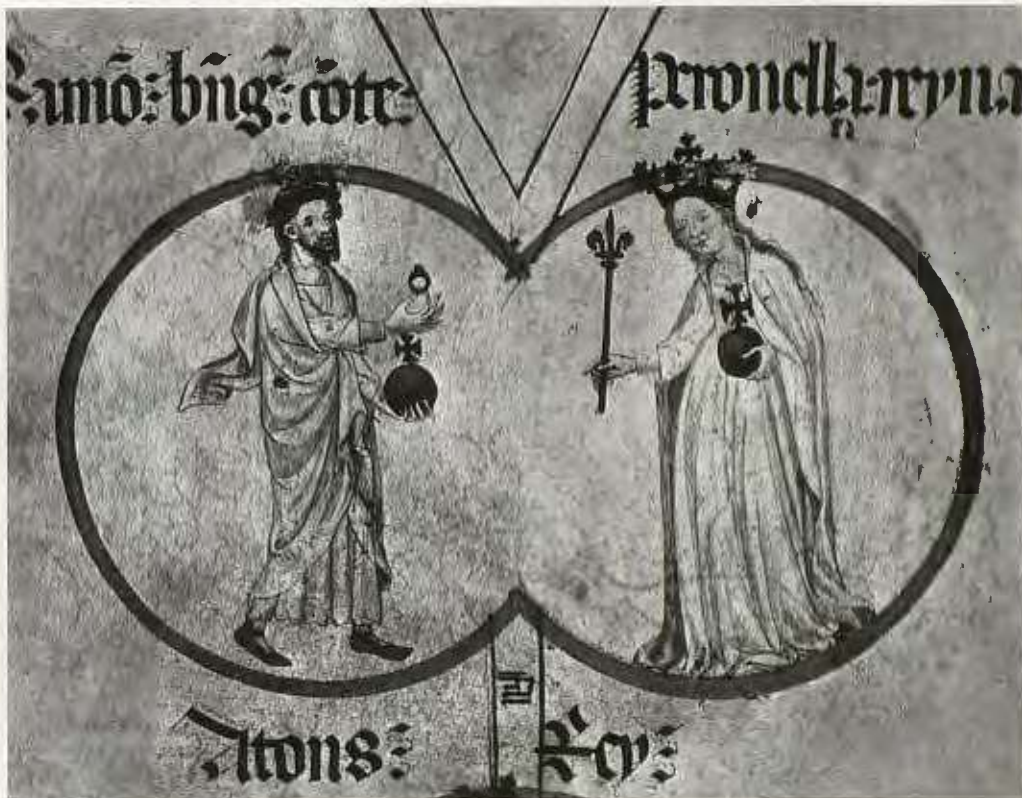
Berenguer, se completaba la Reconquista con la ocupación de Valderrobres (1169) y los macizos montañosos de Aliaga y Cantavieja, así como los de Alfambra y la cuenca de este río hasta más allá de Teruel. Albarracín, asiento de una dinastía de origen berberisco, sería liberado por estas mismas fechas por iniciativa del caballero navarro Pedro Ruiz de Azagra que, titulándose vasallo de Santa María, se asentaba en esa zona fronteriza entre Castilla y Aragón, sin someterse a la obediencia de uno u otro monarca.

Restauración material y espiritual

La ocupación de tan extensos territorios en corto plazo de tiempo —especialmente los ganados por Alfonso el Batallador—, planteaba el problema de su repoblación y defensa. Se trataba de tierras más ricas y con distintos sistemas de cultivo y de riego que las del norte. Los conquistadores no estaban en condiciones de ponerlas en explotación.

En las ciudades que capitularon se dispuso, por razones de seguridad, que los musulmanes deberían abandonar el casco urbano en el plazo de un año, para edificar sus viviendas en un barrio especial extramuros: la Morería. Pero conservaban sus propiedades rústicas y medios de vida, así como su religión, jueces e impuestos especiales. En las villas y aldeas las cosas siguieron poco más o menos igual que antes: los cultivadores moros, que llevaban las tierras en aparcería (*exaricos*), siguieron trabajando sus campos en las mismas condiciones, pero entregando al nuevo señor cristiano la parte correspondiente al propietario moro que se había marchado. No hubo, pues, un éxodo masivo de musulmanes.

Aun así, hubo dificultad para repoblar el núcleo urbano de algunas ciudades, como Zaragoza, pues era escasa la población urbana de los territorios del norte. Para la defensa de la frontera se fomentó la atracción de pobladores, ofreciendo a los que acudieran a las nuevas pueblas —de acuerdo con el derecho de frontera,



que recoge el fuero de Sepúlveda— la extinción total de las obligaciones creadas por la comisión de un delito. Así, gentes aventureras y con un pasado poco claro se refugiaban en esas zonas extremas, que ponían en cultivo y a la vez se interesaban en su defensa. El botín será uno de los incentivos de estos repobladores, que llegan de las más variadas procedencias, y que se hallaban ligados por una estrecha solidaridad; se instalan en una plaza fortificada y espaciosa, que sirve a la vez de refugio a las gentes de las aldeas próximas con sus ganados, y desde allí hacen calbaldas sobre territorio enemigo. Surge así un derecho especial de la frontera —el de las Comunidades de Daroca, Teruel, Albarracín— distinto del derecho urbano que, nacido entre los burgueses de Jaca, se había ido extendiendo a lo largo de la ruta de Santiago (Sangüesa, Pamplona, Estella) y en las ciudades ahora incorporadas: Huesca, Zaragoza, Borja.

Otro problema a resolver era el de la restauración espiritual y el establecimiento de una jerarquía eclesiástica en los nuevos territorios. Como norma general se restablecieron las sedes episcopales que se suponía existían antes de la invasión: el obispo de Jaca se instaló en Huesca; el de Roda pasó a Barbastro en espera de la reconquista de Lérida; Zaragoza y Tarazona recobraron sus sedes, aunque las discusiones por fijar los límites entre ellas y con las de Osma y Sigüenza, duraron algún tiempo. No era fácil tampoco encontrar clero preparado para regir las mismas, sus cabildos catedrales y parroquias. Alfonso el Batallador puso al frente de las sedes de Zaragoza y Tarazona a preladados procedentes del Mediodía francés. Diversos monasterios, del reino y del sur de Francia, recibieron tierras e iglesias en los territorios conquistados, y se encargarían de sostener el culto.

A una etapa algo posterior corresponde la penetración de las Órdenes militares de Oriente —de San Juan y del Temple, especialmente— como compensación por su renuncia a los derechos al reino de Aragón consignados en el testamento de Alfonso el Batallador. Más tarde, la Orden



cisterciense lleva a cabo una labor de colonización agraria y de renovación espiritual, alejada de todo centro urbano: monasterios de Veruela, Rueda, Piedra, etc.

Aragón y Cataluña

La muerte de Alfonso I el Batallador había de marcar, de forma imprevista, nuevos derroteros a la historia de Aragón. Alfonso, con su idealismo de cruzado, había dejado el reino a las tres Órdenes militares que acababan de crearse en Palestina: el Temple, el Hospital de San Juan y el Santo Sepulcro. Pero la fórmula era inaplicable, no sólo porque las Órdenes carecían de arraigo en Aragón, sino porque pugnaba con los intereses de los nobles y los de la propia familia real.

Tras distintas vacilaciones, los nobles aceptaron los derechos que asistían a Ramiro II, hermano del rey difunto, en la herencia paterna, es decir, en el reino de Aragón, tal como lo había recibido su hermano. Pese a su condición monacal, contrajo matrimonio con Inés de Poitiers, y su hija Petronila fue desposada con el conde de Barcelona, Ramón Berenguer IV. A su vez, las Órdenes militares, aceptando los hechos consumados, reconocieron que Ramón Berenguer era «útil y necesario para regir y defender el país» y renunciaron en su favor «con el asenso de los nobles caballeros de Aragón», y mediante ciertas compensaciones, a la parte que a cada Orden correspondía en la herencia del Batallador.

De esta forma, Ramón Berenguer aparecerá gobernando Aragón en virtud de los derechos de su mujer y de las renunciaciones que en su favor hacían Ramiro el Monje y las Órdenes militares. El hijo de este matrimonio, Alfonso II, gobernará por derecho propio tanto los dominios aragoneses que le corresponden por su madre, como los del condado de Barcelona.

La unión de ambos territorios bajo un mismo mando no supuso la fusión de los Estados. Eran éstos muy diversos en instituciones, lengua y tradiciones. Además, Ramón Berenguer, como conde de Bar-

19. Expedición de Bruto el Troyano a Aquitania. Fragmento del tapiz llamado de «Las Naves». Siglo XV. Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza



celona, reconocía una sujeción teórica a la corona de Francia. Pero la condición real que a la vez asume el conde de Barcelona vendrá a coronar el triunfo de las aspiraciones monárquicas de la casa de Barcelona, cuya autoridad se impondrá por encima de las fuerzas feudales perturbadoras y disolventes.

Ni Aragón ni Cataluña eran Estados bien trabados interiormente, ni con fronteras bien definidas. Cada uno de los territorios que el rey de Aragón había incorporado a su corona conservaba una cierta personalidad, y se regía por derechos y costumbres diversas: Aragón propiamente dicho, Sobrarbe, Ribagorza, la *Tierra nueva* de Huesca, las ciudades ganadas a los moros, la *Extremadura* fronteriza, etc. Pero se iba acusando una tendencia a la unificación, a la que no es ajena la sujeción de todos a la misma autoridad monárquica, y también el desarrollo de la ciudad de Zaragoza, que hará las veces de nueva capital del reino. En Cataluña, si bien el conde de Barcelona había reunido bajo su mando varios condados y otros le estaban sometidos por vínculos de vasallaje, la incorporación del principado de Aragón venía a colocar su autoridad por encima de todos los demás. Aun así, cuando se conquistan Tortosa (1148) y Lérida (1149) quedaron en una situación indecisa, sin sumarse a los dominios de Aragón ni a los de Barcelona.

Poco a poco se irán acentuando las diferencias y marcando fronteras. Los intereses del reino son administrados por el rey y por las gentes más significadas del país, que tienen su asiento en la Curia regia o condal, y luego en las Cortes. Éstas, al legislar para cada país, al votar sus impuestos, tienen que delimitar bien los territorios a que se aplican y sus fronteras. De aquí que todavía en el siglo XIV Jaime II se esfuerce por expulsar de Lérida y Tortosa el sueldo jaqués, para sustituirlo por el barcelonés y acomodar así las fronteras económicas a las nuevas fronteras políticas que se van perfilando. Así, pues, la sucesión de Alfonso el Batallador alteró profundamente el panorama político peninsular. Frente a los rei-

nos de Castilla y León, que con pretensiones imperiales aspiraban a dirigir toda la reconquista peninsular, se alza ahora el bloque de Aragón y Cataluña que aspira lógicamente a reconquistar todas las tierras comprendidas entre el macizo Ibérico y el mar. Frente al emperador único tenemos en el siglo XII los «Cinco Reinos de España», iguales en categoría, toda vez que Portugal pugna por hacerse independiente, y Navarra lo es de hecho, pues no ha seguido la suerte de los otros dominios del Batallador. Un programa nuevo, rico en posibilidades, se abre para los soberanos de la España oriental.

Expansión hacia el Mediterráneo

Ésta sería la proyección más espectacular de la nueva monarquía.

Vimos cómo Alfonso el Batallador se proponía llegar al mar por sus dos rutas naturales: el curso del Ebro y el descenso desde la Serranía hacia Valencia. La primera tropezaría con la enemiga del conde de Barcelona; la segunda tenía otros aliados: las ricas vegas y el ser camino bien conocido de la nobleza aragonesa. Ya desde los días de Sancho Ramírez y de Pedro I las costas levantinas habían sido visitadas por los aragoneses, bien por propia iniciativa, bien en auxilio del Cid Campeador. Una serie de plazas de la tierra castellanense habían sido regidas por señores aragoneses: Oropesa, Montornés, Castellón, Culla. El Batallador, que conocía el camino siendo infante, lo siguió repetidas veces como rey. Una ruta comercial se había establecido en el siglo XII entre Valencia y Santiago de Compostela pasando por Zaragoza, y sus mercaderes gozaban de salvoconducto real. Para los aragoneses del interior, el alcanzar las vegas levantinas sería su máxima aspiración.

Por eso, cuando Jaime I el Conquistador proyectó la conquista de Mallorca, la nobleza aragonesa se mostró remisa. En Cataluña en cambio la idea se recibió con entusiasmo. Veían claras las ventajas de la ocupación de ese nido de piratas, que difi-

cultaba su comercio en el Mediterráneo, y sabían que la empresa no ofrecía especiales dificultades. Aun así, colaboraron algunos ricoshombres aragoneses a título personal, aparte de los contingentes reclutados en los dominios aragoneses del rey.

En cambio, la empresa de Valencia fue acogida con entusiasmo, tanto por las gentes de la frontera como por la nobleza de Aragón. Las milicias de Teruel ocuparon Ares, y don Blasco de Alagón tomaba Morella. Con ello se había iniciado una campaña, más lenta y dificultosa de lo que en un principio se pensó, pero decisiva para el porvenir de la Corona de Aragón. En 1235 se había conquistado la parte norte de la provincia de Castellón; el 28 de septiembre de 1238 se rendía Valencia y, entre 1239 y 1245, la parte meridional hasta el paso del Biar, que constituía el reino de Denia.

En el Maestrazgo y norte de la provincia de Castellón los moros huyeron en gran escala y hubo que proceder a la repoblación, que tuvo aquí un carácter señorial. Pero al avanzar hacia el sur, el rey tiende a reservarse los principales centros urbanos, donde reparte casas y tierras, bien en plena propiedad o pagando un censo anual. En el reparto de Valencia tuvieron especial participación los hombres de las Comunidades de Teruel, Daroca y Calatayud. Unos 900 individuos de Teruel y sus aldeas fueron instalados en las afueras de Valencia, de ahí el nombre de Serranos que recibe la famosa puerta de la ciudad. Hubo, pues, dos tipos de colonización aragonesa, que señalaban dos trayectorias diferentes; la señorial, en la que los nobles no ven sino una prolongación de sus dominios, y pretenden que éstos se gobiernen de acuerdo con sus privilegios tradicionales, y la popular de los serranos de la vega valenciana, que pronto se adaptaron a las nuevas condiciones de vida.

El rey, que teme un excesivo predominio de la nobleza aragonesa, decide, tras la conquista de Valencia, formar un reino aparte con todo lo conquistado, con sus fueros, sus Cortes y su moneda. Esta decisión había de encontrar en los ricos-

20. *Batalla de moros y cristianos. Retablo del milagro de los sagrados corporales de Daroca. Segunda mitad del siglo XV. Detalle. Colegiata de Daroca*

21. *El soberano y los estamentos sociales. Pintura procedente de San Fructuoso de Bierge (Huesca). Último cuarto del siglo XIII. Detalle. Museo catedralicio de Huesca*

hombres aragoneses una fuerte resistencia. Así, a mediados del siglo XIII el monarca aragonés gobierna varias entidades políticas diversas, cada una con su organización peculiar, con sus leyes, sus funcionarios y sus Cortes separadas. Tan sólo aparecen unidas por la persona del monarca. Para evitar el funesto divisionismo hereditario practicado por sus antecesores, Jaime II dispuso en 1319 que Aragón, Cataluña y Valencia nunca se podrían separar entre sí, y autorizó a los súbditos a alzarse contra el rey que faltara al privilegio.

Más adelante, con ocasión de la conquista de Cerdeña (1323), pese a la lógica resistencia de los aragoneses del interior a lanzarse a empresas ultramarinas, el contingente de tropas aragonesas fue igual al de Cataluña y Valencia reunidas; su aportación económica no resultó inferior a la de Cataluña, habida cuenta la distinta capacidad económica de cada territorio. Con la conquista de Cerdeña estaba abierto el camino hacia nuevas proyecciones de los reinos de la Corona en el Mediterráneo.



III. ESTRUCTURA DEL ESTADO

El rey y los nobles

La expansión aragonesa había arrancado, según vimos, de unas estructuras muy sencillas, casi patriarcales. Organizadas para la defensa del país, se basaban en el gobierno del reino por el rey y un grupo reducido de ricos hombres o nobles de primera categoría. Cuando los avances de la Reconquista se acreditan rentables, tratarán éstos de recortar el derecho del monarca a disponer libremente de los «honor» o tierras ganadas, esforzándose por todos los medios para que estas concesiones, hechas para cumplir unas determinadas obligaciones militares, queden vinculadas en sus familias y se trasmitan a sus herederos. El interés de la corona radicaba en contratar unos servicios militares



eficaces; el de los nobles en aumentar sus rentas sin que el rey abusara de sus exigencias militares.

Las grandes conquistas de Alfonso I colmaron las apetencias de los nobles, y el rey no tuvo dificultad para recurrir a extraños, especialmente franceses del Mediodía, para sus campañas contra el Islam. Al aumentar las rentas del rey, sin que aumenten en proporción los territorios a repartir —recuérdese que desde mediados del siglo XII la frontera está defendida por las Comunidades de Daroca, Teruel y Albarracín, y por las Órdenes militares—, el rey recurre a otro sistema: la caballería de honor. El rey otorga las rentas de un determinado lugar, o los ingresos de ciertos impuestos, a un noble con la obligación de servirle con un número de caballeros proporcionado a la cantidad asignada. Ésta se fijará en quinientos sueldos por caballero. Con ello se evita que el noble quede vinculado a un territorio determinado —como ocurría con el antiguo sistema de «honor»— con peligro de que trate de sumarlo a la masa de sus bienes patrimoniales.

Con todo, la aspiración de los nobles es a acrecentar sus dominios patrimoniales con la conquista de tierras al enemigo, tierras que eran repartidas en proporción al número de hombres armados aprestados a la lucha. Así se había hecho en Mallorca, y así se comenzó la campaña de Valencia. Por eso la desilusión de los nobles fue grande cuando el rey cambió de táctica, y, desplazando a los ricos hombres, repartió las tierras entre gentes de la más diversa procedencia.

Cuando Jaime I solicitó el concurso de los nobles para ayudar a su yerno Alfonso X a recuperar el reino de Murcia, éstos se negaron. Del forcejeo entre el rey y los nobles en Cortes de Ejea (1265) saldrían unos fueros que en parte ratificaban privilegios antiguos e introducían a la vez algunas novedades: los «honor» no serían dados en adelante más que a ricos hombres de natura, y nunca a extraños al reino, pero el rey se negó a aceptar que tales «honor» fuesen hereditarios; en las causas que hubiera entre

el rey y los ricos hombres, caballeros e infanzones, como en las que se plantearan entre éstos, se estaría a la decisión del Justicia; este Justicia sería designado por el rey y escogido entre los caballeros, para que no tuviera veleidades de legista y juzgara con arreglo al derecho tradicional. El Justicia, que había sido hasta entonces un simple asesor de la Curia, adquiere por primera vez jurisdicción para tal caso concreto. El prestigio personal de alguno de los Justicias y el hecho de que fuesen los jueces competentes en los pleitos en que el demandado era noble, elevó su autoridad sobre todo el reino, para acabar siendo, al calor de las contiendas nobiliarias, el intérprete de los fueros y el juez del contrafuero.

El malestar de la nobleza fue en aumento al avanzar el siglo XIII. Se habían paralizado las conquistas terrestres, y ya no había nuevos «honor» que repartir; de aquí que se acrecienta el interés por hacerlos hereditarios. La exaltación de Cataluña al primer puesto en la política de la Corona de Aragón y en la del Mediterráneo occidental, aumentó el recelo de los aragoneses hacia sus poderosos vecinos. La resistencia nobiliaria arreció ante la política cesarista de la corona, que prescindía del tradicional consejo de los nobles, y la creciente extensión de normas de Derecho romano.

La lucha se planteó en toda su crudeza cuando Pedro III emprendió la conquista de Sicilia por su sola decisión personal. La conquista colocaba al reino al borde de la catástrofe: sometido a entredicho por el Papa y abocado a una guerra con Francia. Era preciso obtener de la realeza las garantías suficientes para que el reino no se viese sacrificado a intereses puramente dinásticos. Y esto sólo era posible acentuando la participación de los súbditos en el gobierno del reino.

Expuestas las quejas en Cortes de Tarragona (1283), y no habiendo recibido respuesta satisfactoria, se juramentaron los presentes en defensa de sus fueros y privilegios. Tal es el origen de la Unión, que presentó al monarca sus pretensiones en el llamado Privilegio General, que el

rey aprobó el mismo año en Cortes de Zaragoza.

La mayor parte de sus disposiciones tendían a contener las extralimitaciones de la monarquía, contra las que se venía reclamando desde las Cortes de Ejea: confirmación de privilegios y exenciones de la nobleza, garantías en la administración de justicia, abusos en la percepción de impuestos. Se precisa que los ricos hombres de Aragón, por los «honor» que tienen del rey, no están obligados a servirle fuera del reino ni a pasar la mar. Otras disposiciones tendían a recortar la libre actuación de la monarquía en materias fundamentales de gobierno. El rey no puede tomar, sin consejo de ricos hombres, caballeros y ciudadanos, decisión alguna ni en guerra ni en hechos importantes que afecten al reino. Para hacer más efectiva esta intervención del reino en el gobierno del país, se disponía que todos los años se reunirían Cortes de Aragón en la ciudad de Zaragoza.

Muerto Pedro III en 1285, el problema se agudizaría con su sucesor, Alfonso III, joven de veinte años, inexperto y disipador. La Unión de nobles, que venía gobernando el reino hasta la llegada del rey, que estaba en Mallorca, exigió la formación de un consejo corporativo, asesor del monarca y con amplios poderes; quieren, además, que el nombramiento de consejeros se haga en Cortes, y reprochan al rey que envíe embajadores o conceda mercedes sin oír al consejo. Mientras el rey se entrevistaba en Oloron con el rey de Inglaterra, se produjo un levantamiento que el monarca reprimió con violencia. Pero los desórdenes siguieron, y ante la terquedad de los unionistas, que se habían juramentado para que, si se procedía contra alguno de ellos, «de aquella ora adelan no le tiengan ni le ayan por rey ni por senyor», se resolvió éste a entrar en negociaciones, que se concretaron en los Privilegios de la Unión (1287).

Por ellos el rey se comprometía a no decretar castigos corporales ni de cárcel contra partidarios de la Unión sin sentencia del Justicia y consejo de las Cortes;



los miembros de la burguesía no podrían ser castigados sin previa sentencia del juez local; el rey celebraría Cortes todos los años en Zaragoza en el mes de noviembre, donde serían designados los consejeros del rey, con cuyo consejo éste gobernaría los reinos de Aragón, Valencia y Ribagorza; nadie podría ser preso ni embargado dando fianza de derecho ante el Justicia de Aragón. El rey entregaba a los unionistas como garantía dieciséis castillos, autorizándoles para elegir otro rey y señor si él faltaba a su palabra. Esta última cláusula estaría llamada a dar mucho juego en la historia constitucional de Aragón.

Arrancadas estas concesiones por la violencia, apenas tuvieron eficacia. Después, la prudente política de Jaime II (1291-1327) logró apaciguar los ánimos, y sólo años adelante la Unión aragonesa volvería a cobrar virulencia, pero más por motivos de bandería política que en defensa de las leyes del país. Eran los días de Pedro IV, el cual a falta de hijos, había designado heredera a su hija Constanza, lo que los aragoneses estimaron ser contrafuero. El hermano del rey, don Jaime, que se creía preterido, congregó en Zaragoza gran número de caballeros y quedó formada la Unión. En Cortes de Zaragoza (1347) se obligó al rey a confirmar los Privilegios de la Unión, que se estimaban caducados. El movimiento se propagó a Valencia, y el rey se vio sometido a terribles vejámenes, hasta que, con astucia y habilidad logró dividir a los conjurados, para darles la batalla definitiva en los campos de Épila (1348), en que el ejército de la Unión fue totalmente destrozado. Convocadas Cortes en Zaragoza, fue abolido el Privilegio de la Unión y confirmado el Privilegio General.

Nuevas fuerzas sociales

En las luchas que la Unión de nobles mantiene con el rey, percibimos la aparición de nuevas fuerzas sociales: de una parte la nobleza inferior de caballeros e infanzones; de otra las clases ciudadanas.



Los infanzones constituían una nobleza de sangre, de origen muy remoto, pero cuyo número tiende a aumentar al calor de las exenciones económicas y procesales de que gozaban. En las Cortes de Ejea (1265) se había dispuesto que para probar la infanzonía bastaba el testimonio de dos caballeros, aunque fuesen parientes suyos. Caballeros e infanzones, al igual que los vecinos de las ciudades, tomaron parte activa en las luchas de la Unión, y aquéllos lograron que las pruebas de infanzonía fuesen acogidas en el Privilegio General. Ante los numerosos abusos a que éstas se prestaban, Alfonso III y Jaime II tuvieron que tomar severas medidas contra los falsos juramentos de nobleza (Cortes de Zaragoza, año 1300).

Las clases ciudadanas fueron también aumentando no sólo en número, sino en riqueza. Desde comienzos del siglo XIII se observa una mayor actividad comercial y una mayor circulación de numérico. La artesanía, que antes estaba casi exclusivamente en manos de moros, se reparte ahora entre moros, judíos y cristianos. Pero no llegan a establecerse industrias de calidad para la exportación; las manufacturas de lujo son todas importadas; los tejidos de lujo, y aun muchos de uso común, se traen de Francia y de Flandes, y luego de Italia y de Londres; se exporta lana, cereales, ganado, vino, aceite, cueros. Aragón venía a ser el granero de la Corona de Aragón, cuyo principal mercado era Barcelona, a donde se enviaba el trigo a través del Ebro. En el último tercio del siglo XIII se percibe una intensificación del comercio, exportación de productos de la tierra e importación de productos exóticos y objetos de lujo. Huesca, y sobre todo Zaragoza, se erigen en centros de distribución del azúcar, especias, paños, seda, papel y otros productos que llegan de Barcelona y de Valencia. Los berneses, y especialmente los burgueses de Oloron, que disfrutaban de exenciones especiales, tomaban parte muy activa en este comercio, y utilizaban la plaza de Huesca como depósito principal.



Nada tiene, pues, de extraño que desde fines del siglo XII el rey convoque a sus reuniones extraordinarias de la Curia o Cortes a esta nueva clase ciudadana, y que en las luchas de la Unión los procuradores de la ciudad de Zaragoza jugaran un papel muy destacado.

No parece que el capital aragonés se haya lanzado a grandes empresas: la administración de las rentas públicas y de las rentas señoriales —y quizá la venta de la lana— parecen ser la base de la mayor parte de los capitales de la aristocracia ciudadana de los siglos XIII y XIV. Con ellos, en vez de emplearlos en crear nuevas riquezas, compran señoríos, y, por tener la consideración de infanzones ermunios los «ciudadanos honrados» de Zaragoza, el tránsito de la actividad ciudadana a la condición señorial no ofrecía dificultad.

Las Cortes

Será en las Cortes donde las distintas fuerzas sociales tendrán su adecuada representación. En ellas tienen un peso especial las clases nobiliarias, ya que los ricos hombres deliberan separados de los caballeros e infanzones. Los otros «brazos» de las Cortes los formaban la Iglesia y los procuradores de las ciudades. Así, a diferencia de lo que ocurre en los demás reinos peninsulares, la nobleza aragonesa integra dos brazos de las Cortes, que deliberan separadamente, y es precisa la unanimidad de los cuatro brazos para tomar acuerdos.

Los ricos hombres, en número de diez o doce, unen a la fuerza económica de sus extensos señoríos, la fuerza política que les da sus enlaces con miembros legítimos o bastardos de la familia real. De aquí que constituyan una clase cerrada y muy celosa de sus privilegios. Los señoríos eclesiásticos tienen en Aragón menos importancia. Por eso la Iglesia juega un papel menos decisivo en las Cortes o cuando se discute la política económica del reino. Entre los señoríos eclesiásticos se contaban las Órdenes mi-



litares; de éstas la más importante era la del Hospital de San Juan, que al disolverse la del Temple incorporó sus bienes sitios en Aragón. El número de ciudades convocadas a Cortes era variable; cada una podía enviar varios procuradores, con un solo voto.

Cuando el rey necesita recursos —y esto ocurre cada vez con más frecuencia a partir del siglo XIII— no ve otra solución que solicitarlos de quienes detentaban la mayor parte de las rentas de la tierra —es decir, nobleza e Iglesia— y de las nuevas fuerzas sociales —las clases ciudadanas—, que eran, precisamente, las que menos contribuían a levantar las cargas del Estado.

Encastillados en sus privilegios, unos y otros sólo acceden a facilitar estos subsidios extraordinarios mediante ciertas garantías y sin que la corona pudiera invocarlos como precedente para exigir nuevas prestaciones. El lugar más adecuado para esta negociación eran las reuniones de Cortes.

Para recaudar las cantidades ofrecidas, las Cortes recurrían a las sisas —merma en el peso o en la medida de ciertos géneros, cuyo importe entregaban los comerciantes al fisco—; al reparto por fuegos u hogares, o bien a gravar con un cierto arancel la entrada y salida de mercancías en el reino; esto es lo que se llamarán las «generalidades». La frecuencia de las peticiones regias hizo que las generalidades se establecieran de modo permanente, y en el siglo XV constituyen el modo normal y desde luego más saneado de ingresos de las Cortes.

No hay que decir que, además de los asuntos económicos, las Cortes se ocupaban de otros muchos aspectos de la administración del país, llevaron a cabo una gran labor legislativa recogida en los *Fueros de Aragón*, y serán en todo momento el órgano adecuado para que las quejas de los gobernados lleguen a la corona y encuentren adecuada satisfacción. La reparación de los *greuges* o agravios hechos por el rey o por sus oficiales en abuso de su autoridad, debía preceder a todas las demás deliberaciones de las Cortes.



Las clases rurales

Dentro de la estructura política de la Edad Media, las clases rurales —salvo los infanzones pequeños propietarios— no tenían reconocida su personalidad, ni por tanto representación en las Cortes ni en los Consejos de la corona. Y, sin embargo, eran, con mucho, las más importantes numéricamente hablando. La población rural se integraba de moros y de cristianos, dos grupos humanos sujetos a estatutos jurídicos diversos, como también era distinta casi siempre su situación económica.

La población musulmana estaba muy desigualmente distribuida por el reino. Ocupaban las ricas vegas del Ebro y de sus afluentes, es decir, las más productivas, ya que al ser respetados en sus derechos al tiempo de la conquista no sufrieron desplazamientos. Se calcula que en el siglo xv los moros constituían el 15 % de la población del obispado de Huesca, y en cambio en el de Jaca no había ninguno. La mayor parte habitaban tierras de señorío laico y eclesiástico, y sólo el 16,42 % eran de realengo, según el censo de 1495. En virtud de los pactos de sumisión, todos los moros reconocían al rey como su señor natural y estaban bajo su protección, pero ésta se ejerce con dificultad en las aljamas de señorío. El vasallo moro no podía ser desposeído de las tierras que disfrutaba mientras cumpliera los pactos, y podía abandonar voluntariamente el señorío y los bienes que poseyera, recibiendo una indemnización monetaria por los bienes abandonados.

Los vasallos cristianos estaban en una dependencia más personal de los señores y su situación jurídica tiende a empeorar al correr de los años. Los fueros de 1247 autorizaban al señor para matar por hambre, sed o frío al vasallo que daba muerte a otro vasallo. Los juristas del siglo xiv aclararán que esto puede hacerse aunque el señor no tenga mero y mixto imperio, es decir, alta y baja jurisdicción. Los señores introducen las prácticas del Derecho romano y aplican a los siervos las disposiciones referentes a los esclavos. En



28. «Los compromisarios de Caspe»,
pintura al óleo por Francisco Marín Bagüés
(1912). Diputación Provincial de Zaragoza

29. Sepulcro del obispo don Lope de Luna,
obra de Pere Moragues (1382).
Parroquia de la Seo de Zaragoza

el siglo xv es ya doctrina admitida que los señores pueden maltratarlos con o sin razón, y los Justicias de Aragón, como miembros de la clase de los caballeros, a la que pertenecían muchos de los señores de vasallos, la aceptan en sus *Observancias* y la aplican en sus decisiones. De tan amplia potestad sólo gozaban los señores laicales, pero no regía ni en los señoríos de la Iglesia ni en las tierras de realengo.

Había también algunas diferencias en cuanto al sistema de tributación. Las aljamas del rey formaban un cuerpo de comunidad, que en el siglo xv logran que los tributos, especialmente la «peyta ordinaria», gravosísima, se impusiera globalmente, y la aljama hacía luego un reparto entre sus individuos. En los señoríos la pecha se pagaba casi siempre en especies, y era cobrada directamente por el señor en la misma era antes de retirarse los granos. La pecha solía ser menor en las tierras de señorío, pero en cambio pagaban rentas de la tierra muy crecidas: el cuarto o el quinto de la cosecha en las tierras de regadío y del séptimo al noveno en las de monte. En el señorío de Sesa, que era del obispo de Huesca, sus vasallos pagan en 1276-1277, el 23 % de la renta anual, y en Fañanás, el 24 %; en el de Puibolea, que era de los frailes agustinos de Loreto (Huesca), el 27 % y en el de Quicena, perteneciente a los canónigos de Montearagón, el 40 %.

IV. EL REINO DE ARAGÓN EN LA POLÍTICA PENINSULAR

Frente a Castilla

Desde mediados del siglo XIII las instituciones de cada uno de los tres Estados peninsulares que integraban la Corona —Aragón, Cataluña y Valencia— se van diversificando. Se señala con mayor precisión la frontera que separa Aragón de Cataluña, y pronto late una conciencia, que podríamos llamar nacional, cada vez



30. Retrato de Fernando de Antequera. Detalle del retablo del arzobispo Sánchez de Rojas, obra de Rodríguez de Toledo, fines del siglo XIV y primer cuarto del siglo XV. Procede de San Benito de Valladolid. Museo del Prado, Madrid



31. Medallón de Alfonso V el Magnánimo, según diseño de Pisanello. Museo Arqueológico Nacional, Madrid



más viva, que los va separando. A ello contribuyó no poco el poder creciente de la burguesía de sus capitales, Zaragoza y Barcelona. Por otra parte, la Corona de Aragón había terminado su reconquista. Sin posibilidad de expansión a costa del Islam, y tras la renuncia a sus derechos señoriales en la Francia del Sur (1258), los avances o las fricciones tendrán lugar por vía marítima o en la frontera con Castilla.

Hemos aludido a los comienzos de la expansión marítima. Aun siendo empresa de todos los territorios de la Corona, los más directamente interesados eran los de la costa, y sobre todo Cataluña. En cambio, las fricciones fronterizas por tierra afectaban más directamente al reino de Aragón. La Corona de Aragón, que conserva el dominio de los mares, colaboró también en la empresa hispánica de apartar a los benimerines de la Península, asegurando el dominio cristiano del Estrecho. Jaime II ayudó con sus naves a la conquista de Tarifa (1292), y a la defensa

que Guzmán el Bueno hizo de esta plaza (1294), así como en la primera toma de Gibraltar (1309), y Alfonso IV y Pedro IV en las campañas de 1328, 1340, 1344 y 1348 para conservar el dominio del Estrecho.

Ahora bien, en el conjunto de Estados que integraban la Corona, el reino de Aragón era el más pobre: el menos poblado y el que tenía una actividad industrial y comercial más reducida: se calcula que, hacia 1365-1370, mientras Cataluña contaba con 500.000 habitantes y Valencia con 300.000, Aragón sólo tenía 200.000 y Mallorca 45.000. A Castilla se le calculan por las mismas fechas unos seis o siete millones de habitantes. Esto explica que en los largos encuentros mantenidos por tierra en el reinado de Pedro IV, la Corona de Aragón lleve la peor parte; extensas zonas de las provincias de Zaragoza y Teruel se verán invadidas y ocupadas durante varios años por tropas castellanas y muchas villas se despoblaron; Pedro IV tuvo que poner en plan de defensa la

Aljafería, temiendo perder su capital. La guerra había sucedido a la Gran Peste de 1348, en que se decía que sólo en la ciudad de Zaragoza morían trescientas personas diarias, y que su población se había reducido a la quinta parte. Si bien en el mismo siglo XIV Aragón logra recuperar buena parte de su potencial humano, esto no es sin que la peste vuelva a hacer su aparición con intermitencias—1362, 1384, 1410, 1430, 1488, 1492, 1495— y que las malas cosechas a que periódicamente condena al país la irregularidad del clima, reduzcan considerablemente su capacidad económica.

Aragón suponía, pues, la quinta parte, en población, del conjunto de Estados que integraban la Corona, y ésta no llegaba a ser la sexta parte de la población de la Corona de Castilla. Es preciso tener en cuenta estas realidades si queremos valorar debidamente, tanto el peso de la Corona de Aragón en la política peninsular, como el del reino de Aragón en el conjunto de territorios sometidos a la Corona.

La dinastía castellana en Aragón

Paralelamente se venía llevando una política de enlaces matrimoniales entre las Casas reinantes en Castilla y Aragón, que, si no siempre lograron los resultados apetecidos, condujeron al fin a que la Casa de Castilla quedara implantada en Aragón.

De la madurez política de las instituciones es buena prueba la tramitación que se dio a la grave crisis sucesoria que se planteaba a la Corona. Cuando Martín el Humano ve que carece de sucesión directa, sólo desea que sus reinos y tierras recaigan «en aquel que por justicia deban recaer». No trata de imponer su voluntad;

duda incluso si tiene derecho a ello, y si aun designado por él el heredero, no se encenderá la guerra civil, que ya se adivina, con gran responsabilidad moral por su parte. Los reinos, a su vez, piensan que el asunto afecta a todos por igual, y que se debe llegar a una solución concorde. Como en todos los pleitos, se hallaban imbricados muchos asuntos: el derecho y la justicia, la conveniencia política, la simpatía personal hacia los distintos pretendientes... Se reunieron separados los Parlamentos de los tres Estados peninsulares —Aragón, Cataluña y Valencia—, en medio de gravísimas tensiones, y al fin triunfó la idea de los aragoneses de someter el fallo a un número limitado

de compromisarios. Los diputados aragoneses reunidos en el parlamento de Alcañiz (enero de 1412) tienen plena conciencia de su hegemonía dentro de la Corona de Aragón: «los de aqueste regno de Aragón —dicen— que son cabeça de los otros regnos e tierras de la Real Corona de Aragón...». Así pudo llegarse al fallo de Caspe, en que triunfó la candidatura de Fernando de Antequera, por seis votos contra dos y una abstención (1412).

Fernando de Antequera (1412-1416), y lo mismo sus hijos que le sucedieron, Alfonso V (1416-1458) y Juan II (1458-1479), habían nacido en Castilla, tenían allí grandes intereses y contribuyeron a





que lo castellano se pusiera de moda en la Corona de Aragón.

Alfonso V prosiguió la política de expansión mediterránea, e incorporó a la Corona el reino de Nápoles. Allí residió largos años rodeado de una corte de humanistas italianos —y de sus discípulos españoles— que escriben en latín, y de poetas cortesanos, que casi siempre escriben en castellano y a veces en catalán. Fue la corte napolitana de Alfonso V la que más familiarizó a los españoles con el humanismo italiano. Como hijo de un príncipe castellano educado en la corte de Enrique III, Alfonso V se sentía castellano, y no llegó a hablar el italiano con perfección. Por eso la literatura más

apreciada es la castellana, y hasta los poetas catalanes —como mosén Pere Torrellas— son poetas bilingües.

Aspectos culturales

Las letras habían sido durante varios siglos, como en otras partes, patrimonio de las gentes de Iglesia. Si en un principio fueron los monjes benedictinos, formados en Cluny, los que se ocupan de las tareas de copiar manuscritos y transmitir los conocimientos —casi siempre eclesiásticos— a las generaciones posteriores, en el siglo XII los monasterios han perdido parte de su prestigio cultural; la Orden

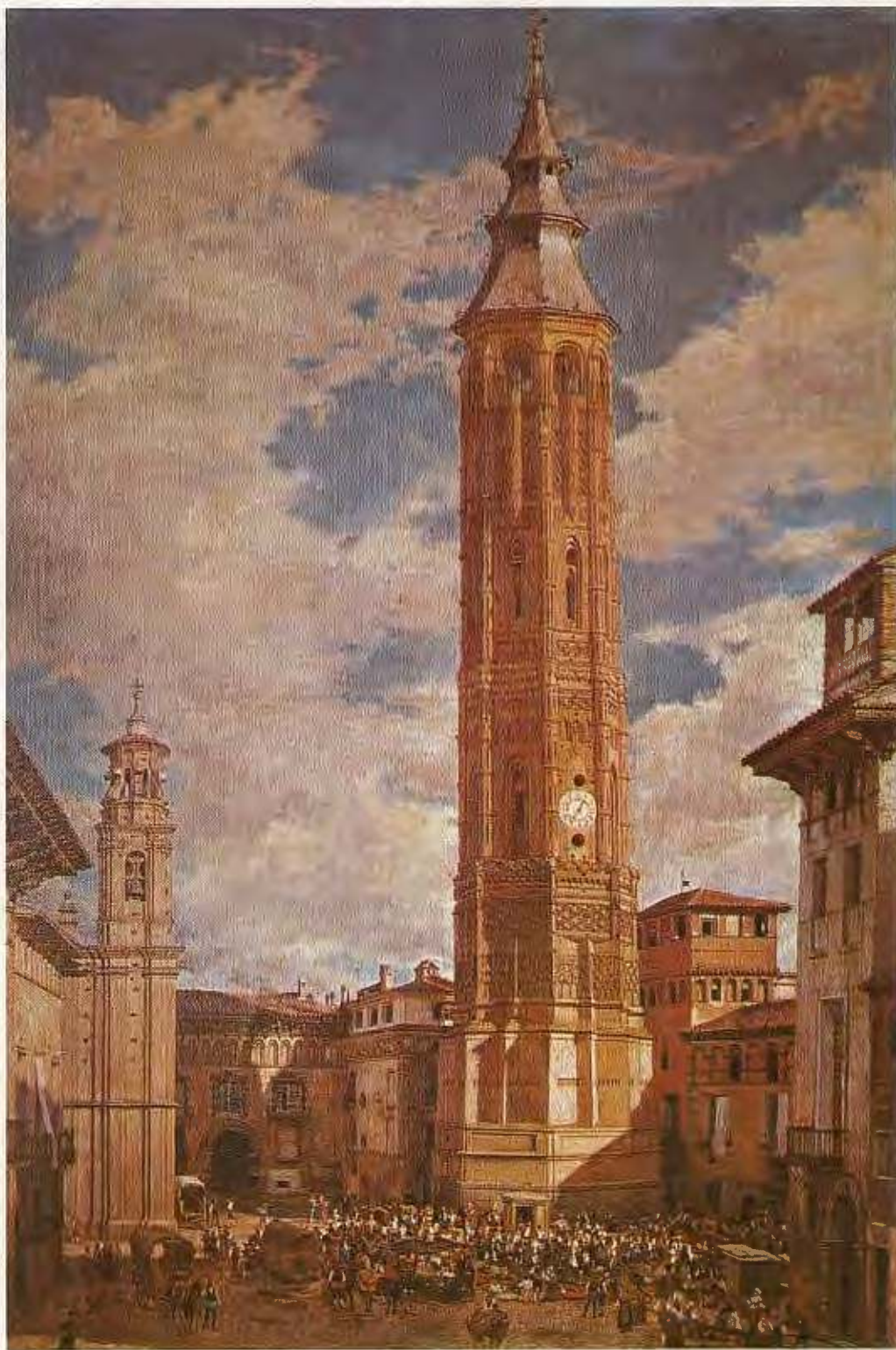
cisterciense cuida más de la colonización agraria que de las especulaciones filosóficas, teológicas o científicas. En esta etapa son algunos cabildos catedrales, y obispos llegados de fuera, como Miguel, obispo de Tarazona (1119-1152), los que favorecen la traducción de obras arábigas y hebreas conservadas por los musulmanes y judíos de la región del Ebro. Sus traducciones se orientaron en un principio hacia la astronomía, matemáticas, astrología y alquimia; más tarde hacia la filosofía. En conjunto, se trata de una labor que no salía de un reducido círculo de iniciados, muchos de ellos extranjeros, que pronto emigraban llevando a sus países sus traducciones y enseñanzas.

34. La Torre Nueva de Zaragoza, hoy desaparecida, según una pintura ochocentista de Pablo Gonzalvo. Colección particular, Madrid

En las ciudades, y sufragados por los municipios, fueron surgiendo modestos Estudios de Artes, para adquirir los conocimientos elementales de gramática. Los había en Barbastro en el siglo XIII, en Teruel y Daroca en el siglo XIV, y sin duda en otros muchos lugares. Es de señalar que cuando en todas partes se va abandonando el empleo del latín en las cancellerías, en Aragón se conservó con gran pureza, y en la documentación privada, hasta el siglo XVI, lo que es buena prueba de la difusión e importancia que alcanzaron sus Estudios de Gramática.

La formación jurídica —en derecho civil y canónico— indispensable para acceder a los consejos de la corona, se adquiere en Italia. En Bolonia se formó el obispo de Huesca don Vidal de Canellas —autor de la Compilación de Fueros de Aragón y de un utilísimo comentario a los mismos (1247)—, y otros muchos juristas que llevarán a cabo la renovación del derecho tradicional o elaborarán los nuevos Fueros de Valencia, tan romanizantes. En 1300 las Cortes de Zaragoza, a propuesta de Jaime II, crearon la Universidad de Lérida, ciudad elegida por su situación en el centro de los Estados peninsulares, y sin duda para apartar a los aragoneses de la influencia francesa, una vez perdidos los dominios ultrapirenaicos. Más adelante, Pedro IV crearía la Universidad de Huesca (1354), para que se leyese en ella teología, derechos civil y canónico, filosofía y artes, y cualesquiera otras facultades. Fue la única Universidad del reino hasta el siglo XVI.

Alfonso V con su corte napolitana no hacía sino seguir la tradición aragonesa de que, desde hacía siglos, fueran los reyes los propulsores de la cultura. Recordemos a Jaime II como decidido protector de las letras y de las artes, gran orador —«era un dels pus sabis princeps del mon e mils parlats», decía de él el cronista Muntaner—, apasionado por la medicina y protector de Arnau de Vilanova; a Pedro IV, historiador, orador político, poeta, jurisconsulto; a Juan I, cuya amistad con Juan Fernández de Heredia enlazará su nombre con uno de los más curiosos an-



ticipos del humanismo en Occidente. Él mismo no olvida que es rey de Atenas y Neopatria, e intentó hacer un viaje por aquellas tierras.

Era Juan Fernández de Heredia, gran castellán de Amposta, hombre de confianza de seis Papas y gobernador de Avignon. Pero su helenismo no lo había adquirido en Avignon o en contacto con eruditos italianos, sino en Rodas y el Peloponeso. Él fue quien contagió a Juan I, cuando todavía era duque de Gerona, su afición a los clásicos. Este helenismo de primera mano dará, entre otros frutos, la traducción al aragonés de la Crónica de Morea y las Vidas Paralelas de Plutarco. El humanismo volverá a aparecer en tiempo del rey Martín, en la prosa administrativa de la propia cancillería real.

Pero este humanismo cortesano, esta afición a las letras, no se extendería a la nobleza aragonesa —con la sola excepción de Fernández de Heredia— hasta muy avanzado el siglo xv, y gracias a la proyección que esta nobleza tiene en las empresas italianas.

De la Edad Media a la Moderna

En el tránsito entre la Edad Media y la Moderna se producen importantes cambios en las estructuras sociales, muy especialmente en los medios urbanos.

Uno de ellos fue la progresiva disminución, hasta su total desaparición, de la población hebrea. En los siglos xiii y xiv las aljamas principales radicaban en Zaragoza, Calatayud, Huesca, Tarazona, Teruel, Borja, Daroca, Monzón, Jaca, Uncastillo, Ejea, Barbastro y Alagón. Su población debió de sufrir grandes oscilaciones a lo largo de la Edad Media, aunque en su conjunto nunca fue muy numerosa. A comienzos del siglo xiv habitaban en la ciudad de Huesca sesenta y nueve familias hebreas, que suponen unos trescientos once individuos, equivalentes al 6,9 % de la población oscense. Serrano y Sanz calcula que serían de 9.000 a 10.000 los judíos de todo Aragón a fines del siglo xiv, y que un siglo más tarde se ha-

bían reducido por empobrecimiento y por conversiones. Sus actividades eran la artesanía —industria de paños; pintores, incluso de retablos para iglesias—, medicina y sobre todo el comercio y el préstamo de capitales.

Aragón no conoció las matanzas de judíos que afligieron a la grey hebrea de Cataluña, pero a comienzos del siglo xv las conversiones fueron numerosas por las predicaciones de san Vicente Ferrer y la política represiva de Benedicto XIII y de Fernando de Antequera. Ahora bien, la nueva clase de los conversos creará un ambiente de desconfianzas y recelos. Buena parte de la nueva aristocracia urbana estaba constituida por conversos del judaísmo, y dada la especial disposición que mostraron para el derecho y la banca, pronto los veremos ascender a los altos puestos de la administración y a los consejos de la corona, e incluso de la Iglesia. Por lo mermadas que estaban las comunidades hebreas, su expulsión no tuvo especiales efectos en la vida de las ciudades, tanto más cuanto que en muchas de sus actividades financieras les venían haciendo la concurrencia los cristianos viejos o los conversos.

La población mora fue también disminuyendo, especialmente en los centros urbanos; en el campo parece percibirse una reducción de los asentados al norte del Ebro. En Huesca podían calcularse en el siglo xv en unas quinientas almas. Los moros seguían cultivando las ricas vegas y casi monopolizaban las artes de la construcción. Trabajan lo mismo en obras civiles que militares o religiosas, y esto dará un marcado ambiente mudéjar a las ciudades y campos de Aragón en los siglos xv y xvi.

Los nobles aragoneses protegen a sus vasallos moros, que son su fuente principal de ingresos, lo que explica que ante las amenazas de expulsión si no aceptaban el cristianismo, las Cortes de Aragón salieran en su defensa. Los señores de vasallos se arruinaban con la expulsión, pero también perdían con la conversión, ya que tendrían que pagar diezmos y primicias a la Iglesia, lo que supondría una

notable disminución de las rentas de la tierra. La conversión fue decretada en Aragón en 1526, y el Papa concedió al rey y a los señores los diezmos y primicias de los moros convertidos. Bautizados en estas condiciones, todos persistieron en sus antiguas creencias sin rebozo alguno. La Inquisición tampoco actuaba con dureza sobre ellos, porque los bienes de los condenados por el Santo Oficio no pasaban al fisco real sino a los señores, cuando éstos eran de absoluto dominio.

Zaragoza conoció en el tránsito de los siglos xv a xvi grandes transformaciones en su aspecto urbano. En primer lugar un aumento de población, que puede calcularse en el 25 % entre los años 1495 y 1548. La composición de la población también se ha alterado. Si es verdad que desaparece la población hebrea, llegan por esas mismas fechas artistas, constructores e impresores alemanes, italianos y flamencos que le daban un aspecto cosmopolita del que hasta entonces carecía. En el interior de la ciudad se levantan casas, con patios abiertos al gusto italiano, en las que alterna la construcción tradicional de ladrillo con columnas renacentes y aleros mudéjares. Saliendo del cerco murado de la ciudad se empiezan a levantar casas señoriales a ambos lados del Coso, que, de ser ronda extramuros, se convierte en la vía principal. La ciudad erige construcciones públicas a tono con la renovación de las viviendas particulares: un reloj público en la torre de la Seo (1440); una torre, la Torre Nueva, que levanta el Ayuntamiento con el exclusivo objeto de que contenga otro reloj público que regule la vida de la ciudad (1504). Entre 1437 y 1450 se levanta el palacio de la Diputación del Reino, con un lujo que llamó la atención del barón de Rosmihal cuando lo visitó en 1466. La mayor actividad comercial llevará a la construcción, entre 1541 y 1551, del suntuoso edificio de la Lonja, en el que se hermanan armoniosamente los estilos gótico y renaciente con el tradicional mudéjar aragonés.

Aun cuando Zaragoza es asiento de una burguesía de mercaderes enriquecidos,

35. Fernando el Católico. Estatua orante en el ático de la portada de la iglesia de Santa Engracia, obra de Gil Morlanes el Viejo (1515). Zaragoza

36. Isabel la Católica. Estatua orante en el lado opuesto del mismo ático



funcionarios y juristas, la alta nobleza no tiene su residencia habitual en la ciudad. Ésta, celosa de sus privilegios, les obliga a someterse a su jurisdicción, cuando en ella residen. Por eso prefieren vivir en sus dominios, los Aranda en Épila, los Villahermosa en Pedrola. En la primera veremos desarrollarse en el siglo XVI una pequeña corte literaria; en la segunda, don Martín de Aragón, verdadero señor del Renacimiento, reuniría un pequeño museo de medallas y antigüedades que él mismo estudió.

V. ARAGÓN EN LA CORONA DE ESPAÑA

Estructura interna

La unión de las coronas de Castilla y de Aragón en las personas de Fernando e Isabel marcó nuevos derroteros a la po-

lítica peninsular, pero en nada alteró la estructura interna del reino de Aragón. El rey estaba representado en Aragón por un virrey, trasunto de la antigua lugartenencia general, y a sus órdenes había un gobernador de Aragón, que surge del antiguo gobernador general de la Corona de Aragón. Para lo judicial el organismo supremo es la Real Audiencia, y al frente de la justicia del reino estaba el Justicia de Aragón, que en cierto modo venía a intervenir la justicia real y aun toda la gobernación del reino con los conocidos recursos de la Manifestación y de las Firmas. La gestión económica del reino la lleva la Diputación, compuesta de ocho diputados, dos por cada brazo de las Cortes.

Ahora bien, la política de la nueva monarquía disminuyó la cohesión que hasta entonces había habido entre los distintos reinos de la Corona aragonesa, y en adelante caminan separados. Éstos, al igual que los de Castilla, participan en empresas comunes, ya en Italia, en África o en

Flandes, y en otras nuevas que surgirán y que no podrán ser reivindicadas como privativas de ninguno de los reinos que integraban la Corona de España. Sólo hay un órgano común, bien tenue por cierto: el Consejo de Aragón, creado en 1494, cuyos miembros debían seguir a la corte para asesorar al rey en los asuntos de Aragón y de Italia. En 1555 al Consejo de Aragón se le segregaron los asuntos de Nápoles, Sicilia y Milán, para formar el Consejo de Italia. Sobre Italia, ya desde los días de Fernando el Católico, se proyectaban las energías de Castilla, al igual que las de Aragón; bastará recordar las campañas del Gran Capitán. Y es que, sobre ser muy superior la potencia económica y militar de los reinos castellanos, el rey podía disponer de sus recursos con mayor libertad que en los Estados de la Corona de Aragón. Esto creó una actitud de resentimiento y de falta de solidaridad con Castilla, que se apunta desde el primer momento. Cuenta el arzobispo don Alonso de Aragón, que



en 1516 algunos cortesanos soñaban con una sucesión masculina del Rey Católico, o con una descendencia femenina de Carlos I, porque «han deseo muy grand de ver separados estos reynos de la Corona de Aragón de los reynos de Castilla». Abroquelados los aragoneses en sus fueros, los reyes apenas cuentan con medios para poner algunas guarniciones en el Pirineo. A la justicia real estaba vedado el acceso a los lugares de señorío. La votación de nuevos recursos dependía, como vimos, de las Cortes; en éstas era precisa no sólo la unanimidad de los cuatro brazos, sino la de los componentes de cada brazo; bastaba que un solo individuo se opusiera, para paralizar la actividad legislativa. Y ya hemos visto que en las Cortes todo el peso estaba de parte de la nobleza territorial. Se explica perfectamente que Felipe II no mostrara demasiado interés en convocarlas, y sólo se reunieron tres veces en su largo reinado. Ocho eran las familias principales de Aragón, de cuya conservación cuidaron

las Cortes de Monzón de 1533: las Casas de Castro, Riela, Illueca, y las de los condes de Ribagorza, Sástago, Aranda, Belchite y Fuentes. Pero eran muchas más las que tenían señoríos jurisdiccionales, en los que conservaban plena potestad, y de la que hacían uso y abuso. En la diócesis de Huesca, de 274 poblados eran de señorío real, en el siglo xvi, 111 pueblos (36,86 %), de señorío eclesiástico, 57 (20,80 %) y de señorío particular 116 (42,33 %). Estos últimos pertenecían a 32 familias, siendo de advertir que tres de ellas reunían 34 poblados.

Los juristas reconocían que los señores no estaban obligados a cumplir los pactos o contratos que hiciesen con sus vasallos aunque mediase juramento. Una anécdota —aparte de la rica documentación que hay sobre el particular— nos retrata bien el absoluto poder de los señores aragoneses. Cuentan que cuando Carlos I pasó por Zaragoza, un grupo de señores castellanos ponderaba su fuerza y sus riquezas ante otros aragoneses, y

uno de éstos les dijo: «Yo soy un señor aragonés que sólo tiene diez mil ducados de renta, diez mil cabezas de ganado y diez mil vasallos, pero a estos últimos puedo mandarlos ahorcar en diez minutos, sin que Dios ni el rey puedan impedirlo»².

Las alteraciones de Aragón

En este ambiente de inestabilidad social y de desconfianza política se explican las graves alteraciones por que pasó Aragón en el siglo xvi. Los vasallos recurrían con frecuencia a la violencia para mejorar su situación, que resultaba insostenible, y las Cortes de 1585 declararon incursos en pena de muerte los vasallos rebeldes y los que en caso de rebelión no vinieran en auxilio de su señor; además, se prohibió la fabricación y uso de arcabuces cortos.

2. MARICHALAR, A., y MANRIQUE, C.: *Historia de la legislación*, tomo VI, p. 78.

El rey no podía, naturalmente, amparar a los rebeldes, pero si trataba de mejorar su situación chocaba con los nobles, que, apoyados por el Justicia y sus lugartenientes, clamaban en defensa de las libertades de Aragón. Negaban que el rey pudiera nombrar un virrey «extranjero», es decir, que no fuera aragonés.

Felipe II, de carácter irresoluto, se mueve entre tendencias contradictorias: el prestigio de la autoridad real y el respeto a las leyes que ha jurado observar; teme, además, a la herejía, que puede infiltrarse desde el Bearn al calor de la disidencia. No pudiendo contar con la absoluta sumisión de los tribunales de Aragón, Felipe II se apoya en el Tribunal de la Inquisición —que ya era impopular, por antiforal—, y las Cortes de 1564 elevaron sus quejas contra los procedimientos abusivos del mismo en causas no concernientes a materias de fe. Por una concordia de 1568 se trató de precisar mejor sus atribuciones. Para colmo, el principal asesor de Felipe II, y alma del Consejo de Aragón, el conde de Chinchón, tenía graves motivos de resentimiento con los jefes de las dos principales familias: Villahermosa y Aranda.

Los vecinos de Ariza pleiteaban contra su señor considerando suprimido el feudo con la extinción de la línea masculina, y tratan de volver a la jurisdicción real; la situación llega a hacerse tan intolerable que, en un momento determinado, aparecen unidos a los vasallos, los hidalgos, clérigos y demás exentos de la jurisdicción feudal. El señor don Juan de Palafox fue muerto por los vasallos, en Monreal, de un arcabuzazo. El gobernador de Aragón hizo ejemplar justicia de muchas personas, no sólo seglares sino de fuero eclesiástico, y «fueron desterrados todos los clérigos, sin quedar uno en aquellos lugares».

Los de Ribagorza pleitean también con su señor, el conde de Ribagorza. Los letrados de la corte habían declarado, en 1554, que el feudo había fenecido; pero el tribunal del Justicia salió en defensa del antiguo señor, don Martín de Gurrea, duque de Villahermosa. El pueblo se



agrupó en dos parcialidades, cada una movida por capitanes de bandoleros, que a la vez eran sostenidos por el duque y el virrey. Felipe II permanecía indeciso, hasta que el temor a que berneses luteranos apoyaran al duque, le movió a inclinarse al consejo que todos le daban de incorporar el condado a la corona mediante una compensación al duque. Otra guerra se encendió entre pastores trashumantes de la montaña y moriscos del valle del Ebro, cuyas tierras utilizaban como pastos de invierno. A la natural oposición de ganaderos y labradores, se unía ahora el odio entre moriscos y cristianos viejos, los cuales acudían a la lucha como a una Cruzada. Por eso, cuando Antonio Pérez apareció en Aragón, y reclamó la protección de sus fueros, estalló la odiosidad latente. Antonio Pérez fue el pretexto que aglutinó a aristócratas, juristas y pueblo llano ante el recelo de que los fueros y libertades aragonesas no eran respetados. El recurso a la Inquisición, y la acusación de herejía a Antonio Pérez, no hacía sino confirmarles en sus convicciones. El incidente permitiría también al conde de Chinchón vengar odios familiares contra el duque de Villahermosa y el conde de Aranda. Pero la víctima principal fue, sin duda, la más inocente: el Justicia de Aragón, Juan de Lanuza, joven de veintisiete años, que acababa de suceder en el cargo a su padre (1591). Al año siguiente, convocadas Cortes en Tarazona, se introdujeron algunas reformas en los fueros, en beneficio de la corona: se dispuso que las votaciones de cada uno de los brazos de las Cortes se resolvieran por mayoría; se limitó la alegación de los «greuges» o agravios; se reservaban a la justicia del rey ciertos «delictos atroces»; el cargo de Justicia de Aragón se convierte en un oficio real, interviniendo también el rey en el nombramiento de sus lugartenientes; se autorizó al rey hasta las próximas Cortes para designar virrey a un extranjero, autorización que se fue prorrogando en las sucesivas reuniones de Cortes. De acuerdo con lo dispuesto por las Cortes, en 1594

se estableció una «Unión y concordia general del reino de Aragón», con normas de gran moderación y prudencia para el mantenimiento del orden público.

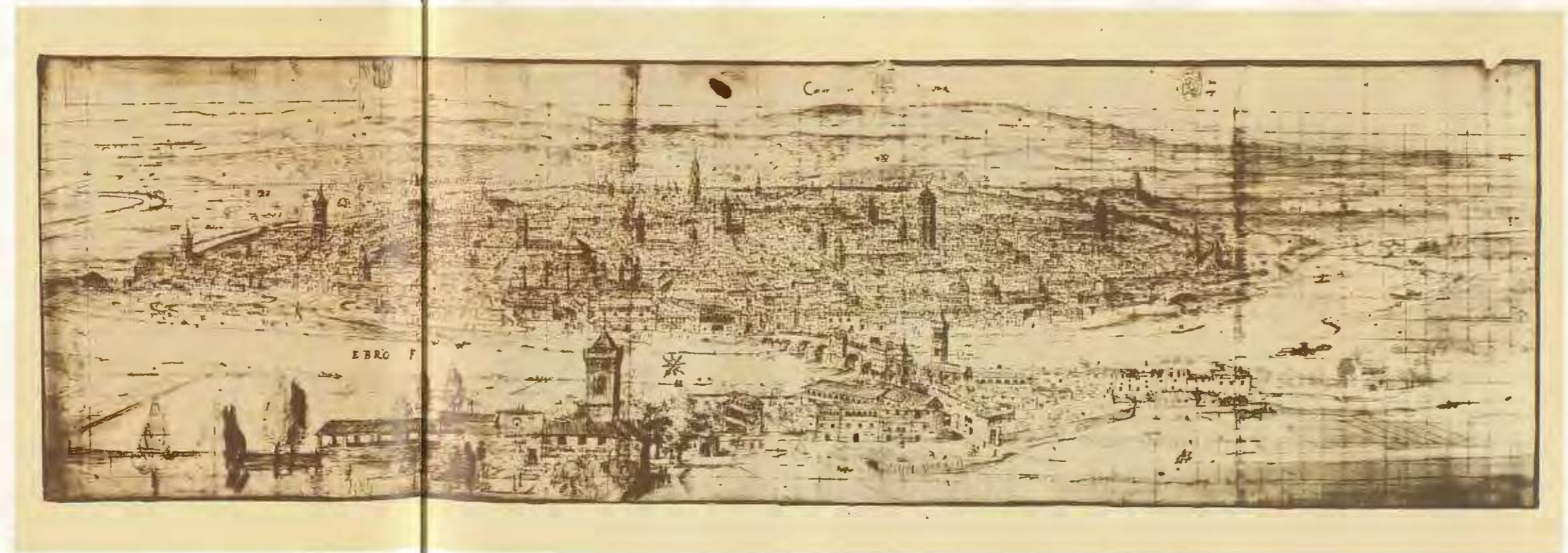
La sociedad en el siglo XVII

Otras graves alteraciones se habían de producir en la sociedad aragonesa a lo largo del siglo XVII. La primera, y más importante, se refiere a la composición del elemento humano. Aragón seguía dando no sólo la densidad más baja de los Estados de la Corona de Aragón, sino la más baja de los reinos peninsulares. Se le calculaban unos 400.000 habitantes, lo que suponía, hacia el año 1600, una media de 8,5 habitantes por kilómetro cuadrado, cuando la densidad media para toda la Corona de Aragón se calculaba en 12,5 habitantes y la de Castilla en 18 habitantes por kilómetro cuadrado. La población rural estaba formada de cristianos viejos y moriscos, con gran porcentaje de franceses, que también figuraban entre la población urbana. La población morisca iba en aumento; no así la proporción de cristianos viejos. De los 5.674 fuegos que registra el censo de 1495, se pasó al tiempo de la expulsión a los 14.109, en tanto que la población total del reino había subido de los 51.540 fuegos a los 80.000, que se calculan para el año 1600. Respecto a la población francesa, un memorial de la Inquisición del año 1577 decía que constituía la quinta parte de la población de Aragón, proporción que se eleva a la cuarta parte en otro de 1609. Bartolomé Joly estimaba en diez o doce mil los franceses que residían en la ciudad de Zaragoza en 1603, cifra que parece exagerada. Es decir, que en el tránsito del siglo XVI al XVII Aragón acusa un gran incremento de la población morisca y francesa, que viene en parte a llenar el gran vacío de cristianos viejos que se ha producido en el reino. En esta coyuntura demográfica, tan poco favorable, es cuando tiene lugar la expulsión de los moriscos, en 1610. No hay que decir, que los señores utilizaron to-

39. Friso escultórico de la fachada del Ayuntamiento de Tarazona, representando la entrada del emperador Carlos V en la ciudad de Bolonia



40. Vista de Zaragoza, 1563. Dibujo de A. van den Wyngaerde. Österreichische Nationalbibliothek, Viena



sobre el parroquial y rural. La nobleza, sin abandonar sus residencias campestres, levanta sus palacios en la ciudad. Sus mansiones de Zaragoza, y también de Huesca, serán centros de Academias, tertulias y cenáculos literarios. Un contraste cada vez mayor se va señalando entre el tono que adquiere la vida urbana y la campesina. Huesca contaba, además, con una Universidad con Facultades de Teología, Cánones, Leyes, Medicina y Artes, más la Escuela de Gramática, confiada en el siglo xvii a los jesuitas, y varios Colegios Mayores. Zaragoza tenía desde 1474 un Estudio General con la sola Facultad de Artes, que llevaba una vida lánguida, y hasta el siglo xvi no sintió la necesidad de contar con una Universidad. En 1542 Carlos V autorizó para erigir en Zaragoza un Estudio General con todas las Facultades, y lo mismo la Santa Sede en 1554. Frente a la resistencia de Huesca a perder el monopolio de la enseñanza superior —apoyada por la corte—, Zaragoza contó con el apoyo de los diputados del

reino, y al final con el decisivo de don Pedro Cerbuna, vicario general sede vacante, quien puso a disposición de la ciudad los medios para reparar los edificios de la Universidad vieja y fundar cátedras (1582). Así, un poco por sorpresa, Zaragoza obtenía su Universidad. En el aspecto económico, Aragón sigue un proceso descendente. Así, sobre la expulsión de los moriscos, que redujo considerablemente el número de brazos dedicados a la agricultura, vino la guerra de Cataluña y luego la peste, especialmente la de 1652, la más mortífera para Aragón. Con ello no sólo se redujo la productividad general, sino que obligó a cuantiosos gastos. Hubo que elevar el servicio o «donativo» de las Cortes, y para recaudarlo se elevaron las generalidades o tarifas de aduanas. El reino, que ya estaba muy trabado con aduanas y peajes, ve su comercio más entorpecido. Se piensa en restaurar antiguas industrias, como la de paños, pero todos los intentos resultan fallidos.

La renovación se iniciará a fines del siglo xvii, con la reducción de impuestos, y es paralela a la que se percibe en todo el territorio peninsular. En 1686 se suprimían los peajes, abonando al rey 6.000 libras por la renuncia de esta regalía; se reducen también los derechos de las generalidades y se suprimió el impuesto del 5 por ciento que pesaba sobre los tejidos fabricados en el país. A comienzos del siglo xviii, la instauración de la Casa de Borbón alteró totalmente estas estructuras administrativas del reino, y la renovación tomaría un paso más acelerado desde mediados de siglo.

La renovación del siglo XVIII

Ésta afectará, en primer lugar, a las estructuras políticas y administrativas; después, a la vida económica y cultural. Como consecuencia de la Guerra de Sucesión, Aragón pierde su condición de reino, y aun conservando su unidad ad-



44. Litografía del Canal Imperial, por F. Blanchard (1833). Casa del Canal, Zaragoza



45. Fuente de los Incredulos, erigida en Casablanca, Zaragoza, en conmemoración de la empresa del Canal Imperial (culminada en 1784). Una inscripción latina recuerda la efemérides, «para convencimiento de los incrédulos»



ministrativa, ésta se acomoda en lo posible al sistema castellano: cesan el Justicia de Aragón y su tribunal, las Cortes y su Diputación; el virrey, que se transforma en capitán general; el Consejo de Aragón es incorporado al de Castilla; subsiste la legislación civil, pero para lo penal se aplica el derecho de Castilla. La nobleza perdió la jurisdicción civil y criminal sobre sus antiguos vasallos, ventilándose las causas ante los tribunales ordinarios.

Uno de los pasos más decisivos hacia la unidad nacional fue que los aragoneses podrían en adelante ocupar cargos en Castilla, pero el rey se reservó a la vez el derecho a designar libremente las personas que habían de ocupar en Aragón todos los puestos de gobierno, «sin restricción de provincias, país y naturaleza». Una Intendencia de Aragón lleva la gestión financiera, y procurará acomodar el sistema de impuestos al que se venía aplicando en Castilla. El territorio quedó dividido en trece corregimientos; los ayuntamientos pierden también autonomía, y son presididos por un corregidor nombrado por el rey.

No obstante, quedó latente por mucho tiempo el recuerdo de una tradición administrativa que había sido truncada, y bajo Carlos III veremos bullir por la corte una minoría de aragoneses formada por aristócratas, clérigos y funcionarios que figuran en la política y en la diplomacia, formando el que se ha llamado «partido aragonés».

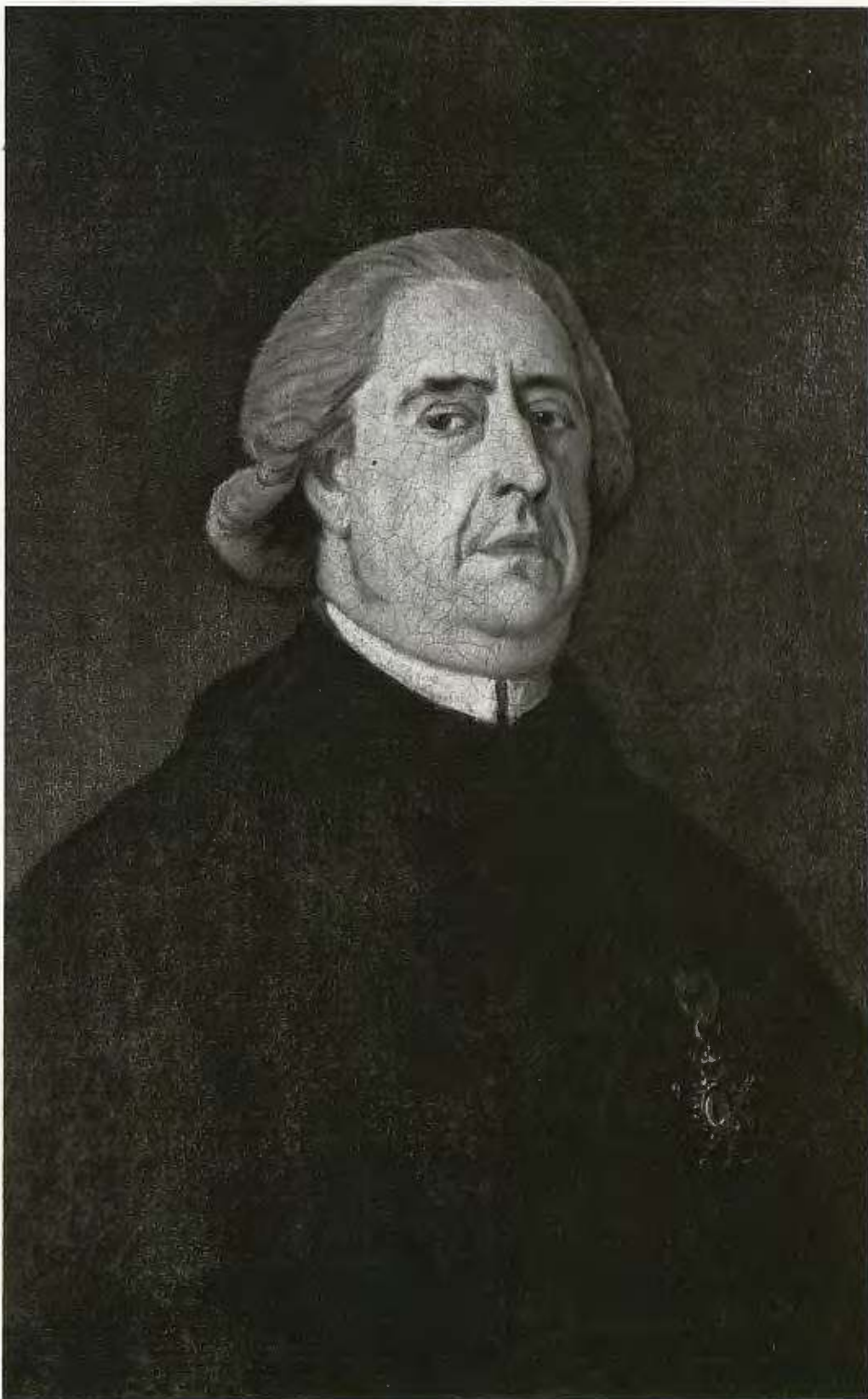
Uno de los aspectos más comprobables de la recuperación del país está en el ascenso demográfico, que parece haberse incrementado especialmente a partir de la mitad del siglo. Uztáriz calculaba que al final de la Guerra de Sucesión había en Aragón 75.244 familias, y el censo de 1797 registraba 657.376 habitantes. De estimar ciertos estos datos, en menos de un siglo la población de Aragón había aumentado en un 75 por ciento. Sin embargo, la propiedad de la tierra no había sufrido alteraciones, y la mayor parte del campo cultivable estaba bajo dependencia señorial, especialmente las ricas vegas

46. Retrato de don Ramón de Pignatelli, artífice del Canal Imperial, por Francisco de Goya (1790). Colección particular, Madrid

del Ebro y de sus afluentes. En algunos corregimientos, como en el de Alcañiz, no había lugares de realengo, y todas las tierras se distribuían entre las Órdenes de Calatrava, San Juan y Santiago, la Iglesia y los señoríos laicales, por este orden.

El aumento de población condujo a una revalorización de los productos del campo y, en consecuencia, a un afán por aumentar la producción. Esto se nota, muy especialmente en los lugares de realengo. Ya en el siglo xvii la presión de los pueblos sobre los concejos condujo a una parcelación de parte de los bienes de propios, y a una serie de roturaciones fraudulentas, sobre todo en el centro y sur de las Cinco Villas. En el siglo xviii la política —que ahora se dicta desde Madrid— es de decidido apoyo a los labradores sobre los ganaderos, y las roturaciones se intensifican, llegando a ser excesivas con daño para la ganadería y sin ventaja para la agricultura, especialmente en las comarcas ganaderas de Albarracín y de Teruel. La impresión que recoge don Ignacio de Asso es que, por haberse puesto en cultivo muchas tierras, las cosechas eran, a fines del siglo xviii, superiores a las de los dos siglos anteriores, pero que aún serían mayores de perfeccionarse las labores agrícolas y guardarse la debida proporción entre las roturaciones de nuevos cultivos y la cría de ganado lanar.

La cabaña aragonesa se estimaba en 1787, según cifras oficiales, en 1.746.194 cabezas de ganado lanar, con un rendimiento de 287.887 arrobas de lana. El mismo Asso suponía que, aceptada esa producción lanera, podría responder a unos 2.000.000 cabezas de ganado. La mitad de esa lana se consumía en la fabricación de bayetas, estameñas y paños, todos de inferior calidad, en obradores un tanto familiares distribuidos por Aragón; la otra mitad se exportaba a Cataluña y al Languedoc. La seda, introducida en Aragón a mediados del siglo xvi, producía a fines del siglo xvii unas 40.000 libras al año, triplicándose a fines del siguiente. En 1746 intentó el marqués Del Rafal,





intendente del Ejército de Aragón, fomentar la industria con la creación de una Real Compañía de Comercio y Fábricas de Zaragoza; instalaría fábricas de seda, de lanas, sombreros, aguardientes y papel, trayendo para ello artesanos franceses y catalanes. Pero fracasó; a fines del siglo la Compañía estaba en plena liquidación. Alguna tradición tenían también las fábricas de curtidos, especialmente las de Brea, que se remontaban a la época de los moriscos. A fines del siglo XVIII en esta última había 27 fabricantes con 40 oficinas, más varias de zapatos que exportaban a Castilla y a Extremadura. En conjunto, los esfuerzos por reavivar la industria en Aragón habían tenido poco éxito, y no estaba en condiciones de competir con la más próxima de Cataluña, que trataba de ponerse al corriente de la revolución industrial operada en Europa. Los ricos hacendados de Aragón, al igual que en la Edad Media, preferían colocar sus capitales en censos, bien sobre las generalidades —hasta su extinción—, o sobre los ayuntamientos, abandonando la industria y la agricultura.

Será obra de una minoría el esfuerzo llevado tesoneramente para la recuperación económica y cultural del país. Esta minoría, formada por aristócratas, eclesiásticos y hombres de negocios, tiene plena conciencia del atraso técnico en que se encuentra Aragón, y luchará por todos sus medios por borrar la rutina en el trabajo del campo y en la artesanía. A imitación de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, se constituye en 1776 la Sociedad Económica Aragonesa, a la que sus miembros contribuyen con su aportación económica o con su experiencia técnica. Dando a sus enseñanzas un carácter eminentemente práctico, se creó en Zaragoza una Escuela de hilar al torno (1778), técnica que pronto se divulgó por otras ciudades de Aragón, y que a comienzos del siglo XIX ocupaba 919 telares. La Escuela de Agricultura, la primera que se creó en España, instala campos de experimentación, en los que se ensayan abonos y se estudia el cultivo del lino y del regaliz; se esfuerza por introducir el

48. La Puerta del Carmen, mordida por la metralla de 1808, constituye para los zaragozanos un símbolo y un testimonio



cultivo de la patata, y a la vez se preocupa por mejorar la maquinaria agrícola. La Sociedad patrocina el estudio de los yacimientos mineralógicos de Aragón, los problemas de higiene en relación con las epidemias y plagas, como la langosta, la reforma de las ordenanzas gremiales, el Montepío de Labradores, etcétera.

Las mejoras técnicas debían tener una base científica, y la Sociedad Aragonesa creó la Escuela de Economía (1784) con la primera cátedra de Economía establecida en España, e intentó fundar otra Escuela de Veterinaria, que no recibió la aprobación superior. Creó las cátedras de Matemáticas, Historia Natural, Física y Química, que colaboró muy eficazmente en la naciente industria química aragonesa, así como la Escuela de Botánica y el Jardín Botánico. Se ocupó igualmente de las Bellas Artes, y creó una Escuela de Dibujo, para la que se trajeron modelos de Roma, que más tarde se elevó a Academia Real de Bellas Artes de San Luis.

Dos son las claves sobre las que —al igual que las similares de España— opera la Sociedad Aragonesa: mejora de las condiciones económicas, mediante una instrucción técnica adecuada. Algo que, más simplemente, proclamaría Costa un siglo después: escuela y despensa. La Sociedad Económica Aragonesa fue no sólo la que lanzó mayor número de publicaciones para divulgar entre párrocos y campesinos las nuevas técnicas, sino la que trató de basar éstas en elevados principios científicos, abriendo amplio campo a la investigación. Verdad es que, como en otras regiones, los resultados obtenidos no siempre estuvieron a la altura de los propósitos de sus dirigentes.

En este ambiente reformista promovido por una minoría selecta y de gran empuje, se explica la realización de una de las empresas de mayor trascendencia para las generaciones venideras. Me refiero a la terminación del Canal Imperial de Aragón. Iniciada la obra en tiempo de Carlos V, y después de haber logrado llevar las aguas hasta Garrapinillos —término de Zaragoza—, la presa del Bocal se



abrió por varias partes y el canal quedó en seco (1722). Fracasaron cuantas tentativas se habían hecho para restaurarlo, hasta que en 1772 fue nombrado protector del Canal Imperial don Ramón de Pignatelli, canónigo y miembro destacado de la Sociedad Aragonesa. Diez años después —y ocho desde que se hizo cargo efectivo de las obras— se veían pasar las aguas del Ebro sobre el Jalón por el acueducto ideado por Julián Sánchez Bort; dos años más tarde, el 14 de octubre de 1784, una comisión de la Sociedad Económica Aragonesa, invitada por Pignatelli, se trasladaba hasta Casablanca para recibir al enérgico canónigo que llegaba por el canal con seis barcas cargadas de material para las obras. Al día siguiente las primeras aguas del Canal Imperial de Aragón eran devueltas al Ebro, atravesando la Puerta del Carmen, el Azogue y el Mercado. Una fuente conmemorativa fue erigida en Casablanca *incredulorum convictioni et viatorum commodo* —para convencimiento de los incrédulos y alivio de caminantes— según reza la inscripción.

La construcción del Canal había encontrado contradictores entre los ganaderos y algunos grandes propietarios, que también pondrían dificultades para su aprovechamiento. No obstante, la transformación que se iba a operar en los cultivos de la margen derecha del Ebro sería colosal: en 1837 ya se regaban por el canal 21.404 cahizadas (10.188 hectáreas), que en 1850 se elevaron a 23.418 (11.177 hectáreas); actualmente las tierras regadas por el canal se elevan a 28.000 hectáreas.

VI. ECLIPSE Y RECUPERACIÓN

El eclipse de la guerra

La Sociedad Económica Aragonesa siguió sus actividades bajo el reinado de Carlos IV. En 1793 falleció el canónigo Pignatelli; en 1794 caía definitivamente

50. *Los franceses toman Zaragoza.*
Litografía existente en el Gabinete de
Grabados de la Bibliothèque Nationale, París

el conde de Aranda, protector de la Sociedad, y que encabezaba en la corte el «partido aragonés»; en 1801 don Lorenzo Normante, que había regentado la cátedra de Economía durante diecisiete años, pasó a Madrid como oficial de la Secretaría General de Hacienda, siendo sustituido por don José Benito de Cistué; uno de sus fundadores y más entusiastas protectores, el deán don Juan Antonio Hernández de Larrea, fue nombrado en 1801 obispo de Valladolid. Hubo, en cambio, una incorporación de gran valía: don Ignacio de Asso. Hombre de una polifacética actividad, trasladó su residencia a Zaragoza y sería nombrado director del Jardín Botánico y de la Escuela de Química, creada en 1796, cargos que regentó hasta 1808.

La Guerra de Independencia cortaría en seco tan bellos esfuerzos. Durante dos meses, de mediados de junio a mediados de agosto de 1808, la ciudad de Zaragoza sufriría un primer asedio por las tropas de Napoleón que en su tercer asalto lograron penetrar hasta el Coso, aunque fracasaron en su intento de alcanzar el río y cortar en dos a los defensores. El 20 de diciembre comenzaba el segundo asedio, con más tropas y adecuado material de sitio; el bombardeo, las minas en la lucha casa por casa, las enfermedades fueron minando la resistencia de sus defensores. El 20 de febrero de 1809 una junta designada por Palafox suscribía los términos de la capitulación, y los supervivientes, que se negaron a jurar al rey José, fueron conducidos prisioneros a Francia. Eran, en total, 9.500 hombres; habían perecido en el segundo sitio los dos tercios de la guarnición y la mitad de los habitantes y refugiados de la ciudad; en total, 54.000 personas. Cuando el ejército francés entró en Zaragoza había en las calles más de seis mil cadáveres y la población que, según el censo de 1803, tenía 45.179 habitantes, quedó reducida a 12.000.

Durante el asedio murió don Martín de Goicoechea, hombre de empresa y alma de la Sociedad Económica desde su fundación; don Ignacio de Asso, que tanto

51. «Ni por esas», dibujo a la pluma con aguada en sepia, por Goya. Museo del Prado.
Preliminar para el correspondiente
aguafuerte de la serie de los Desastres de la Guerra



había contribuido a levantar la moral de los sitiados con sus escritos, pudo salvar su vida huyendo disfrazado de labriego al día siguiente de la capitulación. Se destruyeron, entre otros, el monasterio de Santa Engracia y los conventos de Jesús y de la Merced, éstos con magníficas bibliotecas.

La recuperación del país, tras los desastres de la guerra, sería muy lenta. No olvidemos que ésta había afectado a toda la Península, y que tras la guerra vinieron las luchas civiles, que retrasarían la incorporación de España al proceso de renovación industrial que se estaba llevando a cabo en Europa. Para Aragón el desastre tendría mayor alcance, ya que afectaba a la capital, que centraba la dirección cultural y económica de la región. Por otra parte, su estratégica situación, entre Navarra, Cataluña y Valencia, hacía de Aragón campo abonado para que los grupos políticos en que se fraccionó el país trataran por todos los medios de adueñarse de su capital: hasta catorce pronunciamientos hubo en Zaragoza en los veintitrés primeros años del reinado de Isabel II. Mientras que la causa carlista encuentra apoyos en el Alto Aragón, pero sobre todo en la provincia de Teruel, Zaragoza será una ciudad liberal, y desde 1840 abiertamente esparterista.

Por eso, en los cuarenta años que siguieron a la Guerra de Independencia la labor cultural de Zaragoza se redujo al mínimo. Todavía en 1818 la Sociedad Económica publicaba un informe divulgando las extraordinarias ventajas de la vacuna contra la viruela. Pero las Escuelas por ella creadas, faltas de recursos y de ambiente, decaen rápidamente. Todas abrieron sus clases entre 1815 y 1816. La de Química tenía en 1835 siete alumnos, y en 1846, dos; la de Agricultura tenía cuatro alumnos en 1835 y cerró en 1845; el profesor de la Escuela de Matemáticas fue preso en 1839 por razones políticas, y con él se acabó la Escuela; el profesorado de la Escuela de Economía fue incorporado a la Universidad en 1842.

Tampoco la Universidad gozaba de una situación muy boyante. Terminada la

guerra, el edificio de la Universidad quedó destruido. Las clases se reanudaron con el concurso desinteresado de los profesores, que renunciaron a su retribución y aun obtuvieron un préstamo, con la garantía de sus firmas, para realizar en el edificio las obras indispensables. En la política uniformadora y centralista que se implanta en el país, se pensó por tres veces —en 1829, 1835 y 1867— suprimir la Universidad. En el plan de 1845 se suprimió la Universidad de Huesca, y en la de Zaragoza la Facultad de Medicina; en el de 1854 —ley Moyano—, quedaban en Zaragoza las Facultades de Derecho y Filosofía y Letras. Habría que esperar al último tercio del siglo para que, con el apoyo de las corporaciones provincial y local, y de los profesores, que renunciaron a sus remuneraciones, pudieran reanudarse los estudios de Medicina y Ciencias, que en 1893 quedarían instalados en un bello edificio de nueva construcción.

La recuperación del país

Las etapas de la recuperación material están señaladas por la instalación de la red ferroviaria (1861-1865), el aumento de regadíos y la implantación de nuevos cultivos, y para Zaragoza por las obras emprendidas con ocasión del centenario de los Sitios. Todo ello tendrá su reflejo no sólo en un aumento global de la población, sino en la nueva distribución de la misma en el territorio aragonés.

Hasta el funcionamiento de la red ferroviaria los transportes, tanto de mercancías como de viajeros, eran lentos y de escaso volumen. Entre Zaragoza y Valencia los coches de viajeros invertían cuarenta y nueve horas. El Canal Imperial había sido planeado en su doble utilización para riego y como vía de navegación. En este aspecto prestó útiles servicios en la primera mitad del siglo XIX. Las 16 leguas de recorrido entre Zaragoza y el Bocal se hacían en veinticuatro horas, empleando en la bajada doce horas; a mediados de siglo, la subida se hacía en

diez horas y la bajada en siete. Se hicieron proyectos para prolongarlo a través del Ebro hasta Amposta. La Real Compañía de Canalización del Ebro, fundada en 1852, obtenía la concesión de la navegación fluvial mediante el compromiso de unir a Zaragoza con el Mediterráneo. Se trabajó intensamente, y navegaron vapores por unos 260 km entre Amposta y Escatrón, pero no llegó a realizarse el empalme entre Escatrón y el Canal Imperial.

Todas las ilusiones puestas en la navegación del Canal se hundieron al inaugurarse la línea férrea de Zaragoza a Pamplona, en 1865; en 1861 se había puesto en servicio la línea a Barcelona por Lérida; en 1863 se inauguraba el ferrocarril a Madrid. En 1882 Alfonso XII había inaugurado las obras del ferrocarril del Pirineo o de Canfranc, aunque sus trabajos no comenzaron hasta 1888; el 8 de febrero de 1893 llegaba a Jaca la primera locomotora, y el 31 de mayo el primer tren de viajeros. La red se completaría con la vía de Zaragoza a Barcelona por Caspe, de Calatayud a Valencia y de Zaragoza a Caminreal, que enlaza con la anterior. La red ferroviaria daría salida rápida a las cosechas de vinos y cereales de Aragón y a los otros cultivos que se fueron introduciendo. Sólo con la escasez de material ferroviario que se notó a raíz de la guerra europea de 1914 a 1918, y que coincidió con un alza en la producción agrícola, se rehabilitaron los medios de transporte abandonados, y el tráfico por el Canal volvió a tener alguna importancia por los años 1918 y siguientes. En el campo prosiguió el auge de la agricultura sobre la ganadería. Se calcula que antes de la Guerra de Independencia la Casa de Ganaderos de Zaragoza contaba con más de 120.000 cabezas de ganado, que con la guerra, las luchas subsiguientes y la puesta en riego de parte de sus tierras, habían quedado reducidas a 40.000 a mediados de siglo, y a 26.812 ovejas en 1950. Paralelamente aumentan las roturaciones, se introducen nuevos cultivos y se incrementan las tierras regadas. Cuando Francia vio desaparecer

52. *Retrato ecuestre del general Palafox,*
por Goya (1814). Museo del Prado



53. *Vista de Zaragoza realizada con ocasión del centenario de los Sitios. En ella figuran, de derecha a izquierda, Florencio Jardiel (sacerdote), Mariano de Cavia, Basilio Paráiso, José M.^a Mateu, Segismundo Moret, Marcos Zapata, Santiago Ramón y Cajal,*

Francisco Pradilla, Jerónimo Vicente y Juan José Gárate (el autor). Diputación Provincial de Zaragoza



sus viñedos por los ataques de la filoxera, entre 1870 y 1874, vino la que se ha llamado «euforia de la vid», ante la demanda francesa. La superficie de viñedo de Aragón, que en 1877 era de 85.922 hectáreas, pasó en seis años a 143.438 hectáreas, y en 1885 a 145.428. Después, vino la catástrofe: cierre de la frontera francesa a los caldos españoles, y finalmente la filoxera. Mientras el viñedo se arruinaba, y tras la pérdida de Cuba, se desarrolló el cultivo de la remolacha azucarera, que con la guerra de 1936 entra en rápido declive, y en ciertas zonas es sustituida por la patata. De siempre habían luchado los aragoneses contra la sed de agua que padecen sus campos por imperativo de la geografía. Los múltiples proyectos elaborados a lo

largo de los siglos, que sólo habían conducido a soluciones parciales, los trenos de Joaquín Costa y de los labradore aragoneses encontrarían cauce adecuado en un técnico de categoría excepcional, don Manuel Lorenzo Pardo, cuyas ideas habían de plasmar en la creación por el conde de Guadalhorce de la Confederación Hidrográfica del Ebro. Su plan abarcaba la organización económica del valle en su totalidad, incluyendo, por tanto, provincias no aragonesas cuyas aguas vierten al Ebro. Los proyectos, entonces iniciados, han sido continuados por el Instituto Nacional de Colonización, y comprenden los planes de riegos del Alto Aragón y de Bardenas. La colonización supone no sólo la puesta en riego, con la

transformación de cultivos consiguiente, sino una nueva distribución de la población. Pero Aragón, que ha sido siempre un país de grandes espacios vacíos, y en su conjunto una tierra escasamente poblada, no puede frenar la emigración rural que se hace, en parte, en beneficio de las capitales, especialmente de Zaragoza, cuya población integra hoy el 41,62% de la total de Aragón. Zaragoza sigue, pues, protagonizando la historia de Aragón en los siglos XIX y XX. En la segunda mitad del siglo XIX aparece una burguesía, que puede calificarse de revolucionaria, y así en la revolución de 1868 participan figuras del republicanism aragonés, como Joaquín Gil Berges, que sería ministro en dos gobiernos

de la Primera República. Otro destacado miembro de la burguesía aragonesa, Basilio Paraíso, presidiría la primera Asamblea Nacional de Cámaras de Comercio, que se celebra en Zaragoza en 1898. El mismo Paraíso —republicano de Ruiz Zorrilla— sería el principal organizador de la Exposición Hispano-Francesa de 1908, que, si en su aspecto político serviría para borrar viejos recelos entre dos países, sería exponente de veinte años de actividad industrial, e iniciaría a la vez la renovación urbana de la ciudad.

Junto a esta apertura a panoramas exteriores —en Madrid hallan su plataforma los ingenios de Costa y Cajal, Codera,

Eusebio Blasco, Mariano de Cavia, Joaquín Dicenta y tantos otros—, se refuerza la conciencia regional, que tenía como principal motor a la Universidad, cuyo cuadro de profesores se va renovando a fines de siglo, y muy especialmente su Facultad de Letras; ella daría vida a la *Revista de Aragón* (1900-1905), más tarde continuada en Madrid con el título de *Cultura Española*, al trasladar allí su residencia varios de sus colaboradores más representativos. Figuras de este movimiento, a la vez regeneracionista, son Julián Ribera y su discípulo Asín Palacios, que, recogiendo la semilla de Codera, forman la gran escuela de arabistas espa-

ñoles; los historiadores Eduardo Ibarra y Andrés Giménez Soler, el sociólogo Severino Aznar, Juan Moneva y otros más. Nuevos cauces se abren también en las letras y en las artes, y junto al arquitecto Magdalena que da vía a un mudéjarismo renovado, y a las repercusiones locales del «modernismo» catalán en arquitectura, las figuras de Marín Bagüés, Pablo Gargallo, García Condoy, Benjamín Jarnés, Ramón J. Sender, Buñuel... nos hacen ver cuán profunda ha sido la recuperación de Aragón, y en especial de Zaragoza, tras los «desastres de la guerra», en el estrecho marco de dos generaciones.

INTRODUCCION LITERARIA

Manuel Alvar

Catedrático de Universidad

L

tye ditor. aut religio
ul. a forte de la vis con
patur

Xpiano tenet iuram
iureo. 7 sarraceno
usqz ad vi. dñs. p ca
pud unq. p. an. 7 d. vi
tenarijs. usqz ad. vii.
denarios. p capud su
pattm. 7 ultra. vii. dñ
p libri 7 tunc. et iude
dñ. dñ. iuram. p. an. 7 sa
racerio. usqz ad. vii. de
narios. p legē moyfi
7 ultra. vii. denarios.
st totū belle. hylle. pl
ley leuo

Hoi pntōne stat iu
ramēto. negatis.
usqz ad. v. sols. s. ultra
p. sols. petito se extēdit
E ibi batalla

Qua furata nō hē tor
nā. hereditas lre trē

aut iusticie lca hē dñe
suo adūstario. iuramē
tū. 7 is q iurā. detet ac
cipe. absqz uolūtate dñi
nō recepit aliq. pro re
dēptōne iuramētū dñs
lca. nō pot aliq. m. pete
ab eo. si recepit. aliq.
actor p redēptōne iura
mētū. dñs uille. dñ. rea
pe tm. q. p. tū. actor. cause
m. actor. uult iurā.
gñs remittē. bn. p. eū
inde calūpnare

De mātē. lo. p. dñto. cū
iuramēto. redōat. q.
tū. ualebat

Si q. hō. sūt. aduocia
cū. sacramētū. 7 iura
uerit. sē. nō. tē. mcht
soluat. p. iudicia. nec
eciā. galletam. unū. l.
galletas. De. ultor. sig.

III

quod recepit i. esse.
Septēbrū. q. uō. recepit
siera. cognouit. postea.
sē. de. ceptū. et. uolebā
ill. solūe. ip. m. multū.
uenit. ista. q. stio. coram
Rege. petro. q. erat. Rex
Aragome. et. nauante
et. auditis. hic. uite. ra
tio. nūq. iudiciū. q. q.
delebat. multū. explec
tall. p. micty. vias. suas
7. de. eis. musto. omio. er
tracto. vinacas. suas. 7
de. eis. musto. omio. er
tracto. vinacas. ip. is. i
tm. erpmet. aq. mura.
sic. ille. qui. tēdit. siera
ū. erp. stat. lac. unde. siera
tū. ericbat. 7. quod. sol
uetet. ei. illud. q. de. p. s.
sunt. vinacie. erit. sic.
alius. pacmīat. de. siera

es ues inuenit alienas
ibi pascētes. si uult de
die potest ibi caudē. u
nā. ouē. et. de. nocte. du
as. 7. amē. q. tūq. hora
eas. caudit. extra. ue
tati. dñ. dñe. de. calouā
lv. sols. s. hē. ē. scēdū
q. adie. s. i. mchaelis
usqz. ad. diē. p. mētōm.
sē. tūas. nūq. l. cū. hēat
cautionē. de. ganatis.
si. sūt. q. mātū. de. uia
nis

De pena
m. tēme. lū
quid. p. m. s. g. a. n.
con. aut. ah.
ho. demāta
int. alfi. hō
aliq. hereditate. sup. q.
demāta. dū. erit. possesso
tem. ante. iusticiā. cū. cū
fuit. p. iudiciū. de. siera



PRELIMINAR

Hablar de caracteres de una literatura regional es partir de un apriorismo: la región tiene capacidad para condicionar de algún modo a los hombres que en ella nacen. En el caso de la literatura, como en el de cualquier arte, esta petición de principio exige una comprobación mucho más sutil. Porque no se trata del árbol anclado en el paisaje, sobre el cual los soles y las aguas van matizando un verde y no otro: el hombre va más allá del árbol; mucho más si se cobija y se desazona bajo la capa del ingenio. Él, más que el árbol, sólo da buenos frutos —y la lección es de Saavedra Fajardo— cuando se trasplanta a otras tierras. Y las tierras sobre las que el ingenio se fecunda son el aprendizaje y las influencias. Por eso el apriori necesita muy largas explicaciones: ¿hasta qué punto cabe hablar de caracteres regionales? Tan pronto como el ingenio cobre vuelo, dejará de ser regional. ¿Cómo —entonces— hablar de caracteres regionales, si se ha saludado la universalidad? Porque parece forzado decir que regional es —necesaria, fatalmente— empuñador. Literatura regional, arte regional, lengua regional, no son sino parcelas limitadas de la literatura, del arte, de la lengua de toda la nación. Algo que no alcanza —quiero y no puedo— esa mayúscula con que escribimos Literatura, Arte o Lengua. Planteadas así las cosas, cualquier trabajo caracterizador tendría que limitarse muy prestamente: literatura, arte, lengua, para andar por la casa terruñera y no para asomarse a soliviantar la serenidad de la casa grande. Pero, ¿será sólo así?

Desde hace tiempo, Américo Castro ha venido atacando a los endriagos del apriorismo: no debe confundirse la geografía —la misma siempre— con la historia —movediza e inestable—. Hasta hace poco, cuando publicaba algo bien sabido no lo hacía tanto para probar el extranjerismo de la palabra *español*, cuanto para remecer conceptos que no le parecían claros. En parte tenía razón. En parte. Porque —al abrirse— miles de ojos, du-

rante cientos de años, han encontrado la misma sorpresa: el calor de la tierra, la transparencia del aire, las frutas repetidas o los vientos, los hielos, las brumas. Gentes que hoy, como ayer, como hace cien años, como hace mil años, como hace... han notado las mismas sensaciones sobre sus sentidos y sobre sus sentimientos. ¿No habrá un sutil, un delgadísimo río que ha ido fertilizando —de una misma manera— esas semillas que el viento ha voleado? A las violentas zozobras de Américo Castro, Menéndez Pidal había devuelto su contrapunto. Cuando Leo Spitzer juzgaba resabio positivista la pretensión de interpretar los datos del *Cantar de Mio Cid* como «comprobadores de una realidad extra-artística» estaba dando pie a una respuesta que ahora necesitamos: «la fidelidad histórica jamás entra como algo intencionado en los planes del autor», sino que pertenece a esa tradición «verista» de la épica hispánica, que si en la edad media caracterizaba al *Cantar* frente a la *Chanson de Roland*, en el Renacimiento dio personalidad hispánica al arte de los italianos y, antes de que existieran España y Portugal como pueblos, hizo que Servio repudiara a Lucano por cantar la historia próxima con veraces acentos. Tres hitos —Roma, Edad Media, Renacimiento— de un mismo espíritu que liga, amontonando siglos, producciones de estilo muy diferente. Y, justo, para caracterizar una literatura —la de España— frente a otra —la de Francia—. He aquí dos voces de la misma escuela, discípulo y maestro, por una vez desacordadas y nuestra necesidad de hacer sonar el diapason que las identifique.

Si insistimos en las preocupaciones científicas de nuestro siglo —tal y como hemos visto expresadas en Menéndez Pidal y en Américo Castro— veríamos que mucho antes —en 1908— los alemanes habían tratado de explicar estas aporías. El Hombre —endiosado desde el Renacimiento— iba a convertirse en una figura sin altiveces: hombre. Pero hombre condicionado por dos órdenes de limitaciones: la estirpe y el paisaje. Augusto Sauer y su discípulo José Nadler bus-

caron en la raza el conjunto de unos contenidos que pasaron después a la literatura. Un libro de Nadler (1912-1913) se llamó *Historia literaria de las estirpes y de los paisajes de Alemania* y, en 1939, la *Historia del pueblo alemán* se aclaraba con un subtítulo: *Poesía y literatura de las estirpes y paisajes alemanes*. Ahora la literatura no era —sólo— el azar que decide la razón de las creaciones; más allá, hay unas causas fijas (la estirpe y el paisaje) y otras accidentales (los motivos históricos de un momento determinado) que hacen ser las obras de una manera y no de otra. Las causas fijas serán los motivos —y en ello no hay restricción empuñadora— regionales; las causas accidentales, los modos y modas de cada tiempo. Si la región trasciende a niveles más altos y la moda se somete a la personalidad de excepción, nacerá el genio literario; si domina —sólo— el ambiente local, el escritor no rebasará su propia contingencia geográfica; si es la moda lo que se impone, no pasaremos de tratar con el epígono o imitador. He aquí un camino de soluciones. Antes, mucho antes, de que los maestros españoles aprestaran sus razones, una escuela alemana había dado la razón a Menéndez Pidal. ¿Habrán motivos suficientes? Nosotros, más allá, vamos a buscar esa personalidad que se llama Aragón. Antes de que Aragón existiera y después que muchos aragoneses fraguaran.

EL CARÁCTER MORAL

En alguna ocasión he señalado como «la moralización es general a todas las manifestaciones aragonesas» y, si volviéramos los ojos al determinismo de ciertos autores, no carecería de valor poder enhilar en la misma sarta a Marcial, Gracián y Goya. Porque detrás de cada gesto burlón o de cada denuncia está la protesta de lo que debiera ser y no es; el valor de apreciar lo que se estima como justo, aunque en ello vaya nuestro compromiso personal; el orden contra el caos. De este

modo, poco valor tiene la conducta de Marcial —adulador y pedigüeño— por cuanto lo que en él pesa no es la praxis, sino la norma ética que reconoce. Como tantas veces, la dualidad amargamente enfrentada de lo que cree y de lo que se realiza. Olvidadas sus miserias queda la mordacidad con que captó una sociedad en la que los mejores no logran su puesto, si no es por puro azar; en la que la envidia hace verdear el rostro de Carino; en la que la afectación vale más que la naturalidad. Ciertamente que todo esto exige un nuevo orden; problemático es conseguirlo. Pero para tener conciencia de cuanto ocurre en derredor es necesario saber captar la realidad con todos los sentidos, detener a los personajes en aquello que los hace singulares y saber decir sin retórica aquello que se pretende. Marcial ha reducido la vida a lo que la vida —una parte de la vida— es en sí misma: ridícula, miserable, vacua. Ciertamente que, como aspiraba con otras pretensiones, en su obra la Vida puede decir: «así soy» (*Hoc lege, quod possit dicere vita «Meum est», X, 4*). De ahí su eficacia. Los epigramas reúnen infinitos retazos de vida sorprendidos en lo que tiene de más auténtica. Y el poeta acierta a comunicarlos con la veracidad de su palabra; por eso en él se encuentra ese conceptismo *avant la lettre* que tanto gustaría a su paisano Gracián y que tantos frutos daría en la literatura aragonesa. El mundo es igual para todos, pero sólo se apoderan de él quienes saben despojarlo de hojarasca —palabras vacías— para dejarlo desnudo —conceptos—. Pero al buscar en la vida lo que tiene de verdad íntima, sin querer, se aniquila cuanto lo desfigura, y el poeta se convierte en censor, en moralista. Pensando en esto, Gracián escribiría: «aquellos dos máximos censores, Tácito en la prosa y Marcial en el verso». Dos hombres que buscaron la intención expresiva, porque en ellos la palabra se fundía con la propia verdad de la vida. Sin embargo, no quisiera inducir a error: censura no quiere decir gesto de dómene ni varapalo de sacristán. Es la protesta contra la sinrazón que nos atenaza, y

entonces se reviste —en su propia impotencia— de dulcísima ternura. ¿Quién no se conmueve ante la muerte innecesaria de una muchachita? Y Marcial eleva su gesto inútil, pero que mide los latidos de su corazón (*Hanc tibi, Fronto pater, genetrix Flacilla, puellam, V, 34*). ¿Quién no puede sorprenderse ante la abeja apresada en una gota de ámbar? Y Marcial tiembla ante el prodigio, pero ¿no pensará —siglos antes que Rilke— que cada uno tiene la muerte que merece? (*Et latet et lucet Phaetontide condita gutta, IV, 32*). Casi dos mil años después, otro poeta aragonés —Miguel Labordeta— oníricamente querrá encontrarse —fósil también— en una gota de lluvia («Miguel se ha ido. / Es posible que un día / dentro de millones de años / encontremos su pulpa de cuadrúpedo / en el tótem de una gota de lluvia / que ansí dulcemente aniquilarse / en un rayo de astro fulminado»).

Buscar la identificación ontológica de palabra y vida no es otra cosa que caminar hacia la verdad. Pero la verdad es aseada por todas las asechanzas que tratan de desvirtuarla; por eso se impone la ayuda de quienes puedan perderse en el camino. La admonición tendrá el carácter de protesta, y la llamaremos sátira; podrá ser un criterio experimentado, y se llamará consejo. Si en la sátira —tantas veces— la lectura hemos de hacerla a contraluz; en la admonición, el juicio se declara por su directo caminar. Pero la eficacia de ambos está en la sencillez de su expresión y en la carga conceptual de las palabras: el largo discurso no hace sino diluir el intento y embotar la incisión. De cualquier forma hay que partir de la perspicacia ajena para que la fórmula sea eficaz: «escribo breve por tu mucho entender», que diría Gracián.

No es vano pensar que un judío de Huesca, Pedro Alfonso, convertido al cristianismo escribiera el más famoso de los libros medievales de ejemplos morales: la *Disciplina clericalis*. Es harto sintomático que el sabio escritor se preocupe del mundo conceptual mucho más de lo que las palabras dicen: para él, los elementos

formales no son otra cosa que los asideros —necesarios, pero insuficientes— para penetrar en el mundo complejo y sutil de los símbolos. Entonces tenemos la clave para interpretar toda una literatura moral: los animales dicen lo que los hombres no se atreven, a la autoridad ajena se carga todo aquello con lo que nos hemos solidarizado, el ejemplo de los viejos sirve para la rebeldía social de hoy. Las formas han cambiado mucho, pero el fondo mantiene intacto lo que se sintió como sátira en Roma, lo que el barroco llamará emblema o lo que hoy decimos protesta. En tal sentido, bien podría servirnos el muy bello ejemplo de los tres versificadores: un árabe (autoridad ajena) cuenta que había un poeta elegante, pero de humilde cuna, cuyos versos placían al rey; otros poetas de ilustre cuna recriminaron al rey que protegiera a un hombre de vil linaje, pero el monarca vio en este vituperio el mayor elogio (solidaridad del narrador). Otro versificador de alta alcurnia ofreció sus malos versos al rey, pero no obtuvo recompensa: la reclamó, si no por los versos, al menos por su linaje; no hubo premio —tras el ejemplo del mulo y de la raposa— porque se parecía a su linaje (con los animales se aclaran las historias de los hombres).

Este contemplar la realidad con ojos que escrutan más allá de la apariencia hará que el moralista se encuentre ante un mundo en el que todo es relativo y entonces sólo podrá interpretar como fiel aquello que subyace en sí mismo. Planteamiento que viene a ser un anticipo de la soledad y el desengaño barrocos, pero que en Pedro Alfonso se carga de un intenso sentido ético. De una u otra forma hemos llegado a la culminación de la literatura aragonesa —si no de muchas otras literaturas: Gracián. Y en Gracián se condensan todas las quintesencias que he descrito: la protesta contra lo que debiera ser y no es, el apreciar lo que se estima como justo, el orden frente al caos, el captar la intensidad expresiva, la protesta contra la sinrazón, el relativismo de nuestras capacidades,

3. Retrato de Baltasar Gracián, según un dibujo de V. Cardenera. Biblioteca Nacional, Madrid



y, como consecuencia, soledad y desencanto. Porque nuestro gran escritor es —siempre— un escritor ético. Cada libro suyo aspira ser un arquetipo de imitaciones: héroes, discretos, prudentes, agudos, serán los varones que nos proponga a imitación, aunque —también él— caiga en elogios de homúnculos o de realidades que son —desde nuestra perspectiva— miserables. Pero es que la realidad cambia con la fuga del tiempo y el hombre —hasta el hombre de excepción— es una criatura dentro de su contingencia. Todo cuanto Gracián descubre con sus ojos no es sino motivo de desencanto. Porque la ruina del país es fruto del caos, y la realidad no permite otra cosa que aprender mentiras o vaciedades. Por eso la Gravedad prohíbe casi todos los libros y sólo «a algunos de mejor gusto que autoridad» se les permitió «leer algún poeta sentencioso, heroico, moral, y aun satírico». Como a Pedro Alfonso, la relatividad ensordinaba sus palabras y le conducía a una valoración exclusivamente ética de los hechos. Y es que ante la apariencia fingida de un mundo que emplea la palabra como voluta y no como esencia, hay que volver los ojos a una época en que la verdad no se había desvirtuado, cuando los hombres eran «tan sólidos y verdaderos» que en su boca «el sí era sí y el no era no». Como «los hombres no son los que solían», Gracián se enfrenta con la necesidad de mudar el mundo. Inútil pretensión que sólo puede conducir al fracaso: cada día tratan de adobarlo los necios, pero el mundo sigue sin concierto y entonces «viéndome sin amigos vivos, apelé a los muertos, di en leer, comencé a saber y ser persona». El desencanto ha llegado a la pluma del moralista. Porque la admonición se hará oír mientras el mundo sea mundo, pero rara vez será atendida. Poco importa que las palabras resuenen si los oídos están cerrados o los corazones endurecidos. Gracián piensa que su voz pueda ser oída entre las gentes de su estirpe, por eso «Crito y Andrenio se encaminaron a pasar los puestos de la edad varonil a Aragón», que es —valga el juicio de los extranjeros—

4. *Autorretrato de Francisco de Goya (1815).*
Academia de Bellas Artes de San Fernando,
Madrid

«la buena España», donde la gente es «sin embeleco».

Gracián —como todos los moralistas— se encuentra vencido. Está solo y su voz clama en el desierto. Su región le dio un temple —«*armorum Salo temperator*»— y su tiempo un desengaño. Antonio Prieto en un denso estudio lo ha visto muy bien, suscribió sus palabras, y las refuerzo y matizo: eran los valores éticos quienes configuraban —por aragonés— todos los arrastres literarios de Gracián. En él convergían la tradición heredada de la estirpe con el sentimiento de su propio desengaño. La historia actual y la literatura de la época conformaban su espíritu, como configuraron tantos y tantos otros, pero en Gracián manaba soterraña el agua de lo que ya Marcial —con su hedonismo— había acertado a ver: la necesidad de mejorar lo malo, la justicia para valorar lo bueno, la realidad como deformación de la verdad íntima. Un día, Marcial pide dinero prestado a Plinio y se retira de Roma, con la nostalgia de Babilis. Otro, Gracián —olvidada la corte, olvidadas sus andanzas— va a enterrarse a Tarazona. La lección moral más alta ha sido dada. Si hubiera que labrarla en mármoles cabría en unas pocas palabras: «Tanto valí cuanto sufrí.» Después de todo lo dicho, ya no extraña que sea un poeta del grupo aragonés quien cargue sobre sus hombros la pesada tarea de traducir a Juan Owen. He tenido ocasión de hablar de la amistad de Gracián y Francisco de la Torre, ahora vuelve a manifestarse una comunidad de intereses. Fue don Francisco de la Torre y Sevil un poeta tortosino cuya vinculación íntima con Aragón hace que lo consideremos coterráneo. En 1674 publica la primera parte de las *Agudezas* de Juan Owen y en 1682 —ya póstuma— vio la luz la segunda. El conde de la Alcuía, al frente de la traducción llamará «Marcial Britano» al poeta inglés: no hacía falta; la poesía que La Torre vierte es —toda— una ininterrumpida estela de censuras, normas éticas y remedios para los males. El sentido ético se tropieza a cada paso



en la literatura aragonesa. Pedro Saputo —a vueltas de sus muchas andanzas— es, sustancialmente, un moralista: de niño le gustaba leer los libros de historia, las fábulas de Esopo y *El Cortesano*. Modelos todos de conducta que algún hidalgo no sabría entender, pero que son el espejo donde el mozo se mirará toda su vida. En los días del desastre, voces aragonesas —Costa, Mallada— volverían a buscar la verdad que nos devolviera el pulso perdido. Y entonces resurgió con toda energía el sentido ético del hombre aragonés: con su valor, con su sinceridad, con su noble compromiso. Y quiso descubrir que los males estaban en algo que nunca fue patrimonio de su tierra: la fantasía y la desidia. Pero la literatura no agosta todas las posibilidades. Modelos de conducta se encuentran fuera de ella, aunque no puedan desligarse de ella. Y la moneda acuñada se vuelve a repetir. Goya es mucho más que pintor, por más que su nombre pudiera cubrir de gloria a diez grandes artistas. Goya, escribe.

Y esto es lo que quiero peraltar. Sus palabras fueron el contrapunto necesario para entender los *Caprichos*. En 1793 el artista se había quedado sordo; un historiador aragonés —el conde de la Viñaza— escribe:

«Airado contra la fealdad moral de sus coetáneos y contra la vil camarilla del Palacio regio, empezó a combatir acerdamente la lascivia, la codicia, la hipocresía y la ignorancia, al parásito cortesano, al personaje avaro, al eclesiástico regalón, al fraile pedigüeño, en aquellas aguas fuertes, en aquellos *caprichos*, por lo que merece llamarse Tácito de los artistas.»

Después citará a Juvenal y Horacio. No. Inútil insistir. Todo esto es Marcial. Y, sin quebrar la línea, Bartolomé Leonardo y Gracián. Es la veta que va aflorando cuando la superficie se rompe y, en ella, la independencia, la soledad, la crítica para remediar todo lo que debe ser remediado. El sentido moral del hombre aragonés, lo que es más hondo que la contingencia. Goya también se hartó y también dio su espantada: ochentón, sordo, casi ciego, dejó todo aquello que le daba asco y se fue a morir a Burdeos. Lección alta y definitiva, comparable a la de Marcial y a la del jesuita.

La obra grabada de Goya se vuelca —también— hacia la literatura. Y hacia la literatura ética. Baste recordar que un cuaderno de dieciocho láminas, impreso por vez primera en 1864, se titula *Los Proverbios*, y que para muchos de *Los Caprichos* Goya había escrito sus propios comentarios. La lámina n.º 6 parece sacada de *El Criticón*: «*Nadie se conoce*. El mundo es una máscara; el rostro, el traje y la voz todo es fingido; todos quieren aparentar lo que no son, todos se engañan y nadie se conoce». Pienso que la lección sigue viva. Y la lectura moral se va repitiendo: *¡Que se la llevaron!* («la mujer que no se sabe guardar, es del primero que la pilla»), *Están calientes* («hasta en el uso de los placeres son necesarias la templanza y la moderación»), etc. ¿Para qué seguir? *El sueño de la razón produce monstruos*, son los seres asquerosos —gatos, murciélagos,

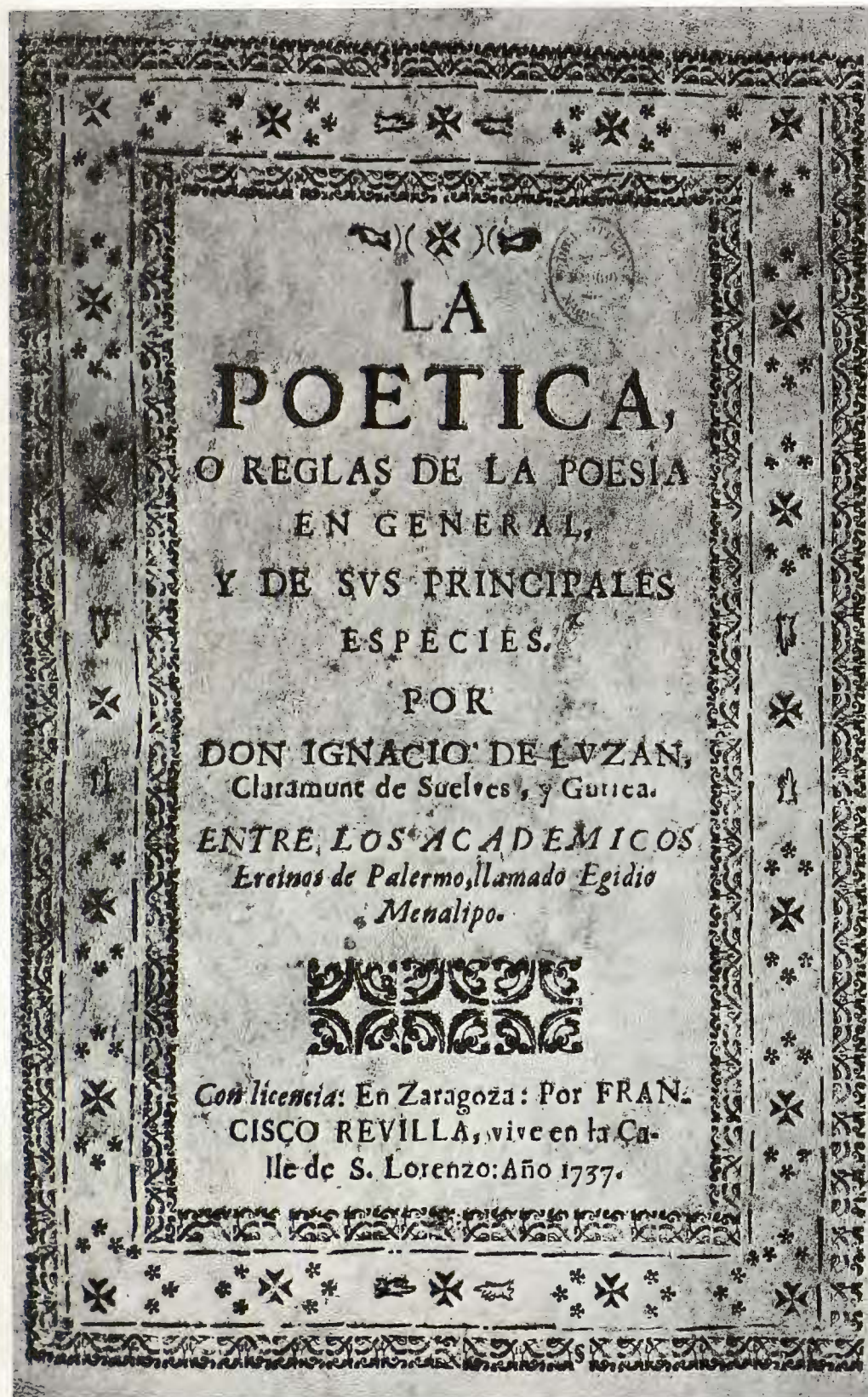


búhos— que cercan al desdichado que se sienta a pensar. Como para Segismundo, como para Unamuno, pensar es un delito. Ildefonso Manuel Gil ha vuelto sobre las planchas (*Otoño de ti mismo desnudabas*, etc.), y Baudelaire acertó en *Les Phares* (escogió al gran pintor como testimonio de nuestra dignidad humana y lo hace uno de esos sollozos que se repiten en el tiempo para morir al filo de la eternidad de Dios: *Goya, cauchemar plein de choses inconnues*, etc.). Pero ha sido otro poeta aragonés, José Camón, quien ha entrado más que nadie en el alma de Goya. Por riqueza de expresión, por violencia de gesto, por afinidad espiritual. Voz trágica para espantar a diablillos de poca monta, con una enorme riqueza expresiva y con un eco que resuena devorando espacios.

LA PONDERACIÓN

No es extraño hallar en los escritores aragoneses un tono de mesura y equilibrio que atempera los gestos violentos o desaforados. Qué duda cabe que todo podrá ejemplificarse, pero lo que resulta característico es la ecuanimidad que en tanto nombre encontramos. Porque si bien la crítica podía llevar al exabrupto o al desafuero, lo que en el escritor aragonés predomina es una ponderación que le hará desechar extremosidades: por eso su barroquismo estará siempre atemperado o el romanticismo se ceñirá a unas equilibradas proporciones. Parece como si Luzán, al enjuiciar a la poesía de España, estuviera pensando en la justeza de las gentes de su tierra, porque lo que el tratadista busca es ese raro fiel donde se mantienen sin deterioro intuición con expresión. Antes de buscar paradigmas de ejemplaridad, aduzcamos un texto muy valioso: «No hay duda, que España ha producido, y produce, grandes y agudos ingenios; pero no siempre se hallan unidos en un mismo sujeto el ingenio, y el juicio.»

Esta ponderación —que no es otra cosa sino madurez y reposo— está íntimamente



ligada al sentido moral. Bien lo acertó a comprender Gracián cuando, al definir a un extraño personaje encontrado por Critilo y Andrenio, dice que era «aragonés en lo cuerdo», y ejemplificando con el determinismo de la tierra dice en el *Nicho de la Poesía*: «Tenía muy a manos dos laúdes, tan igualmente acordes que parecían hermanos. “Estos —dijo— son graves por lo aragoneses”.» Los dos laúdes son Lupercio y Bartolomé Leonardo. El entusiasmo no decaería en mucho tiempo. Nada de extraño tiene que fray Jerónimo de San José, al leer las traducciones de Marcial hechas por Salinas, pensara que podía intentar empresas de más alto empeño, como que «escoliase las obras del gran Leonardo».

Gravedad y cordura que, en el siglo XVIII, se convertirían en atributos sustanciales de la poesía, cuando el fundamento de la belleza poética se encuentre en la verdad, real o verosímil. Por eso Luzán hará la ejemplificación —una y otra vez— con el testimonio de Lupercio Leonardo, «nuestro excelente poeta», que en el famosísimo soneto *Llevó tras sí los pámpanos octubre* podrá ser modelo de adecuación entre la fantasía y los medios expresivos que le representan; que, en la canción a Felipe II (*En estas santas ceremonias pías*), se nos muestra como paradigma de elevación poética o que en el soneto *Si acaso de la frente, Galatea*, deleita al entendimiento con la sorpresa de su desenlace. Probablemente, lo que a Luzán atraía hacia los versos de su paisano era la discreción con que encubría —como Virgilio— las sentencias morales, con lo que el poema venía a ser de provechosa doctrina, mucho más eficaz por cuanto no se manifestaba violentamente, sino que estaba «insensiblemente insinuada». Poesía, pues, para espíritus selectos que saben captar la delgada sutileza, sin recurrir a violentas explosiones.

Este orden que exige ecuanimidad y sabiduría tenía que chocar —necesariamente— con las formas teatrales que impone el genio de Lope de Vega; acaso por un oscuro atavismo que había negado a los aragoneses el «don del teatro».



Lupercio lo había tentado con unas tragedias cuyo corte clásico las enfrentaba con el «arte nuevo» de Lope, aunque no hubiera mediado entre los dos intentos el abismo de la genialidad. Green ha señalado cómo en el poeta aragonés está muy vivo —en toda su obra— el «deseo de levantar el nivel moral de sus contemporáneos» y, en efecto, ese arranque condiciona —lo que no podemos decir que sea un acierto— la creación teatral de Lupercio: se trata de evocar «las glorias religiosas de Aragón» y de glorificar «el espíritu triunfante del martirio cristiano». Pero ideas de tan sana moral difícilmente se cohonestan con lo que busca la gente al asistir a una representación. No me atrevo a hablar de resentimiento, pero la historia no miente: en 1598, Lupercio se dirige a Felipe II pidiendo la supresión de las comedias, ante los abusos que se cometen y por la falta de moderación «así en la materia como en el hábito y personas». La voz no quedó sin eco: Martín Miguel Navarro, el

mejor de los argensolistas aragoneses y delicado poeta, no cantó lo que no podía perturbar a «su modestia virtuosa», por eso evitó el teatro; Gracián hará que la Gravedad condene a las comedias entre los libros que no deben tener «los hombres que son y se relajasen a los pajes y doncellas de labor». Ya en el siglo XVIII, Luzán volvía a la carga con ideas que parecen nacidas en los censores de antaño: las comedias dan idea de un falso valor, hacen apetecer pasiones desordenadas, perturban la moral, por eso deben ser reprobadas salvo que hagan «amables las virtudes, aborrecibles los vicios y objetos de risa los defectos», con lo que el teatro no sería muy distinto de todos los aburrimientos que produce el púlpito. Lo que une esa línea aragonesa —Lupercio, Navarro, Gracián, Sayas— se refuerza ahora en Luzán con algo que es —además— literatura, pero literatura didáctica. Resulta admirable la fe en la didáctica, pero los tiros nunca se han dirigido hacia semejante blanco. Lo cierto

es que Aragón no había tenido un dramaturgo de cuenta. Acaso —y acaso sólo— en el período prelopesco, cuando Palau y Huete fueron nombres con los que cuenta la historia literaria de España.

EQUILIBRIO EN EL BARROCO Y MORIGERACIÓN ROMÁNTICA

Si la ponderación, tal como la hemos entendido, es una virtud moral, en la literatura se manifestará como un sostenido equilibrio que impedirá que el fiel se precipite. Hace muchos años intenté caracterizar el siglo XVII aragonés como formado —en literatura— por dos grupos de escritores: gongorinos y argensolistas. Aunque no veía la separación entre ambos como aislada por barreras infranqueables, pues —añadía entonces—

el «barroquismo no es exaltado, no hay manifestación aragonesa que lo sea».

El grupo gongorino aragonés contó con un par de teóricos: el cronista Juan Francisco Andrés de Uztarroz y el variopinto don José Pellicer de Salas y Tovar. Sabemos que «Uztarroz prestó a Pellicer un manuscrito suyo de más de un centenar de hojas, “de grandísimos y particulares estudios” sobre Góngora»: al parecer, obra juvenil de don Juan Francisco —¿1628?—, que desapareció en manos del pretencioso Pellicer. Por unas cosas u otras, todos estuvieron contra Pellicer: unos por su rapacidad —don José Pelliscar de Tomar le dijeron—, otros, por sus errores al comentar al gran poeta cordobés; hasta un hombre tan equilibrado y digno como el canónigo Martín Miguel Navarro le llamará «gran plagario» y «hombre maligno», y Uztarroz no podrá defender al infatuado Pellicer.

Rencillas aparte, dos aragoneses —Uztarroz, Pellicer— fueron comentaristas de Góngora y esto será importante, como lo fue —más— para Uztarroz tratar con Salazar y Mardones, que le llevará al conocimiento de otros gongorinos de cuenta, como don Martín de Angulo y Pulgar, «caballero de Loja, en Andalucía». Hubo, efectivamente, un grupo gongorino por tierras aragonesas: Diego de Morlanes, Felices de Cáceres, Juan de Moncayo, Ana Abarca de Bolea. En ellos no caben exageraciones metafóricas o sintácticas, porque sobre todos pesaba la gran impronta argensolista. Resulta emocionante leer una carta de Juan Nadal a Francisco Andrés: el buen sentido no puede cegar a estos hombres. Admiran mucho a Góngora, pero el respeto a los Argensola está más allá de cualquier moda literaria. Desde Puebla de Albornón, escribe el beneficiado:

«Las obras de los Leonardos me holgaré salgan presto, y tengan la aceptación que merecen sus dueños: mas como no será la poesía al modo de agora temo no agraden.»

Es cierta la afirmación de José Manuel Blecuá: lo que se pudiera llamar «gongorismo aragonés» va ahiuelado con la

«severidad formal aprendida en los Argensola». Por eso, cuando en el *Cancionero de 1628* se escuchan los claros ecos del *Polifemo* y de las *Soledades* oiremos como unas voces ensordecidas, que difícilmente llevarán a la censura que Martín Miguel Navarro escribe en su *Carta en respuesta a la de un caballero que se escribía de la poesía y estilo oscuro*.

El mejor de los poetas del *Cancionero de 1628* es Diego de Morlanes. Su romance *A un despedimiento de Salamanca* es fluido y decoroso. Vemos en él comprobados los caracteres del gongorismo aragonés; si éste es el poeta —o uno de los poetas— que más se acercan a Góngora, tendremos que reconocer que sus recursos son muy poco exaltados. No cabe duda que en sus versos está el cordobés, pero tampoco cabe duda de que no delira. Versos bellos, retozones, galantes hasta la sutileza, plásticos sin perder el don de la palabra o moralizantes, se vendieron en Madrid, pero no en Zaragoza. Amargo comentario: «Mi ingenio en todas partes es uno, o malo o bueno, naufragó en Aragón y aplaudido en Castilla. ¿Qué será esto, malicia o envidia?»

La lista podría hacerse inacabable, pues como decía don Francisco Diego de Sayas, «de los ingenios aragoneses que hoy viven en nuestra edad para honor suyo y de las venideras, pudiéramos hacer una excelente lista». Muchos eran los gongorinos, pero todos cortados por un mismo patrón. Como final, unos nombres de acusada personalidad: doña Ana Abarca de Bolea, don Francisco de la Torre y Sevil y el casi desconocido Andrés Melero.

Fue doña Ana abadesa de Casbas, y allí escribió sus vidas de santos, sus narraciones misceláneas y sus versos. Literatura ésta en la que —a vueltas de un gongorismo atenuado— se hacía aflorar el carácter cortesano —reuniones, academias— que tiene buena parte de la literatura del siglo xvii: sus «reuniones pastorales no son otra cosa que reflejos de las celebradas en torno a Lastanosa. Lo mismo que los paisajes coinciden con los jardines y cigarrales del erudito oscense». Dentro del grupo aragonés, la monja

benedictina tuvo su propio significado, aunque buscara en todos el amparo de su propia inseguridad; una carta suya sirve para valorar el quehacer de estos poetas regionales: a pesar de las simetrías, las alusiones, las elusiones, los epítetos, los versos plurimembres, las correlaciones, resulta que doña Ana aspiraba al estilo «claro, corriente y breve».

Creo que una buena muestra de lo que puede ser el gongorismo trasplantado a tierras aragonesas nos la da la *Canción real a san Juan Clímaco*. Partiendo de la *Canción a san Jerónimo*, de Adrián del Prado, Andrés Melero —casi ignorado catedrático de Huesca— va despojando a los brillos culteranos de cuanto es apariencia para captar —en su precisión— un paisaje en el que los adjetivos no son otra cosa que concreciones ajenas a cualquier exornación; en el que, en un poema de espléndida belleza, se juega al vocablo con un procedimiento —la paranomasia— propio del conceptualismo eclesiástico; en el que la influencia de la plástica logra un bellissimo retrato masculino; en el que lo inesperado del desenlace es «grande argumento de toda sutileza». Góngora está —a lo largo y a lo ancho del poema—, pero con una adaptación que, si no lo traiciona, lo hace más profundo y lo embellece.

Con Góngora —mejor o peor digerido, pero asimilado al fin— la literatura aragonesa había tenido un momento de esplendor. No eran sólo los poetas, sino las academias, los certámenes, los cenáculos. Todo se llena de un mismo interés. Por 1650, la ingeniosidad conceptual va relegando a los brillos ornamentales. Cuando en 1654, Francisco de la Torre publica su *Baraja nueva de versos*, la influencia del cordobés se bate en retirada; poco después —1663— las *Clases poéticas* de López de Gurrea mostrarán el agostamiento de la escuela.

Pero —lo hemos dicho ya— paralelamente, y conviviendo juntos, estaban los defensores de la tradición argensolista. Y —también lo hemos visto— la adopción de una escuela iba significando adaptación; poetas que vislumbran hacia



dos maestrías, como si para ellos se escribiera la sentencia de Gracián: «Todo grande ingenio es ambidextro, discurre a dos vertientes.» La tradición de los Argensola no se olvidó nunca. Pensaríamos que era un tipo de poesía muy lejos de lo que se entendió en el xvii por agudeza. Pero el testimonio de Gracián no dejaba dudas. Al enjuiciar a Bartolomé Leonardo, esculpe una frase: «Era señor del decir.» No es cierto —aunque se haya dicho— que los seguidores de los Argensola fueran unos poetas adocenados. En todas partes cuecen habas. Buenos y malos poetas —más malos que buenos— los hay por doquier. Pero si en el grupo gongorino hemos encontrado voces con originalidad, originalidad —dentro de otros moldes— encontraremos entre los demás. Queden ahí los nombres de Martín Miguel Navarro, de fray Jerónimo de San José, del príncipe de Esquilache, del riojano Villegas.

La poesía de Martín Miguel Navarro sigue de cerca —sí— a la de Bartolomé Leonardo. Blecua hizo una caracterización que ahora nos basta: preferencia por la epístola en tercetos, dignidad, moralizaciones, ausencia de erotismo. Diríamos que es un buen representante de aquella «elegancia netamente aragonesa —son palabras de Azorín—, hecha de simplicidad, de sencillez y de énfasis con puntos de arrogancia». Así fue el canónigo de Tarazona. Hombre de excepción. Quien lo conoció —y sabía calar hondo— dijo cuando supo de su muerte: «Tales hombres no se hallan fácilmente.» Martín Miguel Navarro conoció a Bartolomé por los años de 1620, cuando era un simple estudiante, y Argensola tenía —ya— un enorme prestigio; de él aprendió algo fundamental:

«Ninguno a estilo oscuro se condene con pretexto de que es propio del sabio, que al sabio, el grave y claro le conviene.»

De tal modo se identificó con las palabras de Bartolomé Leonardo que nadie «se le acercó más ni le imitó mejor» hasta el extremo de «que si no tuviéramos no-

ticias de las obras de cada uno, se pudieran tomar las unas por las otras».

A este mismo grupo pertenece fray Jerónimo de San José. Pero en él hay —sí— la devoción a lo que vemos como constante argensolista, pero acentuando la veta del ascetismo, impregnándose más en religiosidad cristiana que en autores latinos, mostrando su devoción hacia los grandes escritores carmelitas —santa Teresa, san Juan de la Cruz—. Pero fray Jerónimo de San José era mucho más: capaz de escribir —¿elegancia y frialdad argensolista?— este soneto portentoso:

*Oye y admira a un ruiseñor cantando
junto a una rosa*

Aquella la más dulce de las aves,
y ésta la más hermosa de las flores,
esparcían blandísimos amores
en cánticos y nácares suaves.

Cuando suspensa, entre cuidados graves,
un alma, que atendía sus primores,
arrebata a objetos superiores,
les entregó del corazón las llaves.

Si aquí —dijo— en el yermo desta vida
tanto una rosa un ruiseñor eleva,
tan grande es su belleza y su dulzura,

¿cuál será la floresta prometida?
¡Oh dulce melodía siempre nueva!
¡Oh siempre floridísima hermosura!

La voz de la escuela resonará aún lejos: al mediar el siglo XVIII, fray Joaquín de Aldea y Trull —siguiendo al historiador Briz Martínez— escribe un poema en el que se hermanan el sentimiento de la naturaleza y el amor por la historia: «las estrofas del fraile pinatense constituyen el último vagido de la escuela aragonesa, poderoso y sincero».

Esta línea de equilibrio y ponderación, que evita las extremosidades literarias, reaparece con el romanticismo. Si no tuviéramos en cuenta estos presupuestos de carácter general, resultaría extraña la pobreza del movimiento en Aragón. Tanto más cuanto que *El trovador* y *Los*

amantes de Teruel se desarrollan en tierras aragonesas y en ellas busca cobijo el cuerpo maltrecho de Bécquer. Son precisamente los extraños quienes vinieron a descubrir el mundo romántico que Aragón encierra. Poco —ciertamente— podrían significar los dramas de García Gutiérrez y Hartzenbusch, aunque la coincidencia no pueda soslayarse; poco, porque se trata de leyendas anteriores al romanticismo, mucho más sorprendente es que fuera Bécquer —no ningún aragonés— quien acertara con aquella veta recóndita que son las historias que narra en las *Cartas desde mi celda*. Sí, «escenas sueltas de no sé qué historia que yo he oído o que inventaré algún día». Sin embargo, las historias —vivas— estaban ahí, en las mismas hierbas que el poeta abatía con su planta, sobre las piedras que le comunicaban su frialdad. Una de las guerras feroces que asolaron los últimos años del siglo XV aragonés, se desarrolló en aquellos paisajes: Arandas contra Ribagorzas, monjes por medio en busca de su tajada, y el rey —por la suya— poniendo orden en 1513. Año significativo: al mismo tiempo que se forzaban las paces, se imprimía el *Cancionero* de don Pedro Manuel de Urrea. Lástima que Bécquer no lo hubiera sabido, o que ignorara que, en Tarazona, había vivido y muerto aquel hombre de excepción que se llamó Martín Miguel Navarro.

Los escritores aragoneses de monta no se enteraron del romanticismo, sino cuando el romanticismo —literariamente— no significaba gran cosa. Por eso Mor de Fuentes marcha a París en 1834 y no acierta a comprender nada de lo que allí ocurre: intenta ver todo, enterarse de todo, disfrutar de todo. Interesan sus ideas literarias: va al teatro y los «románticos» le parecen unos bárbaros; Scribe y Hugo, simples autores de «desatinos y mentecateces»; lee poesías, y Lamartine le resulta llorón, «el Parnaso francés viene a ser actualmente un desierto». El pobre Mor no acertó en nada. Consideró a Desiré Nizard como «el escritor más descollante contra la irracionalidad del día», coincidió con él en lo sustancial

de las opiniones, y pudo irse a dormir tranquilo. Tampoco en España acertó a comprender mucho más. Lo que en Mor de Fuentes es romántico es su vuelta a la naturaleza —a través de Thompson—, su traducción del *Werther*, su «estilo próximo a la acción», nueva estética que él mismo postula, «sin, acaso, llegar a comprenderla».

No hemos de creer que todo lo anterior no sean sino limitaciones personales. En 1844, se publica en Zaragoza una novela anónima: *Vida de Pedro Saputo, natural de Almodévar, hijo de mujer, ojos de vista clara y padre de la agudeza*, pero cuyo autor es bien conocido: Braulio Foz. El *Pedro Saputo* ha tenido en los últimos años exégesis muy útiles; destaca entre ellas el prólogo que Francisco Yndurain puso al frente de la edición de 1959, tanto por la finura de interpretación cuanto por la sabiduría para identificar el proceso creador. He señalado la fecha en que la novela se publica; por aquellas calendas vieron la luz un aluvión de obras románticas: *El moro expósito*, *La conjuración de Venecia*, el *Macías*, el *Sancho Saldaña* (todas de 1834), las *Poesías* de Espronceda (1840), *El zapatero y el rey* (1840), etc. Sin embargo, la novela aragonesa nada tiene que ver con ello; basta con leer la retahíla de caracterizaciones que se dan al héroe para comprender que poco romanticismo cabe. Valbuena Prat consideró la novela como un último testimonio de la picaresca. La novela podrá derivar de una traza picaresca, pero poco tiene que ver con ella, si acaso con la tendencia realista que por entonces se iniciaba a imitación de lo que en Francia ocurría. Este realismo iba muy de acuerdo con la exaltación de la «razón natural» que la novela postulaba. El héroe tratará de ser generoso sin caer en dadivosidad, de juicio claro, confiado en su propio esfuerzo, honesto de costumbres, noble de corazón. Hijo de sus obras y no del acaso. En todo ello cabe hasta la barbarie del racionalismo llevado a ultranza, como en la anécdota del pleito al sol o en la historia del herrero absuelto. La novela está sola en la historia literaria de su tiempo. De es-



palidas al romanticismo, condensa una serie de atributos que suelen citarse como propios del hombre aragonés, pero —y es lo que más vale— sabe narrar con garbo, tiene sentido del paisaje y capacidad para aprehender su propia circunstancia.

Muchos años tendrán que pasar antes que Luis Ram de Viu pueda ser juzgado como poeta romántico. Hombre de vida triste —huérfano, enfermo— no cayó en la desesperación por su acendrada fe religiosa, ni llegó a ser corroído por el sarcasmo de Campoamor al que imitó. Hay en su presencia toda una decoración del romanticismo superficial —calavera en la mesilla de noche, paseante por el cementerio— que se queda en un gesto vacío; hasta en lo que el romanticismo tiene de teatral y efectista queda lejos de Bécquer, otro de sus maestros.

LA AGUDEZA DE CONCEPTOS

Gracián distingue entre agudeza de perspicacia y agudeza de artificio. Y dentro de ésta ordena otras dos clases: la conceptual (sutileza de pensar) y la verbal (sutileza de palabra). No deja de ser sintomático que un aragonés —él mismo— se convirtiera en teorizador de la doctrina y rebuscador de ejemplos. Porque se repite en los escritores aragoneses esa acuidad que unas veces lleva al adelgazamiento más sutil del pensamiento y otras al sesgo más inesperado en el manejo de la palabra, si es que ambos tipos de agudeza no hacen otra cosa que fundirse y mutuamente condicionarse. El mismo Gracián tal vez sea el más egregio testimonio de cuanto vamos a decir. Los planos que él establece —del contenido y de la forma— no son insolidarios, sino que se interfieren. Nada tan ilustrativo como estudiar en el jesuita los contenidos semánticos de las palabras que usa: cualquier motivación externa produce el rompimiento conceptual de lo que se considera firmemente asentado; de ahí que el juego de palabras no se quede en una ingeniosa

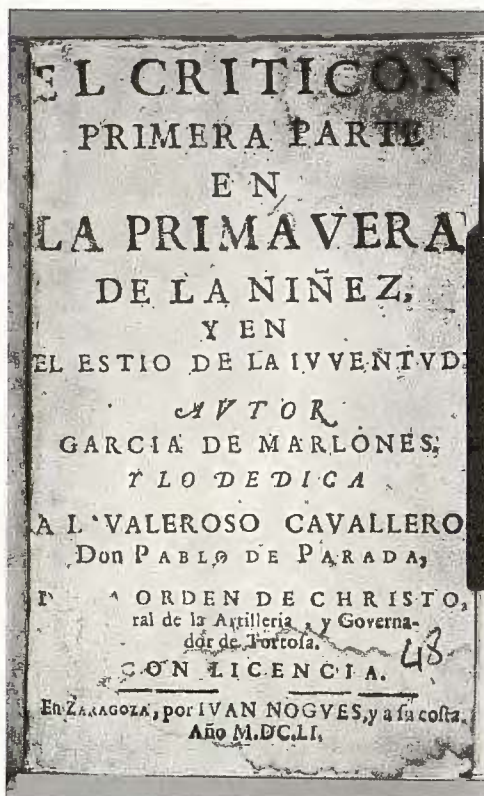
10. Portada de la edición príncipe (1651) de la primera parte de «El Criticón», de Baltasar Gracián. El autor utilizó uno de sus seudónimos: García de Marlones. Biblioteca Nacional

11. Capricho 17 de Goya, «Bien tirada está». Aguafuerte. Biblioteca Nacional

pirueta, sino que preña de nuevos valores a los significados subyacentes. Y, del mismo modo, la plétora semántica de muchas palabras hace que su manifestación externa venga a deshacerse en una voluta inestable. Aclaremos con un solo ejemplo. Gustó Gracián del juego *yerro* (< errare) ~ *hierro* (< ferrum) que —basado en una homofonía (sutileza de palabra)— le permitía llegar al juego conceptual (*h*)errar «aherrojar» ~ «falsear» (sutileza de concepto). Una vez —y lo aprende en Horacio— dirá:

«¡Oh tirano mil veces de todo el ser humano, aquel primero, que con escandalosa temeridad fio su vida en un frágil leño al inconstante elemento! Vestido dicen que tuvo el pecho de aceros, mas yo digo que de hierros.»

Para Horacio (*Odas*, I, 3), *aes*, «bronce, acero», significa «valor», porque el pecho recubierto por una triple coraza de acero, no sentirá ningún miedo. Gracián hace descender *acero* a un plano de significación directa, «metal», y, en este momento en que vacía la palabra de su valor metafórico, se puede poner en relación con otro metal semejante, *hierro*, valedero también —en el plano de la metáfora— para la idea de «fortaleza». Una vez que se ha hecho de igualación *acero*=*hierro*, la segunda de estas palabras huye del campo semántico actual para ir —gracias a la forma del significante— al del verbo *errar* (< *yerro*). Entonces no es —sólo— la «equivocación material», sino que cobra su total profundidad significativa al tener un valor ético, bien intenso en *error* «equivocación moral, religiosa, etc.». Algo que en un esquema, donde pudiéramos señalar el significante (elementos externos) y el significado (elementos internos) de cada palabra, sería representable de este modo:

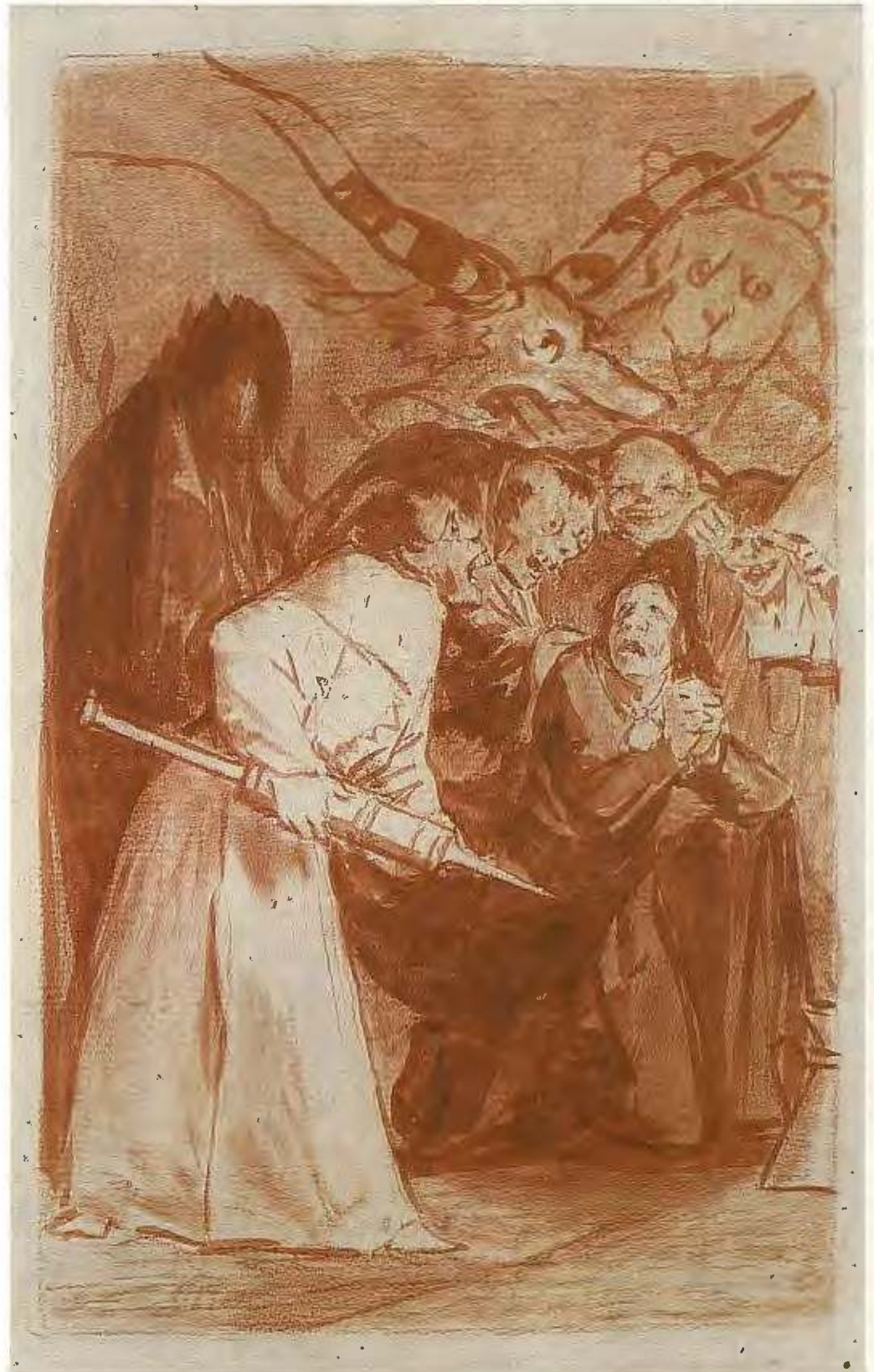


Gracián intenta inventar un mundo intelectual totalmente nuevo: se ha agotado la gran creación del Renacimiento. Y aquellas palabras —tantas veces hermosas— no son ya sino cascarones vacíos. Pero duran, están ahí. Y nuestra comunicación se tiene que valer de todos esos elementos trivializados. Desde su postura de hombre en soledad y de hombre ético, Gracián medita: del mundo no va quedando otra cosa que la apariencia sin apoyo en nada. Su gran empresa intelectual es tomar un mundo que le dan hecho, pero que se desintegra por las mordeduras del tiempo, y restablecer de nuevo los sistemas —relación de elementos externos o significantes—; cuando los sistemas vuelven a estar aptos, entonces rellena cada elemento de un contenido que le dé peso específico para cumplir unas funciones —relación de elementos internos o significados—. En ese momento —cuando significante y significado se unen intencionalmente en un signo— es cuando empieza a funcionar aquel conjunto de astros que constituye la nueva constelación. Gracián ha creado su mundo y ahora —inalienablemente suya— es cuando la agudeza de perspicacia ha superado, gracias a su genialidad personal, a la agudeza de artificio. Pero también estos dos nuevos planos son solidarios, en la misma medida que —hemos visto— lo fueron los anteriores. Gracián necesita el hombre que sea hombre, capaz de desentrañar por su propio juicio todo aquel cosmos recién creado, porque «los más de los hombres ven y oyen con ojos y oídos prestados; viven de información de ajeno gusto y juicio»; los tales no le sirven, se quedarán en la hermosura o la consonancia y es necesario llegar —a través del entendimiento— hasta el concepto. Hombreres nuevos su Critilo y su Andrenio. Ésta es la gran aventura de Gracián, su «hazaña intelectual del más alto rango», lo que a Curtius le ha hecho pensar en otra gran aventura intelectual, que ha venido a cambiar la historia de la novela: «¿Qué es la obra de James Joyce sino un gigantesco experimento manierista?» Y acaso, entonces, *El Criticón* se nos haya

12. Dibujo a la sanguina y aguada roja, por Goya. Museo del Prado. Es el motivo que sirvió al artista para grabar el Capricho 58, «Trágala, perro»

convertido en una gran novela actual. Ninguno de los poetas aragoneses del siglo xvii tiene el vigor, la maestría y la personalidad del tortosino Francisco de la Torre y Sevil. Su obra más importante, la *Baraja nueva de versos* (Zaragoza, 1654) lo vincula estrechamente al grupo aragonés. Literariamente no podemos decir que La Torre sea un poeta gongorino. Del cordobés procede, sí, la estructuración del endecasílabo, la riqueza de metáforas, la abundancia verbal; pero en él hay mucho más Quevedo. Cuando Gracián dice que los versos de La Torre están llenos de sales, agudezas y conceptos, alaba sus propias ingeniosidades, mientras escucha —en verso— el revocar de sus mismas palabras: «lo que es para los ojos la hermosura y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto». El valor singular de La Torre no está en la filiación a una determinada escuela: está en sí mismo. Hombre de extraordinarias posibilidades, escribirá un espléndido soneto con el brillo del mejor Góngora (*Al mar en metáfora de un caballo*) o —como Quevedo— se sentirá desgarrado por el tiempo que pasa (*Las ruinas de Cartago*).

También Goya intenta —como Gracián— crear un mundo de evasión, pero —como él— tiene que partir de unos medios inmediatos. La diferencia está en que las artes plásticas difieran de las de la palabra. Sin embargo, en una teoría de signos, unas y otras tienen idénticos planteamientos. Goya posee un determinado mensaje (su insatisfacción del mundo real) y lo codifica (valor de los signos que emplea) para podérselo transmitir. Hasta aquí tendríamos un claro paralelismo de Gracián: pero los acercamientos van mucho más allá. El grabado hierde en los ojos y produce allí unas impresiones; somos nosotros —los destinatarios del mensaje— quienes le daremos su definitiva intencionalidad. El escritor puede disponer de más precisiones a través de la palabra, y el pintor —consciente de ello— recurre a darnos la clave para que podamos entender todo aquello que trasciende de los propios símbolos. Porque no es su-



ficiente con representar un burro para que en él asociemos todas las connotaciones de la estulticia; el artista quiere que atravesemos la imagen para llegar a la identificación ontológica de dos realidades, la próxima y la inventada. Los animales constituyen, pues, una primera, y la más sencilla, por evidente, de las transformaciones. Es mucho más honda la captación de una realidad esencial, gracias a unos elementos de realidad existencial: en tales casos, se poseen unos indicios que, identificables en sí mismos, rompen su atadura a una apariencia real para evocar la sutileza de un concepto. He aquí un camino para llegar al esperpento. En uno y otro caso, Goya se vale de palabras. Pero la palabra no tiene en él —como no lo tuvo en Gracián— un sentido unívoco, sino que, de una serie de valores extrae el que sirve para agredir a la realidad inmediata o para escandalizar a los conformistas o para injuriar a la cobardía. En estos momentos en que Goya va anotando sus propias invenciones es cuando realiza el ideal gracia-nesco: concepto «es un acto de entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos». Al grabar, el artista comunica —con el buril— unos contenidos mentales que deben ser transmitidos: establecer la correlación entre lo intuitivo y la forma de comunicarlo es un acto mental, un concepto que nosotros hemos de entender. Pero —como los poetas— Goya parte de una inicial desconfianza en el arte. Tiene, pues, que recurrir a la palabra para que el concepto quede establecido de manera inequívoca, o a las palabras que comenten a su palabra para evitar que nadie juzgue sino por lo que él quiere ser juzgado. Si no pudiéramos encontrar motivos más profundos, sería ésta una insufrible tiranía. Pero Goya formula sus exigencias para evitar malentendidos (didactismo, moral): no basta con la sutileza verbal —o gráfica—; es necesario poseer la sutileza del pensar. Como el artista quiere construir su propio mundo, inútil ya el que le entregan, tiene que darle unos contenidos unívocos para que sea preciso; equitativos, para que

merezca ser creado; verdaderos, para evitar las falsas apariencias. Triple acto de creación que exige romper las amarras de la realidad cotidiana, aunque tenga que partir de ella, pues en ella está el próis al que se amarraron los cabos.

Las palabras no tienen en Goya un valor unívoco. Para su visión esperpéntica de las cosas, es necesario que el campo semántico en que se insertan pueda deslizarse y, en esos límites de fluctuación, el artista puede sacar toda la intencionalidad de sus conceptos. El grabado 17 (*Bien tirada está*) muestra una muchacha que acaba de levantarse de la cama, y se estira la media; una celestina la está contemplando. De los dos comentarios que existen del capricho, uno hace referencia a la obscenidad significativa que puede tener la palabra; otro ha eliminado la frase. Escrita o no, la intencionalidad es clara. Y el ambiente, inequívoco. Más complejidad tiene el *Trágala, perro* (n.º 58); simplificando otros elementos, se ve un hombre arrodillado, al que rodea un grupo de frailes, en tanto uno de ellos le amenaza con una enorme jeringa: «El que vive entre los hombres será jeringado irremediabilmente: si quiere evitarlo habrá de irse a habitar los montes, y cuando esté allí conocerá también que esto de vivir solo es una jeringa.»

Conceptismo aragonés que viene de muy lejos. Cuando Marcial escribía la sutileza de sus epigramas estaba anticipando algo que iba a gustar a las gentes de su tierra. Tal vez no sea ajeno a ello el que Pedro Ximénez de Urrea, el primer poeta aragonés de cuenta, surja en un momento en que la poesía hacía valer los atributos de la ingeniosidad para llegar —desde ellos— al desencanto y a la renuncia. Conceptismo aragonés que va muy lejos, en Gracián encontrará su expresión genial y creará —con palabras de Gerhard Schröder— «eines der grossen Experimente der abendländischen Literatur»; sí, uno de los grandes experimentos de la literatura occidental. Y que, en Goya, mezclando grabado y literatura, dará como uno de los testimonios más téticos y alucinantes de la historia del hombre.

EL DIDACTISMO

Muchos de estos caracteres convergen en una larga serie de aplicaciones prácticas: son los tratados didácticos.

Pero didactismo no es —sólo— escribir un libro de enseñanza —como tantos y tantos aragoneses hicieron— o dedicarse —profesionalmente— a ella. Es proponer ejemplos de conducta. En tal sentido, una buena parte de la obra de los creadores aragoneses no sería otra cosa que afán de enseñar. Otis Green recogió una tradición que se centraba en los Argensola, tanto en su poesía como en el tipo de teatro que Lupercio prefería; hechos semejantes los señalé en Mor de Fuentes y son motivos fundamentales en el *Pedro Saputo*.

La didáctica trasciende todas estas realizaciones para cobrar su pleno sentido en la acción, en lo que se considera como una praxis realizable, tras asimilar la doctrina. De ahí que en la larga serie de teóricos que intentan —desde el siglo XVII— diagnosticar los males de España y aplicarles la eficacia de un remedio: Gracián, Mallada, Costa, Cajal serían nombres insoslayables. De forma dramática se unen en este momento la ejemplaridad y el patriotismo; aquello que el hombre debe saber para ser hombre y el dolor de perfección. Gracián traza un cuadro de desconsuelo, que irán repitiendo cuantos españoles tengan conciencia y amor. Y es que nos ha faltado «industria», esto es, voluntad de trabajo, dedicación al estudio, esfuerzo generoso, entusiasmo por las cosas bien hechas... y los demás nos han mostrado sus espejillos, nos han colgado sus cascabeles y nos han prendido sus alfileres para convertirnos en indios propios.

Cuando se acercan los días amargos del desastre son hombres aragoneses quienes van punteando el caminar de los siglos para emitir el diagnóstico: inactividad, imprevisión, holganza forzosa o voluntaria, inoperancia, planes ilusorios, proyectos irrealizables... Algo que el jesuita del siglo XVII aún no podía formular: falta de patriotismo. Páginas angustiosas

13. Retrato pictórico de Joaquín Costa, por J. J. Gárate. Ateneo de Madrid



14. Retrato pictórico de Santiago Ramón y Cajal. Ateneo de Madrid



que tantas veces repetimos, que decimos a nuestro hombre interior, atemorizados de tenerlas que exteriorizar algún día. Y, bien a las claras: nuestra redención está en las escuelas, pero —¿cuándo no?— basadas —ayer como hoy— en algo que nunca debiera haberse dado: sobradas disposiciones oficiales con más desaciertos que buenas prácticas, colecciones de leyes, órdenes y decretos «que sin cesar se suceden y se van anulando unos tras otros»; partidarios de la enseñanza popular puramente teóricos, arrastrados —tan sólo— por su fantasía; centros superiores abundantes, pero mal dotados. Y para que nada falte, Mallada, poco ortodoxo en sus ideas, ve la pérdida de fe como un nuevo mal: sin talleres, sin escuelas, sin entender una palabra de virtudes cívicas, la carencia de espíritu religioso hace que la masa general se envilezca, gane en malicia, se convierta en veleidosa, perversa su conciencia, etc. Todo esto —sonroja decirlo— se publicó en 1890.

Este hombre había tomado el pulso desde su realismo. Su condición regional no le permitía gorgoritos líricos; su profesión —ingeniero de minas— le hacía estar muy en la tierra. Se ha dicho que *Los males de la patria* fue un libro fantasma. Azorín —que así lo juzga— piensa que las deducciones de Mallada «son, en conjunto, erróneas». Con mucha más perspectiva hoy, creo que el científico oscense tenía razón. Azorín discute causas y efectos: problema teórico. Azorín echa de menos que no se hable de la definición y la fuerte personalidad: problema subjetivo. Azorín cree que las estepas son «países maravillosos»: problema estético. *Madrid* es un libro de 1941.

Optimismos y esperanzas. Pero hoy —1972— las cosas son de otro modo: la crítica debe ser serena porque por delante de España hay muchos —muchísimos— años de historia. La pesadilla de la guerra ha quedado lejos. Y los males hay que remediarlos con serenidad y con ecuanimidad. Dos condiciones que el maestro debe tener, dos virtudes de quien trata de enseñar a los demás. Azorín

amó a Aragón, pero esto no nos impide conocer las cosas por su esencia y no por sus contingencias. Entonces —1890— Mallada tenía razón. Y, desde el fondo de mi alma, quisiera que ya no la tuviera.

Pero —entonces— Mallada tenía razón. Otro paisano suyo, Costa, quería desmitificar nuestra historia y elevar otros nombres —crear otros mitos—. Lo uno no quita a lo otro. Sin embargo, Costa vuelve a las ideas de Mallada; hay que enseñar lo que al hombre español le dé esas virtudes cívicas de que carece: amor a la justicia, laboriosidad, dedicación a los demás, espíritu científico, aprovechamiento equitativo de los bienes, saber crear fuentes de riqueza. En suma, cerrar las puertas a la fantasía para hacer apacible la vida sobre la tierra; tal sentido tendría el cerrar el sepulcro del Cid o la divisa tan poco espectacular de «escuela y despensa». Algo de que andamos necesitados —¿desde cuándo?— para poder realizar como pueblo que pese en el concierto de los demás, algo que casi se logró en el siglo XVIII, y que se perdió «desde la funesta caída del partido aragonés», que, por los días de Costa, aún no se había vuelto a encontrar. Sentido de ética transcendida a unas aplicaciones prácticas, didactismo ahora, cuando el *finis Hispaniae* estuvo a punto de resonar, y cuando había que hacer valer unos valores —no por ásperos menos veraces— que en Aragón vivían reñidos con la lujuria verbal de otras partes.

Este sentido de aplicación inmediata de la especulación es algo que en Cajal cobra unos perfiles nítidos. Ya sería bastante con que nos dijera que sus *Reglas y consejos sobre investigación científica* es un «libro consagrado a la juventud española». El didactismo del sabio habría encontrado el cauce por donde discurrir. Pero igual que en Gracián, en Mallada o Costa, lo importante no es crear un cuerpo doctrinario, sino hacerlo viable en la praxis, y que no haya —como en los teóricos de cualquier pelaje— un abismo insalvable entre la tesis y su aplicación. El capítulo X del libro es aleccionador: «Nuestro atraso científico y sus causas

pretendidas. Los remedios». La visión de Cajal es menos pesimista que la de Mallada. Necesariamente tenía que ser menos cuando los frutos —espléndidos— de la Junta de Ampliación de Estudios estaban a su alcance, pero no por eso hemos de creer en panaceas. Para él, «España es un país intelectualmente atrasado, no decadente». El atraso obedece a causas físicas —cabría aquí la doctrina de Mallada—, político-morales —Costa—, fanatismo religioso —Gracián—, pero todas resultan insatisfactorias; hay algo más hondo que produce nuestros males: *la segregación intelectual*. Por nuestra «incompleta conjugación con Europa, nuestros maestros profesaron una *ciencia muerta*, esencialmente formal, la ciencia de los libros, donde todo parece definitivo [...] e ignoraron la *ciencia viva*». Didáctica aragonesa en todas las ramas del saber: principios que se obtienen al ejercer el magisterio y que luego transfunden hacia los demás. Doctrinas que van fraguando del conocimiento de la realidad, que intentan explicar los hechos, que buscan aclarar los problemas. En un momento, el mundo circundante se hace dramático; es el propio ser del país quien se encuentra en peligro y al que hay que salvar. El conocimiento —triste y amargo conocimiento— se convierte en realidad palpitante: para que la enseñanza sea valedera, para que el remedio resulte eficaz, para que el porvenir no repita la torpeza de los pasos vacilantes. Y, en todos, como salvación única, trabajo, honestidad, instrucción. Con una sola palabra: enseñanza. Lo que se nos anunciaba como posición dogmática o adoctrinamiento de dómone, al tocar esa emocionante criatura a la que llamamos patria, se ha hecho efusión de amor.

EL BUEN GUSTO

En alguna parte, Menéndez Pelayo ha dicho que *buen gusto* es una expresión muy aragonesa. Buen gusto es el conjunto de todos esos atributos que vengo enu-

merando para caracterizar a la literatura de la región: ponderación y equilibrio, recato y morigeración, sutileza y veracidad. Y los Argensola serán el paradigma de todas esas virtudes. Cierzo que reunir tan variados y sutiles elementos dará como resultado una especie de clasicismo en el que no quepan los gestos de energúmeno ni las contorsiones violentas. Y con ello se pierde una posibilidad de comunicación, porque es más fácil notar a quien vocifera y se retuerce, que a quien susurra y no se descompasa. Gracián y Goya son hombres geniales, con sus atributos y sus grandes virtudes; uno y otro buenos representantes —los mejores— de lo que pueda dar de sí el genio aragonés. Pero Gracián y Goya son fruto de épocas amargas: es el país que se desmorona o es la patria invadida. Hay momentos en que no cabe esa sofrosine tan codiciada.

Los Argensola son —en ese equilibrio donde nada se perturba— otra de las cimas de la expresión regional. Así los vieron en su tiempo y así los vemos hoy. Así los propios y los extraños. Otis Green acierta a caracterizarlos con unas pocas palabras:

«Los dos Argensola tienen de común un clasicismo que es puro, sin pedantería, original, un petrarquismo propio y un intelectualismo que no es del todo incompatible con un verdadero espíritu poético.»

Para Luzán, y la compañía sería codiciada entonces y ahora, se debe «apreciar más un soneto afectuoso de Garcilaso o de Lupercio Leonardo o de otro cualquier poeta de buen gusto, que todos los conceptos y toda la afectación de Góngora». El *buen gusto* es este clasicismo sin pedantería, es una pasión sin arrebatos, es la conducta que todo lo mide. Por eso la figura hacia la cual se dirigiría el norte de estos hombres fue Horacio: arquetipo de ponderación tanto en la sátira cuanto en las epístolas. Su ejemplo servirá tanto como cima de perfección —difícilmente alcanzable— cuanto de antídoto para los males de la poesía presente. Por eso el nombre de los dos grandes poetas quedará entenebrecido cuando

se imponga un barroquismo intransigente y se llegará a 1737, con la persistencia tenaz de las formas gongorinas, en que sobre ellos se tiende ya el silencio. Fray Miguel Navarro en la *Aprobación de la Poética* de Luzán dirá que «merecen singular memoria nuestros dos insignes aragoneses los laureados Leonardos, tan olvidados (según oigo) en este tiempo, como viviendo fueron elogiados por el eruditísimo flamenco Justo Lipsio». Y es que las modas literarias son implacables y la rutina que acarrea acaba por durar hasta el infinito.

Ha sido Blecua quien con tenaz ahínco ha defendido el horacianismo de los Argensola; sobre todo la imitación del Horacio de sátiras y epístolas, en aquello donde se pudiera manifestar el «predominio de la razón sobre el sentimiento», lo que —en última instancia— sería un lastre para el pretendido petrarquismo de Lupercio. En muchas páginas de teoría literaria, a las que volveré, es la voz de Horacio la que resuena constantemente. Para Menéndez Pelayo y Blecua quedan en la imitación por encima de Boileau, a pesar de Marchena.

Las páginas de Menéndez Pelayo son admirables. Como admirable es aquella pretensión argensolista de dignificar el romance con la imitación serena y responsable de lo que tiene válido el mundo horaciano. Lección harto aragonesa que veremos repetir una y otra vez en defensa de la propia lengua. Bartolomé Leonardo, de cuyo clasicismo nadie puede dudar, escribía a su amigo fray Jerónimo de San José: «La lengua latina ha mucho que no sirve más que de cubrir imperfecciones, que si parecieran en lenguaje materno fueran insufribles.» O lo que en lenguaje gracianesco sería algo así como «aunque muchos son sabios en latín, suelen ser grandes necios en romance». Porque una cosa es respetar unas leyes que son justas y están amparadas bajo el prestigio de unos autores y otra es caer en la superstición, pues «el buen escritor debe contravenir a la ley o subirse sobre ella»; afirmación contra el servilismo italiano que no conducía sino a la esterili-



dad creadora. La imitación quedará reducida a algo que formuló muy bien Luzán en su *Poética*: cada materia exige un estilo. Y nada más. Por eso lo importante en Lupercio no serán los elementos externos (pintoresquismo, colores, metáforas), sino el equilibrio interno que mide la dignidad de la persona y que hace que ésta se proyecte en unas formas pulcras y nobles; de ahí que todo converja en otra realidad aragonesa, la conjunción de poesía y doctrina. También horacianismo en ello, por cuanto ese afán de pulcritud —en lo interno y en lo externo— obligará al escritor a cuidar hasta el último detalle de su expresión y forzará a utilizar continuamente la lima: rasgo propio del grupo argensolista; no sólo de los maestros, pues fray Jerónimo de San José repetirá mil veces el mismo principio.

Horacio ampara las lecciones de buen gusto que fray Jerónimo de San José va estampando en el *Genio de la Historia*. En la *Epístola a los Pisones* hay unos versos que levantarán una clara estela en la obra del carmelita (*Multa renascuntur, quam iam cecidere, cadentque*, etc.). La versión que el historiador hace de estos hexámetros es muy justa, pero inadecuado el metro. Prefiero su interpretación en prosa: son bellas palabras, medidas y enriquecidas con unas claras metáforas. Como para Juan de Valdés, el uso es «el supremo árbitro y juez calificador de los lenguajes» y el uso cortesano —«que es la escuela de toda policía»— por eso no hay que melindrear contra las innovaciones, sino tratar de enriquecer la lengua española, con moderación y buen juicio. También en este camino, el báculo de Horacio ayuda a abrir sendas: los versos 46-53 de la *Epístola* (*In verbis etiam tenuis cautusque serendis*, etc.) son el espejo donde debemos mirarnos antes de abusar en la invención de los vocablos, de conceder licencia al pueblo para que «nos introduzca un dialecto» o de seguir unos principios que conduzcan a la necesidad del préstamo lingüístico, motivos que deben servir siempre de modelo y, si el escritor es torpe para cumplir la prác-

16. Miniatura de las Actas del concilio celebrado en Jaca en 1063. Manuscrito del siglo XIII. Catedral de Jaca



17. Capitel del claustro del monasterio viejo de San Juan de la Peña



tica, ahí está aquel «milagroso par de ingenios», los Argensola, que se atrevió con las mayores osadías, sin perder nunca el tiento ni la destreza.

En buena medida, cuanto vengo diciendo son ventanas que se abren hacia el siglo XVIII. En ese momento la *Poética* de Luzán vendrá a ordenar todo lo que en la dispersión andaba sin puesto. Hemos visto el lugar —alto y noble— que la poesía argensolista tenía en las páginas del teórico. No es ésta la ocasión de exponer las doctrinas de Luzán; sí, de valorarlas. El maestro santanderino ve en la *Poética* la expresión del orden, el racionalismo de la preceptiva, el buen sentido, la discreción, el horacianismo, el carácter sincrético de su doctrina. Juicios dispersos en unas páginas de ecuanimidad y sincero amor a la verdad, pero que ahora —adensados en una enumeración fríamente objetiva— no hacen sino mostrar el carácter aragonés de don Juan Ignacio de Luzán. Y es que a vueltas de mucho caminar hemos vuelto a encontrarnos en esos rasgos que son el punto de partida de nuestra interpretación regional. Gracián ha escrito las páginas irrepitibles de *El Discreto*: cultura y aliño son manifestaciones suyas, pero no sólo en el comportarse del entendimiento, sino también en el de la voluntad: «Hermanos [suyos] fueron el Despejo, el *Buen Gusto* y el *Decoro*, que todo lo hermocean y todo lo sazonan.»

CONCLUSIONES

Hemos intentado caracterizar la literatura de una región. Espejo fiel en el que se proyecta el espíritu de sus hombres. Con su grandeza y con su servidumbre. Comparar es siempre un riesgo y sus resultados demasiado relativos. Cada pueblo tiene su personalidad, pero lo que importa es acertar con aquello que lo individualiza, que lo hizo ser en la vida de la historia: de ello depende que podamos encontrar sentido a la propia contingencia de hoy. A pesar de que

18. Vista de Tarazona. Esta ciudad fue sede (1119-1152) de una escuela de traductores que transmitió a Occidente las obras árabes



las fronteras regionales han desaparecido, a pesar de la incorporación nacional, a pesar de la pérdida de tantos elementos como llevaban a la individualización, algunas vetas soterrañas unen a gentes que han vivido con muchos siglos de diferencia. He querido encontrar esos principios inmanentes de la diferenciación. Joaquín Costa pensaba que las diferencias —cuando están sustentadas por unos principios espirituales— hacen que «la tierra sea algo más que una factoría y que un mercado donde se compra y se vende». Y, en el concierto de los pueblos hispánicos, Aragón tiene su voz —diferente, propia, inalienable—. Cuando se escribe un libro sobre las *Ideas de los españoles del siglo XVII*, Miguel Herrero, su autor, dice: «Muy poco nos dejaron

dicho los escritores del siglo XVII de los aragoneses [...] las notas características del aragonés que la literatura nos ha transmitido se reducen a dos: la testarudez y la cordura.» Por lo que se deduce de las autoridades que allí se citan, tesón y testarudez vienen a ser la misma cosa. Lo que no es mucho afinar. Pero como no se trata ni de hacer apologías ni de acumular denuestos, queden ahí los dos abalorios. La cordura de que Herrero habla sólo consta en Gracián: poco para contar y mucho por de quien es. Otros testimonios que se aducen —aunque olvidados en la enumeración general— dirán que los aragoneses son gentiles (Espinel), hospitalarios (Barrionuevo) y, al parecer, celosos. La verdad, no es mucho y buena parte de todo ello no

son sino atributos morales. Atributos morales que —claro es— conforman la personalidad ética, que se proyectará luego sobre la literatura, pero que no sirven para mucho al objeto que ahora nos ocupa. Poco supieron los españoles del XVII de una de las grandes regiones del país. Tal vez la culpa fuera aragonesa, pues a un espíritu tan sagaz como el de Gracián no le pasó desapercibido que otros pueblos sabían valorar lo que era suyo y era defecto aragonés no estimar aquello de que debieran sentir orgullo. Estas páginas mías han querido ver qué constantes podían deducirse del quehacer literario aragonés. Y los resultados han sido más generosos de lo que mezquinamente habían consignado los escritores áureos.



Entonces, Aragón se muestra como una región abierta a las más variadas influencias. Su personalidad no se forjó ni casual ni apresuradamente. Muchos siglos y muchos avatares fueron moldeando la arcilla hasta encontrar todos estos rasgos que he querido rastrear. Pero el trabajo empezó muy lejos: desde el siglo VIII al XI —cuatrocientos años— Aragón vivió en un pequeño recinto —600 a 4.000 kilómetros cuadrados— «sobre tierra pobre y fragosa», y con enemigo enfrente. «Situación excepcional y decisiva para la formación de una conciencia aragonesa.» De este vivir desviándose nacerían algunos de esos rasgos éticos que aún duran: se sabe que en el año 848, en Siresa había obras de Virgilio, Juvenal, Horacio y otros muchos libros de autores no conocidos en Al-Andalus, consecuencia del renacimiento carolingio que —en Aragón— tuvo arraigo de muy diversos tipos. Y al conformarse esta realidad, lograda en el reparto de Sancho III el Mayor, Europa vino a configurar el reino que nacía: en su organización eclesiástica, en su arte, en su manera de combatir, en la literatura que se oíría. El concilio de Jaca de 1063 es decisivo cuando va a iniciarse la gran expansión y no puede ignorarse la amplitud con que el reino se proyecta: literatura y arte son las ventanas aragonesas que se abren hacia Francia y que traerán nuevos aires de cultura: algo que repugna con la postergación localista.

Al ganar la reconquista las tierras nuevas fue surgiendo un nuevo ideal político: la empresa personal del monarca se convierte en un quehacer colectivo. Y lo que Gracián dijo de Roma, con mayor justicia podía aplicarlo a su tierra: «fue tanto más cuanto comenzó de menos». Nació así un sentido de devoción al monarca que encarnaría en los ideales históricos de los hombres del XVII. Consecuencia de una comunicación entre hombres y caudillos que haría de Aragón «nación al fin propia para oficina de heroicos reyes». Pero este mutuo condicionamiento tendría —también— sus consecuencias: la independencia de carácter, la altivez, el



sentido de la libertad personal. Ahí está Gracián y sus luchas con la Compañía, ahí —ahora— este testimonio estupendo de fray Jerónimo de San José: «Repugnaré yo cuando pueda, porque más estimo la quietud y libertad de la pluma [...] que todas las honras que me puedan dar la Religión y el mundo.»

Pero esta expansión aragonesa que empieza por 1063 va a poner en contacto la cultura pirenaica con la tradición árabe asentada en las tierras llanas, con lo que se producirá una nueva universalización de la literatura aragonesa. Ahí está la *Disciplina clericalis*, ahí toda una literatura —la aljamiada— que mostrará los resultados del encuentro de dos culturas.

Nada de ello empequeñecerá el espíritu local, sino que irá ensanchándolo, con nuevas formas literarias, con nuevas formas artísticas (el mudéjar aragonés). Por más que se pierdan unos nombres (Abul-Dasim, Abul Thair o Avempace dejarán las tierras aragonesas para ir a enterrar sus nostalgias a Córdoba), en Tarazona funcionará una escuela de traductores (1119-1152) que intentará salvar las obras de los árabes.

La tierra aragonesa es pobre. Como consecuencia, sus gentes tendrán muchos privilegios para no abandonarlas. Las Cortes de 1451 lo dicen sin ambigüedades, y —a pesar de todo— las gentes tuvieron que emigrar. Italia llamó a los hombres

de Aragón. Y sus paisajes y sus ciudades deslumbraron. Años antes de ese 1451 los ejércitos aragoneses habían ocupado Nápoles. Era otra ventana que se abría a los vientos de Europa. Era ya el Humanismo, y el Renacimiento. Era una nueva forma de vida que se manifestaba en aquella apetencia por saber latín, y no sólo en la corte de Alfonso V, en el lujo literario que son los *Cancioneros*, en las casas de Zaragoza —aún queda alguna— ennoblecidas por patios italianos y por telas y tapices traídos de Flandes o de la propia Italia. Es el momento en que se van a unir dos tradiciones diferentes: la del cultivo del latín, según las orientaciones áulicas napolitanas, y el Huma-

nismo que adviene por doquier. Aragón, en la convergencia de las dos corrientes, verá un hermoso florecimiento de su cultura latina y, como un eco de determinismo regional, los nombres de Marcial y Prudencio no dejarán de ser frecuentados.

Sobre los hombres de Aragón habrán quedado para siempre una serie de rasgos que se han ido elaborando durante siglos; resultado de una geografía, una economía, una historia, que han troquelado su fuerte personalidad. Pero el pasar de otros siglos irá atenuando —también ahora la historia— lo que un día fueron caracteres exclusivos. Aragón es una parte de la unidad superior a la que llamamos España y se va perdiendo lo que sería intransigencia individualizadora y, al renunciar a cosas propias, hay un enriquecimiento con las ajenas. Entonces lo que se consideró carácter se convierte en tipismo. La conducta se rebaja hasta ser anécdota y lo que eran virtudes ahora —sin un trasfondo que las sustente, sin una necesidad que las mantenga— se convierte en rasgos caricaturescos. Bien se ve en la caracterización que de los aragoneses hicieron los españoles del siglo xvii: testarudez y cordura. Testarudez es —ya— una forma de ridiculización. Chabacanería de lo que es voluntad, tesón, independencia en los espíritus más nobles. Empieza a forjarse un tipo grotesco: el baturro zafio, desconfiado, brutal. En la región de Marcial, de Urríes, de Gracián, de Lastanosa, de Asso, de Goya. Y hay aragoneses que gustan de su propia caricatura, y aun la cultivan. Ese tipo, que alimentará cierta clase de infraliteratura, no existía en el siglo xvii —lo señalaba Herrero García— porque no podía existir: surge cuando se produce el corte entre la nobleza que dirige y el pueblo que la ampara. No es un proceso que se cumpla de la tarde a la mañana, como no lo fue el hecho social que lo

determinó. A finales del siglo xv, Aragón empieza a ceder en sus empresas (Italia será —también— empeño castellano); en el xvi, surge la idea de estado moderno, y Aragón pierde su pulso. Entonces es cuando se va a producir la separación de nobleza —cortesana y áulica— y pueblo. Los sucesos de 1590 a 1591 son un claro exponente de que ya no existe solidaridad. Cuando llega el siglo xvii, el divorcio es completo. Hay en esa bisagra de dos siglos una serie de nombres de talla gigantesca; pero son espíritus de excepción, alejados de su propio pueblo. El quehacer de Argensola, de Uztarroz, de Gracián, de fray Jerónimo de San José, etc., no tiene arraigo popular. En ellos todavía la versión noble de unos elementos a los que llamamos virtudes: el tesón no es tozudez, la voluntad no es real gana, la independencia no es mala crianza, la libertad no es anarquía. La llama de todo lo que constituye el decoro está encendida y estos hombres la avivan para que otros, años y años más tarde, sigan manteniéndola. Pero son minorías que viven al margen del pueblo, porque la nobleza, que debía lograr la unión de todos, ha desertado de su misión y ha dejado de ser aragonesa para convertirse en cortesana. Esos nombres —y tantos otros como han salido en estas páginas, como tantos otros de quienes no puedo ocuparme porque su quehacer queda fuera del que hoy me ocupa— son los que intentan dar continuidad al decoro de la estirpe, pero, al proyectarla y engrandecerla, la universalizan.

En el siglo xvii el pueblo se queda sin unas minorías rectoras. Surgen entonces las reacciones de xenofobia para mantener privilegios. En el fondo, temor. Cada uno asegura su pervivencia como puede: la nobleza, emigrando; el pueblo llano, intentando asegurarse las migajas que puedan caerle de un banquete en el que apenas participa. Mezquindad por todas

partes: obispos aragoneses, cargos aragoneses y aragoneses —sólo— los que puedan exhibir una especie de limpieza de sangre. El historiador —por más que en estas calendas vea cosas semejantes— no entiende aquella cicatería de las Cortes de 1646: son extranjeros los hijos y nietos de extranjeros, «aunque sean nacidos en el reino y estén casados en él con hijas naturales del reino» y posean casas en la tierra. Cuando se lucha con este espíritu, a poco se aspira. El pueblo se ha quedado solo. Y lo que eran virtudes empiezan a perder su soporte moral para reducirse a gestos vacíos y a pura anécdota, cuando no a esperpento. Para alimentar las parvas necesidades espirituales, una literatura de sal gorda, de chascarrillo, o de chafarrinón. Ha nacido el baturro. Producto de exportación, como el isidro madrileño, como el mauro canario, como el casero vasco, como el viajante catalán. Que si de algo sirve es para ofrecer —con negativo— lo que son motivos de dignidad.

Era necesario este excursus para entender por qué los españoles del siglo xvii tenían ideas tan pobres de los aragoneses. Por qué las que tenían empezaban a estar teñidas de carácter despectivo, si es que no lo eran de franco desprecio. Sin haberlo pretendido, estas páginas han resultado el alegato de una defensa. Para mí tanto más valedera por cuanto ha surgido objetivamente, al buscar una serie de constantes en escritores de muy diversos períodos y de muy variados atributos. Entonces resulta que en la literatura escrita por aragoneses encuentro unos caracteres que pueden resultar válidos y creo que lo son al poder constituir con ellos una teoría de solidaridades. Ni uno solo de esos rasgos es un hecho aislado, va en contigüidad con otros a los que explica o por los que se explica. Constelación de valores que giran en torno a uno: la ética.

ARTE

Federico Torralba Soriano

*Catedrático de Historia del Arte
en la Universidad de Zaragoza*



- | | | | |
|------------------|----------------|------------------|--------------|
| ◇ Prehistórico | ◇ Prerrománico | □ Gótico | ■ Barroco |
| ★ Ibérico | ● Musulmán | ◊ Mudéjar | □ Goya |
| ◆ Romano | ★ Románico | ○ Pintura Gótica | ⊕ Neoclásico |
| ♣ Paleocristiano | ⊕ Cisterciense | ⊙ Renacimiento | |

1. Tapiz llamado de «Las Naves». Siglo XV.
Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza



2. *Tymiatherio* ritual de bronce, ibérico, hallado en Calaceite (Teruel). Museo Arqueológico Nacional, Madrid



3. Conjunto de las pinturas rupestres descubiertas en 1913 en el abrigo de la Val del Charco del Agua Amarga, término de Alcañiz (Teruel). Según Juan Cabré



INTRODUCCIÓN

En este mismo volumen hay un ensayo sobre la geografía de la región aragonesa. No debo, pues, incidir en tal tema. Sin embargo, es preciso indicar que la actual división administrativa no es algo completa y estrictamente clauso y delimitado. Es evidente, en cultura y en arte, la difícil separación de la zona nordeste de la provincia de Huesca con respecto a Lérida, o buena parte de la de Teruel en conexión con el reino de Valencia; igualmente las interferencias con Navarra. Sin duda, en este «país entre países», en estas tierras intermedias entre la planicie central y las zonas mediterráneas, lo más definido y propio para su arte está en el centro. Hay dos claros ejes, muy significativos y característicos: Jaca-Huesca, Daroca-Teruel —este segundo enlazado con un definido sector fluvial (vegas) del Jalón y del Jiloca—, y un corazón irradiante, también por vegas y a través de áridos desiertos: Zaragoza, con su prestigio de capitalidad religiosa y política, también hoy industrial. En esas localizaciones es donde ha surgido lo más característico e importante del arte de Aragón sucesivamente y formando verdaderas zonas, tanto en lo geográfico como en lo cronológico y estilístico:

el románico del eje norte, sustituido por lo bajo medieval (mudéjar fundamentalmente) de las vegas centrales y eje meridional, para ser luego, a su vez, suplido por la irradiación creciente de Zaragoza, ya desde fines de la Edad Media y a lo largo de la Edad Moderna.

A través de los siglos nos parece percibir en el hombre aragonés, rodeado por su áspera y pobre naturaleza, como un desinterés hacia su producción artística; este hecho coincide con la continuidad de un empleo de materiales de obra deleznable. En una palabra: estamos definitivamente dentro de una continuidad del concepto musulmán. Pero hay otro hecho claramente enlazable con lo que acabo de escribir: hay dos niveles socioculturales definidísimos en la producción artística, uno culto, oficial, europeizante, internacional a veces, dirigido, minoritario y «cortesano»; otro mayoritario, de continuidades, colectivo y aun, con frecuencia, popular o con matices populares; la historia del románico es buen ejemplo, y la del mudéjar en su continuidad de atemperarse a los estilos europeos sucesivos, hecho que resulta meramente significativo.

La originalidad del arte musulmán aragonés y su sistema decorativo, la del mudéjar en general, la del gótico construido

en ladrillo —incluso la peculiaridad de disposición de la planta de los edificios religiosos— están fuera de duda. Más discutible resulta lo referente a la escultura. Y en la pintura veremos un acento determinado, de evidente provincialismo pero con interesantes fusiones, producto del filtrado de lo italiano a través de las zonas mediterráneas, y de lo flamenco a través de las castellanas; en todo caso, ese arte colectivo está todo él profundamente ligado a la tierra. La cosa se complica a partir del momento del artista individuo, o sea del Renacimiento; pero, en definitiva, la cosa es semejante, pues la verdad es que en el siglo xvi continúa la tradición artesanal de la Edad Media, y si bien suenan nombres de artistas —como Forment y Joly—, esos nombres vienen, en definitiva, a identificarse con talleres y colaboraciones afines.

Entre los centralismos comentados, Aragón, fundido con la Península, se irá dibujando. Es bien significativo y un tanto paradójico el misterio de nuestra escuela barroca de pintura. Queda como borrada y nadie habla en general de una escuela aragonesa de pintura barroca; y, sin embargo, Palomino cita importantes artistas y entre ellos al historiador de la pintura Jusepe Martínez. ¿Pero qué nos dicen los libros de un García Ferrer, por

ejemplo? Quizá la explicación la encontremos en casos más recientes. Bayeu fue famoso emigrando de Zaragoza, Goya también, pero su maestro Luzán, que se queda en Zaragoza y trabaja en su tierra, ha pasado a la historia como un modesto y casi olvidado profesor provinciano, del cual sabemos por haber sido maestro de los otros. En definitiva, el «me quemó vivo» de Goya al pensar en Zaragoza, tiene mucho que ver sin duda con ese desinterés típico, posiblemente en ocasiones manejado por algunos, a que antes me refería. También se fueron a Madrid, y al mundo, tras Goya, Pradilla, Barbassán, Estevan, Gargallo, García Condoy, García Bernal, García Mercadal... y muchos otros. Pero la verdad es que todos ellos pertenecían al mundo minoritario y, al no tener repercusión en el otro, podían llegar a ser conocidos en los centros de cultura e ignorados *in situ*. ¿Qué podía decir realmente al pueblo y a la pequeña burguesía uno de los monumentos más trascendentes de su época en Europa, el Rincón de Goya, de García Mercadal? Ni siquiera podían pensar que, como una iglesia o un palacio, «servía para algo». Ya no era sino un monumento nacional desplazado en una provincia. La ruptura entre los dos niveles era absoluta.

El hombre aragonés se hace, precisamen-

te, en el pugilato entre él y su medio ambiente. Pero también —en arte por ejemplo— se somete a él, mas para vencerlo, sacando de la necesidad el máximo partido. La luz rotunda, implacable, lleva a formas esenciales, sin matices, a volúmenes arquitectónicos rotundos, a una tendencia de abultamiento en la decoración o de relevante abstracción geométrica. La tierra es pobre y los materiales de su arquitectura también lo son. A través de los siglos dominará el ladrillo, completado, recubriéndolo o no, por el yeso, que a veces llegará a parecer piedra; para piezas escogidas se utilizará el alabastro, empleado con preciosismo para la escultura; la madera, junto al ladrillo y al yeso, será el tercer material esencial, utilizado en lo constructivo y en lo decorativo. Materiales todos, en definitiva, de tradicional empleo musulmán y también —por qué no— romano. La consecuencia será cierta pobreza decorativa y tendencia a la geometrización, incluso en el barroco, llevando a lo extremo, a la falta de ductilidad.

Lo que acabo de exponer, basándome en aspectos externos, no deja de tener relación también con el mundo de las ideas: recuérdese la tradición que hace a Zaragoza la primera ciudad de la Península profundamente cristianizada, o sea no idólatra, no amante de la bella figuración y, así, el símbolo de ese cristianismo no es una imagen, sino una forma abstracta, constructiva y simbólica: una columna, apoyo de edificios y apoyo simbólico de la fe en España y en el edificio de la Iglesia cristiana universal. Más tarde lo musulmán, con su concepto antimaterial, antieterno de la obra humana, la afirmación de lo efímero, lleva también a esos materiales a un arte anti-iconográfico, no figurativo. Concepto supremo de la finitud del hombre, de lo percedero de la obra de sus manos, sintetizándose en la idea de la «continuidad» eterna de la tierra y a la del viento, afrontados a la no eternidad de los hombres, de su no continuidad.

No es casualidad, probablemente, que nuestro mejor arte haya sido en general

4. Ciervo naturalista en rojo, con las patas replegadas, en la Roca dels Moros del barranco de Calapatá, término de Cretas (Teruel). Calco del Museo Arqueológico de Barcelona



5. Conjunto de las pinturas de la cueva del Tío Garroso, término de Alacón (Teruel). Según Martín Almagro



6. Estela ibérica de guerrero, quizás antropomorfa, con grabado de un escudo circular de triple escotadura. Museo de Zaragoza

7. Estela ibérica hallada cerca de Calaceite (Teruel). Museo Arqueológico de Barcelona

la arquitectura y que ésta, con habitualidad, haya subordinado la decoración a lo estructural. No es fortuito, seguramente, que nuestro gran pintor sea un hombre saturado de fuerza, de vigor, de dureza y aun de crueldad, que va a lo sustantivo por encima de triviales y adornadas apariencias, de las que se burla en más de una ocasión. Y no es tampoco casualidad que en los tiempos actuales la fuerza de un Marín Bagüés o el neocubismo de Berdejo se junten al claro volumetrismo de García Condoy, dominados por la figura tonante de Gargallo, ascético, volumétrico, fortísimo, y que en su *Profeta* consagró, en el recuerdo, la evocación del yermo aragonés, al representar «la voz que clama en el desierto» en silueta desgarrada y a través de la cual parece pedir que gire el remolino del viento. Y no es tampoco, seguramente, casual que la primera escuela de pintura abstracta considerable que hubo en España se centre en Zaragoza y su jefe sea un arquitecto.

TIEMPOS PRIMITIVOS

Lo que ahora consideramos región aragonesa y que antes constituyó el reino de Aragón es una conjunción de tierras en parte homogéneas, pero con evidentes disparidades también, cuya unidad no aparece establecida hasta tiempos medievales. Lo cual hace problemático el hablar de unos tiempos primitivos de lo aragonés, puesto que, a lo sumo, sólo podemos hablar de lo que en aquellas fechas podía hacerse en la tierra que hoy es Aragón o lo que allí ocurría.

Los pioneros en el estudio de la arqueología aragonesa, más que estrictos especialistas, fueron una serie de grandes eruditos, ya en siglos pasados; en lo reciente basta recordar las importantes aportaciones de un Bardavíu o un Galiay. Para lo turolense la aportación de Cabré es fundamental, y fue a partir de ese momento cuando tales estudios empiezan a ser enfocados de manera decididamente científica, lo que permitió al profesor

Bosch Gimpera publicar en 1923 unas notas sobre prehistoria aragonesa. En el momento actual, los trabajos son sistemáticos, y va surgiendo un núcleo de investigadores que llevan a cabo, con Antonio Beltrán a la cabeza, la labor de esclarecer el conocimiento de primitivas etapas de la vida en las tierras que hoy son Aragón.

De lo más remoto nada sabemos en concreto y algunas hipótesis formuladas son consideradas mera fantasía hoy día. Parece que en Aragón hacia el año 10000 existió una amplia serie de industrias realizadas en talleres al aire libre y que acaso se iniciaron en el Mesolítico, para llegar incluso hasta la primera Edad de Hierro.

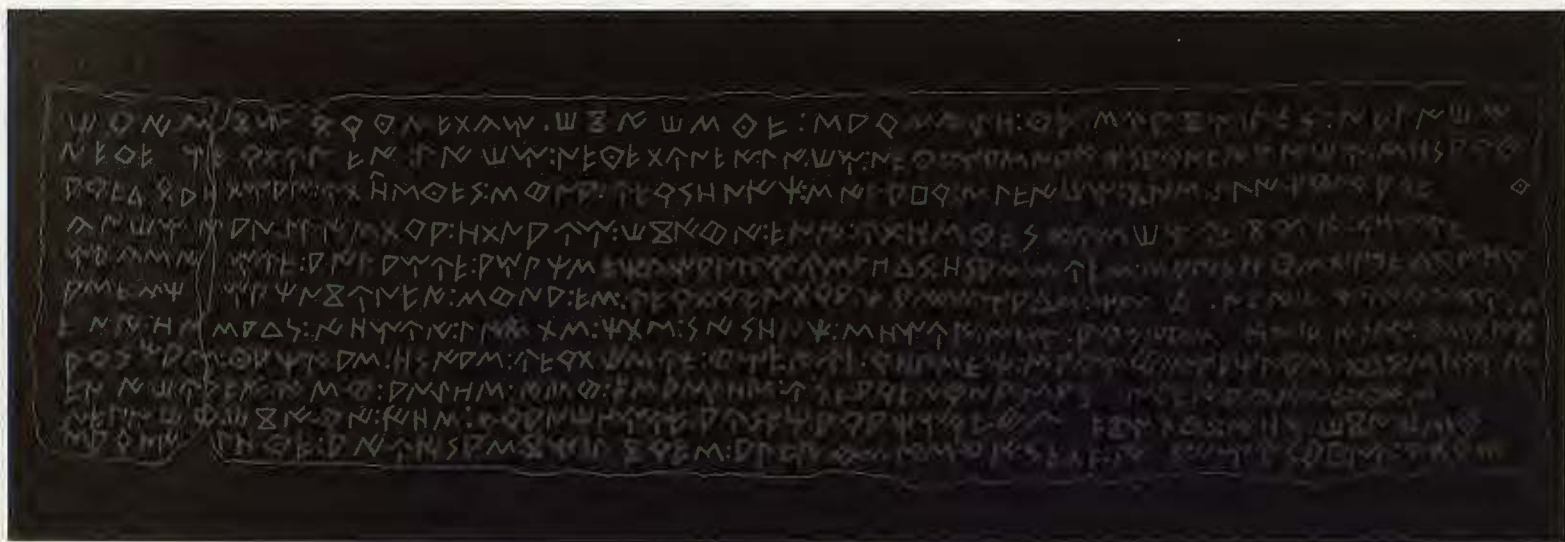
Importantísimo es el número de obras del arte rupestre levantino enclavadas dentro de nuestra zona aragonesa, precisamente en la turolense, especialmente en la comarca y sierra de Albarracín, donde están algunas de las más antiguas, y sus características son las habituales en este tipo de pintura, en cuanto a su policromía, ubicación, etcétera¹. También lo es su estilo artístico, con la dominante de sentido de la composición y la temática normal, fundamentalmente de escenas de caza, aun cuando también pueda aparecer la guerra y las labores propias de su vida diaria; el animal es siempre fundamental y las representaciones humanas son menos naturalistas y más estilizadas que las de los animales; en cuanto a su significación, se insiste cada vez más en el carácter mágico; según el estado actual de los estudios, se supone su arte procedente del Mesolítico, con raíces en el Paleolítico y prolongaciones en etapas más recientes y, aunque su precisión cronológica no es absoluta, se cree más bien entroncable con una secuencia cultural; sus principales elementos son, en definitiva, pospaleolíticos y preneolíticos. De entre la extensa serie quiero subrayar la importancia artística de algunos hallazgos como los animales representados en la Roca dels Moros, en Calapatá, que han sido arrancados de donde estaban; la vivaz e interesante representación de cazador, en els Secans;



8. Maqueta del poblado celta-ibero-romano del Cabezo de Alcalá, en Azaila (Teruel). Museo de Zaragoza

9. Vaso de cerámica pintada, procedente del poblado del Cabezo de Alcalá, en Azaila. Museo de Zaragoza

10. Inscripción en alfabeto ibérico en un bronce hallado en Botorrita (Zaragoza). Cara A. Según Antonio Beltrán







la carrera de quince arqueros, de la Val del Charco del Agua Amarga, el friso más famoso del arte rupestre levantino, y las expresivas figuras de la cueva del Tío Garroso, que contrastan con la placidez del conjunto del Prado de las Olivanas (figuras 3-5).

En el Neolítico se encuentra ya la cerámica y hacia el año 1000, o poco después, aparecen los avances técnicos metalúrgicos del bronce. Existe algún resto de cerámica de tipo vaso campaniforme y, ya hace mucho tiempo, fueron descubriéndose restos de dólmenes en distintos lugares de la geografía aragonesa. La cultura del Argar debió de llegar en mínima parte al valle del Ebro, siempre procedente de comerciantes o fundidores y también en distintos lugares.

Se comienza a estudiar actualmente lo que fue la vivienda y, también a través de los hallazgos, los sepulcros tumulares. Así como tenemos pocos conocimientos sobre sus habitantes, disponemos de mejores referencias sobre los poblados, cuyo número es considerable y entre los cuales es importantísima la población del Cabezo de Azaila (Teruel), bien urbanizada y con cuyo nombre se designa un tipo de cerámica, considerablemente tardía, de bella calidad y elegante decoración estilizada. Ese poblado de Azaila, excavado por Cabré y del que existe amplia bibliografía, ha sido estudiado recientemente por Miguel Beltrán², que ha establecido la sucesión de varias ciudades consecutivas en esa acrópolis, la primera perteneciente a la cultura hallstática; la segunda, después de un primer período inestable, en el tránsito del siglo III a. de J.C. al II, para construirse entre 75-72 a. de J.C., una tercera, sobre los restos de la anterior. Su destrucción se supone inmediata a la batalla de Ilerda, en el año 49 a. de J.C. (figs. 8, 9, 11). Otro yacimiento de gran interés es el de Botorrita (Zaragoza), sobre todo por el hallazgo de un bronce muy importante, en que aparece grabada una extensa inscripción (fig. 10).

14. *Venus, llamada de Villahermosa.*
Museo de Zaragoza



15. *Cabeza femenina de bronce,*
antes de ser restaurada.
Museo Arqueológico Nacional



16. *Cabeza masculina de bronce.*
Museo Arqueológico Nacional



ARAGÓN ROMANO

Los romanos toman contacto con Aragón desde 218 a 206 a. de J.C., entrando asimismo, después del 209, Osca y Salduie —las que luego serían Huesca y Zaragoza— en la órbita romana. Al llegar, encuentran las poblaciones de cultura hallstática que habían invadido el valle del Ebro aproximadamente desde el 900, así como otras de tipo mediterráneo que desarrollaron la cultura que llamamos ibérica y que en este siglo III alcanzaba su apogeo.

Los romanos enrolan mercenarios indígenas y sus contactos son muy anteriores a una actuación político-administrativa para integrar el mundo indígena a la organización romana. Por otra parte, y ya desde esa época —siglo III a. de J.C.—, los restos arqueológicos de tipo romano son innumerables y ya continuos hasta el Bajo Imperio.

Las calzadas romanas se organizaron de la manera habitual en esta cultura, enla-

zando el centro de la metrópoli con los diferentes núcleos de población, existentes en número extraordinario en tierras aragonesas.

Celsa (Zaragoza) fue la ciudad más importante antes de la fundación de Caesar Augusta; pero no podemos olvidar Bilibis (Zaragoza), en la que recientemente se han ampliado los conocimientos de los restos arquitectónicos valiosos³. Osca también fue importantísima. Y junto al modesto poblado del Pueyo, en las proximidades de Uncastillo, existe una de las más notables series monumentales de este período en tierras aragonesas. Caesar Augusta, fundada en donde estuvo Salduie (o Salduba), en la Sedetania, indudablemente en el año 24 a. de J.C., a partir de ese instante es la ciudad centro y modelo de toda esta zona de las tierras españolas.

La nómina monumental es importante en todos los aspectos habituales del arte romano. Existen murallas y fortificaciones de muy variados tipos, y no sólo las de Zaragoza, sino en lugares como Bilibis,

Azaila, Belmonte, etc. Dentro de los recintos murados, los templos debieron ser semejantes a los que en otros lugares se integraban en la disposición de la ciudad, y sin duda, a juzgar por los restos y el conocimiento de reproducciones en monedas, los de Zaragoza fueron considerables. También conocemos poco la sistemática urbana de las ciudades romanas aragonesas, pero debieron de alcanzar importancia a juzgar por los restos que nos quedan en el Pueyo, con pórticos de los cuales todavía se mantienen en pie algunas columnas. Tampoco las viviendas obedecen a un sistema estrictamente romano y debieron de ser muy variadas de aspecto. Conocemos mejor algunas villas, como la de Fortunatus, en las proximidades de Fraga, que duró hasta el siglo IV. En estas ciudades había lugares de esparcimiento, de considerable importancia, y debieron de tener sus teatros Bilibis, Celsa y otras localidades, además de Zaragoza, en la cual el reciente hallazgo de parte de ruinas nos testimonia la exis-

17. Mosaico procedente de la villa *Fortunatus*, en Fraga (Huesca). Museo de Zaragoza

18. Cuenco de cerámica romana sigillata. Museo de Zaragoza

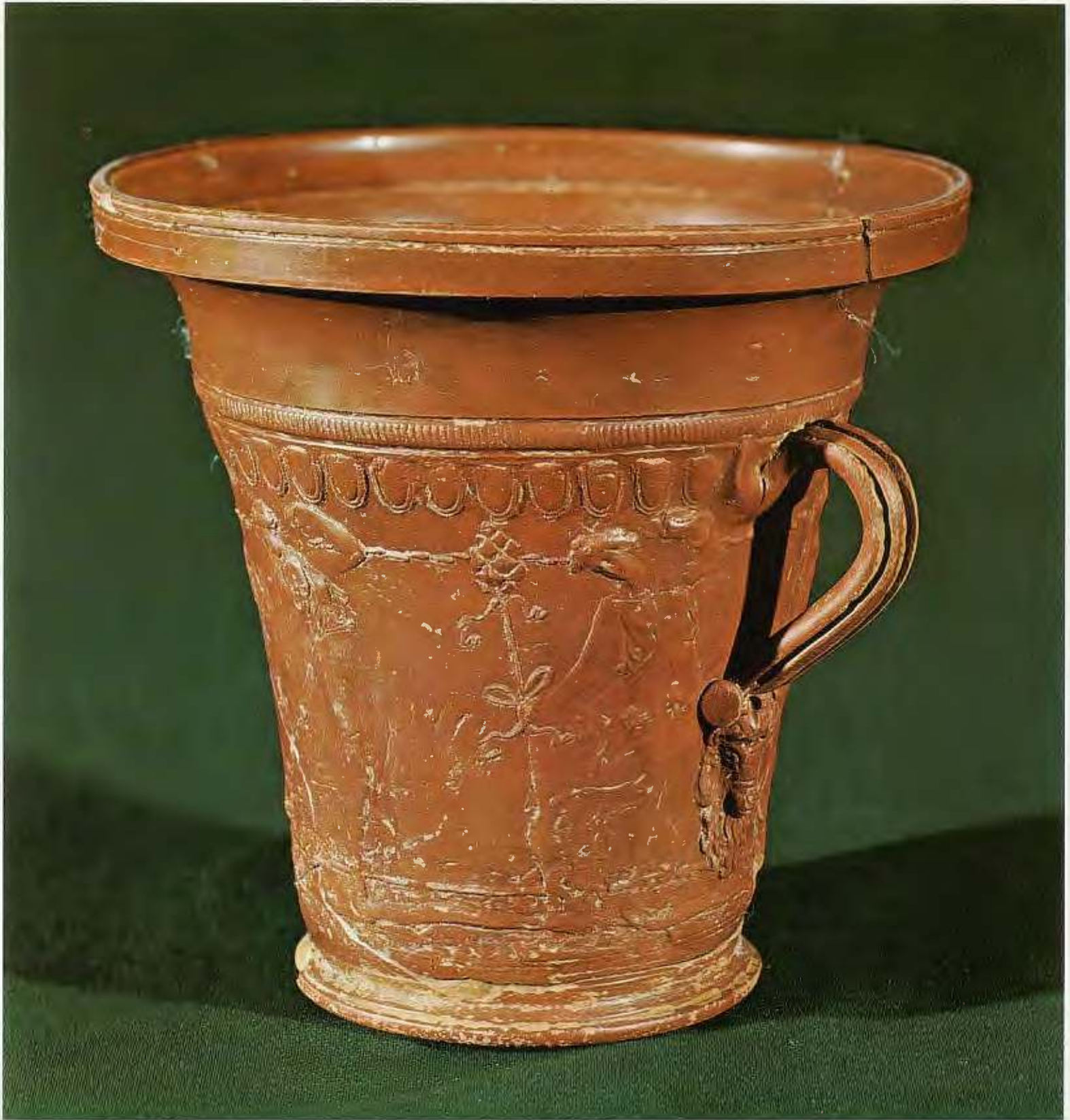


tencia de un importante teatro, construido en el siglo II, intramuros, pero cerca de las murallas; aunque muy deteriorado, queda todo lo fundamental de su estructura y es ejemplo de indudable importancia. Los baños públicos no son demasiado numerosos, pero la construcción verdaderamente espectacular de este tipo es la de los Bañales, con pórtico y estancias decoradas, de carácter monumental. Importante es también la de Layana, en vías de restauración. Elementos fundamentales para poder dar vida a esas termas debían ser los acueductos, entre los cuales el único construido sobre pilastras es el de los Bañales, algunos de cuyos pilares —treinta y dos actualmente— están en pie.

Singular importancia en lo aragonés tienen los mausoleos, el mejor conservado de ellos el templo funerario de Fabara, de tipo *in antis*, dedicado a L. Aemilio Lupo, y que tiene una fachada espectacular de orden toscano, pero en interpretación localista, de mucho sabor y evidente monumentalidad dentro de lo reducido de sus dimensiones (fig. 13). Pertenece a la época de los Antoninos. Algo posterior es el sepulcro de los Atilios, en Sádaba, del que se conserva un solo muro con buena decoración, casi de aspecto barroco (fig. 12). Un carácter parecido tuvo el panteón de Chiprana. Monumento funerario abovedado es el que estuvo en Miralpeix y ha sido trasladado a Caspe.

Problemático monumento es la edificación, embutida en las murallas romanas y en el actual convento del Santo Sepulcro, de Zaragoza, que ofrece una curiosa disposición, con una parte ahondada a modo de piscina, rehecha posteriormente en parte y decorada en estilo mudéjar, pero que conserva capiteles antiguos romanos que aquí pudieron estar o bien ser aprovechados. La tradición señala que allí hubo un ninfeo, o acaso pudo tratarse de unas pequeñas termas.

La pieza más importante de escultura romana conservada en Zaragoza —una Venus— no fue hallada en sus tierras, sino traída de Italia, y figura actualmente en el Museo zaragozano; es pieza muy





hermosa, delicada y relativamente bien conservada (fig. 14). También se han encontrado en excavaciones restos escultóricos o piezas de relativa importancia de bronce y piedra, cabezas mayormente, pero algunas son más importantes y completas, como la estatua varonil hallada en la cloaca máxima caesaraugustana, en la parte de la plaza de la Seo, que representa un atleta de tipo divinizado y se conserva en el Museo. Muy bello es el grupo de dos figuras femeninas, que no dejan de recordar en su actitud y colocación al famoso grupo fidiaco del frontón del Partenón. Fue encontrada en las proximidades del Coso. Cerca de las murallas del Santo Sepulcro, de Zaragoza, el doctor Beltrán encontró un gracioso fauno ebrio durmiendo, que debió de estar integrado en la decoración de alguna fuente. Una cabeza en terracota, bustos imperiales, las cabezas en bronce de Fuentes de Ebro y Azaila (figs. 15, 16) y otros restos cuentan entre los testimonios escultóricos más notables de este arte por nuestras tierras, además de fragmentos de sarcófagos como el conservado en Tarazona o el utilizado para sepulcro de Ramiro I, en San Pedro el Viejo de Huesca⁴.

Del arte del mosaico hay abundantes y en ocasiones espléndidos ejemplos, aun cuando entre lo conservado no estén representadas todas las técnicas de ese arte. Son abundantes los de *opus signinum*, de tipo generalmente geométrico, y entre los *tesellatum* resulta interesante el de Estada (Museo de Zaragoza). Pero hay varios de singular belleza, como el que representa a Orfeo tañendo, rodeado de fieras, que debe de ser del siglo IV, rico en color. Hallado en la zona de San Juan de los Panetes, se guarda ahora en el Museo zaragozano, donde también están el de Venus y un sátiro, además de los procedentes de la villa Fortunatus, de Fraga, con temas de animales en recuadros y representaciones de aves, racimos, niños, etc., de delicada ejecución (figs. 17, 20). La pieza musivaria más espléndida era el monumental triunfo de Baco, encontrado en el subsuelo de la casa número 15 del Coso. En ella se mostraba un cortejo

esplendoroso del dios rodeado por bacantes y personajes mitológicos, obra seguramente del siglo II; en la actualidad está en el Museo Arqueológico Nacional, de Madrid.

En los yacimientos aparece en abundancia cerámica, a menudo del tipo que llamamos *terra sigillata*, con sus minúsculos relieves y su rojiza y charolada superficie (figura 18).

El Museo de Zaragoza conserva buena cantidad de piezas, algunas evidentemente finas, siempre dentro del tono similar e industrial de este tipo de cerámica, pero hay una obra excepcional, el llamado Vaso de Belchite por el lugar del hallazgo o también designado como Vaso Palao, por haber pertenecido al escultor de este nombre; es una pieza troncocónica, invertida, decorada con finos relieves y muy bien conservada (fig. 19).

PRIMEROS TESTIMONIOS DE ARTE CRISTIANO

Es difícil seguir la historia de la cristianización de Aragón a través de testimonios arqueológicos.

El arranque tradicional se nos ofrece con la versión de la aparición de la Virgen María transportando el Pilar para premiar la labor evangelizadora de Santiago en estas tierras.

Otro tema ligado a los comienzos del cristianismo en Zaragoza es la historia de los innumerables mártires del año 304, que puede apoyarse en el testimonio del poeta, posiblemente (véase Alvar) zaragozano, Aurelio Prudencio Clemente. En todo caso, los innumerables mártires serían conmemorados en relación con un antiguo cementerio que estuvo donde ahora se alza Santa Engracia o en sus proximidades y en cuya cripta se conservan dos sarcófagos.

Junto a la villa Fortunatus de Fraga encontramos los restos arqueológicos cristianos más importantes de todos los hasta ahora identificados; se trata de un templo de planta rectangular, con ábside semicircular en el interior, pero cuadrangular en lo exterior. Se supone que debió de existir una cripta y, por otros restos de lo que queda, Palol opina que sería de planta cruciforme dentro de un rectángulo, conservado hasta época visigoda⁵. Monumento funerario es el de Sádaba, llamado la Sinagoga, obra de época constantiniana, o por lo menos del siglo IV, con planta en cruz, cuyo principal eje termina en forma cuadrada y el transversal en exedras semicirculares.

Al referirme a la cripta de Santa Engracia he indicado que allí, *in situ*, hay dos sarcófagos de mármol. Uno de ellos es llamado habitualmente de la Asunción, según una errónea interpretación; para algunos es obra de un taller local, mientras que para otros eruditos es de origen romano. Beltrán lo fecha entre los años 315





a 350. Recubierto de figuras y una serie de letteros que pueden ser de fecha posterior, ofrece la singularidad de mostrar atlantes en los ángulos, pero independientemente de ello está claro que los temas se relacionan con lo bíblico y cristiano (figura 21).

El otro sarcófago parece del mismo estilo y fecha y hoy se utiliza como antependio del altar mayor de esa cripta; también en él encontramos escenas evangélicas. Es evidente que estos sarcófagos proceden de la antigua necrópolis. De la mitad del siglo iv debe de ser otro sarcófago hallado entre Castiliscar y Sos del Rey Católico, al cual puede atribuírsele fecha por el peinado de la figura orante; además ofrece escenas evangélicas y en su conjunto es obra muy hermosa.

No sólo enterramientos en sarcófago se labrarían con carácter artístico, sino que aquí como en otras zonas —tal Tarragona— se hicieron tumbas excavadas, para cubrir las mediante laudas de mosaicos, con representaciones del difunto. Así son las encontradas en la necrópolis de Montecillas, ahora en el Museo de Huesca, datables hacia el último cuarto del siglo iv.

Las vicisitudes de la disolución del Imperio y de las invasiones alcanzarían también a las regiones que actualmente llamamos Aragón. Pocos son los hallazgos visigóticos, pero quiero recordar una pieza muy bella conservada en el Museo Arqueológico Nacional, que puede considerarse de la primera mitad del siglo vi: la denominada fíbula aquiliforme, que en sus alvéolos llevaba incrustados elementos vítreos. Correspondiente a un tipo de arte bárbaro bien extendido por toda Europa, fue encontrada en el Cerro de Bámbola, cerca de Calatayud.

ARTE CRISTIANO DE LA RECONQUISTA

El período que habitualmente llamamos prerrománico es un tiempo confuso y difícil por sus múltiples interferencias e in-



definiciones en el arte de la Península y quizá sea Aragón el lugar de mayor dificultad. Poco sabemos realmente. Existen teorías y suposiciones en ocasiones tocadas de localismo.

Hay un hecho del cual es forzoso partir. Por un lado estaba la tradición hispánica, o sea lo visigótico, que se enlazaba por lo menos en lo popular; y por otro lo europeo, carolingio, que prolongaba lo romano imperial y cuya presencia parece probable en lo aragonés en los monasterios de San Pedro de Siresa y San Martín de Ciella. Pero nada de este último ha llegado a nosotros.

A lo primero que podemos referirnos es al viejo monasterio de San Juan de la Peña. Mejor dicho, a su primitiva construcción, la pequeña iglesia de Santos Julián y Basilisa. Esa iglesia, que se terminaría poco después del año 920, según señala Durán Gudiol⁶, es una reducida estructura repartida en dos naves paralelas, sin duda por su doble advocación, y que ostentan como cabecera dos ábsides, no muy profundos, de planta cuadrangular, como ocurre en tantos monumentos visigóticos. Entre las dos pequeñas naves, en lugar de muro de separación se alza una estructura de dos arcos que apoyan en un macizo pilar cilíndrico. Las dos naves fueron prolongadas, frente a los ábsides, posteriormente y debieron estar cubiertas por techo de madera. Todos los arcos son de herradura, puros; también lleva arco de herradura una preciosa puerta que en la actualidad comunica la iglesia alta con el claustro y que sin duda fue trasladada allí desde la parte antigua que ahora comentamos, completándose con una inscripción mozárabe bellamente esculpida. El traslado de esta puerta pudo hacerse en el siglo XII, pero, en todo caso, es evidente su relación con la parte primitiva, aunque también debemos reconocer su mayor primor con respecto al conjunto de la iglesita de las dos naves (fig. 22).

Si pensamos en la teoría de Camón sobre lo mozárabe, de que dicho estilo como tal es lo visigótico y como verdaderamente mozárabe un arte de repoblación,

nos planteamos el dilema de que ante lo que conocemos de la arquitectura del Serrablo, cuando ya existía el Nuevo Aragón continuaba aquella parte siendo zona musulmana; tal zona, aún no conquistada, era un hervidero de iglesias, pequeñas en general, si nos atenemos a la hipótesis y estudios de Durán Gudiol⁷, algunas de las cuales presentan evidente influencia de la arquitectura musulmana, y se llega a la conclusión de que no es un arte de repoblación, sino *inter musulmanes*. Durán Gudiol reseña hasta unas treinta iglesias mozárabes y establece con ellas una serie de períodos y su evolución estilística. Pero yo me pregunto si todas son «exactamente» de ese período o ya de repoblación, pues el propio Durán Gudiol indica, en los períodos posteriores mozárabes, salvo en el primero, la desaparición progresiva del reflejo musulmán.

La caracterización general de estas iglesias altoaragonesas puede ser resumida del siguiente modo: estructura generalmente rectangular, cuya cabecera termina en ábside semicircular, dando su cara exterior a oriente, el hastial de los pies hacia occidente y, por lo común, con una ventana. La entrada queda en el lado de la epístola. Se complementa con un esbelto campanario en uno de los lados norte o sur. El interior del ábside se cubre en general de bóveda de horno; la nave estaría, casi siempre, cubierta con madera. En realidad, la cabecera ofrece distintos tipos de solución en cuanto a la planta, ya que puede ser rectangular, semicircular o ultrasemicircular, disposición que no siempre se corresponde, con el interior y el exterior, pues en ocasiones, como en algunos edificios españoles, la planta interior en arco corresponde a un exterior plano o rectangular. Las ventanas resultan siempre escasas, probablemente debido a la dureza del clima. El sistema de apoyos es siempre muy sencillo, pues, teniendo en cuenta que las techumbres emplean fundamentalmente la madera, basta con sencillas pilastras. En cuanto a los arcos, el empleo habitual del de herradura alterna en ocasiones con el semicircular, indicio éste que nos lleva hacia

un arte decididamente menos mozárabe y más entroncado con otras corrientes de este momento histórico. La decoración es siempre sobria, reduciéndose a frisos de baquetones, arcuaciones ciegas y algunos cordones moldurados; más raro resulta el elemento decorativo a modo de rosetas circulares, que pueden encontrarse en el campanario de Gavín.

Tales campanarios son, evidentemente, la parte más atractiva de estas construcciones, dignas de señalarse siempre por su esbeltez, la gracia de su disposición y la elegancia de las ventanas con arquillos abiertas en la parte superior, de las que pueden ser testimonio admirable y arquetipo las de la iglesia de Lárrede.

Este templo es evidentemente el monumento más bello y completo entre los que conocemos. Consta de una nave rectangular, con dos brazos a manera de cruce-ro y cabecera en ábside semicircular. El hastial presenta unos huecos rectangulares ciegos en la parte baja y un ventanal ajimezado en la alta, con dos arquillos de herradura y todo encuadrado en un hueco que parece sugerir un alfiz. En el costado lateral donde está el ingreso, éste se efectúa por una amplia puerta en arco de herradura, encuadrada también en un doble hueco rectangular a modo de esquemático alfiz. Sistema semejante se emplea también para las estrechas ventanitas de la parte superior, cobijadas por arcos bajo el claro rectángulo encuadrador. El ábside, muy completo, se recubre de arcuaciones ciegas, que sólo en la del medio presenta una ventana, y toda la parte superior aparece bajo un ancho friso de rollos. La torre se muestra con sus elegantes ajimeces tripartitos con arcos de herradura (fig. 23).

Pero ante esta bella iglesia, quizá la mejor conservada y ya ahora restaurada, los problemas continúan. En todo caso, el robusto y tosco ábside es bien característico de un arte transitivo, que veremos en seguida en otros monumentos incipientes del románico, como la iglesia de Buil, con sus tres naves, y la severa y algo ruda monumentalidad de sus tres ábsides decorados con franjas y arcos de

24. Puerta oriental de ingreso al recinto de la Aljafería de Zaragoza



25. Arco de entrada al oratorio de la Aljafería de Zaragoza



manera tosca y que impresiona por su fantasía e incluso misteriosa elegancia. Este estilo fuertemente original se transforma, bajo influencias externas seguramente, y sin perder rudeza gana en finura y gracia con el matiz lombardo, de que puede ser ejemplo la deliciosa iglesia, menuda joya, de San Caprasio de Santa Cruz de la Serós, con su nave única y muros exteriores con bandas y arquillos, en ya decidida transposición de las formas lombardas. Monumento éste que nos lleva ya a la estabilización del románico. Mozarabismo —o visigotismo— que ha desaparecido para dar paso a un arte más refinado y flexible, más cosmopolita y europeo. La ermita de Iguácel, resto de un monasterio, nos ofrece la fecha de 1072, que nos lleva a una cronología ya fija, no hipotética. Fecha a la que Porter confirió sensacional importancia y que consta en una inscripción grabada y encajada sobre la portada; de todas formas, es evidente que la decoración es un remedo de la catedral de Jaca, a cuyo estilo pertenecen los capiteles de puerta y ventanas, pero indudablemente su arte es más tosco.

ARTE MUSULMÁN

Es curioso que una región donde la arquitectura islámica arraigó tanto haya conservado tan poco auténticamente islámico. Quizás haya influido el afán de demolición y revisión por un lado, lo deleznable del material de construcción por otro. Quizá también el hecho de evidenciar el europeísmo y un verdadero afán de cristiandad: el caso de la catedral de la Seo de Zaragoza puede ser ejemplo significativo, ya que, consagrada la mezquita musulmana por el obispo don Pedro de Librana para transformarla en templo cristiano, pronto fue totalmente demolida para construir en su lugar una catedral de estilo románico, o sea europeo. Las torres, sobre las que existen hipótesis de ser alminares reformados, son en general hoy consideradas obra mudéjar, por ejemplo la de Ateca.



En las edificaciones civiles, el paso de los tiempos ha deteriorado lo que se salvó. Muchos recintos de población, caseríos y ciudades de Aragón deben tener hoy apariencia muy semejante a la que tuvieron durante el período musulmán. Las callejas altas de Ateca y otros pueblos, el apretado caserío de ladrillo y adobe de tantas villas aragonesas, de las que Tarazona puede ser arquetipo, podemos contarlos como ejemplo. Y en lo militar y defensivo, sus grandes recintos murados, atalayas y castillos todavía ofrecen restos abundantes y conjuntos por todo Aragón, aunque con frecuencia, dada la perduración tradicional de sistemas constructivos, es difícil diferenciar lo musulmán de lo mudéjar, por lo que todo está siempre sujeto a discusiones. Los conjuntos de Daroca y Albarracín son espectaculares y confirman lo que acabo de señalar. Fortalezas y castillos como el de

Calatayud y el de Rueda de Jalón parecen aceptables como testimonio musulmán, discutibles por mudejarizantes algunos como Alfajarín, Maluenda, etcétera.

En lo que a Zaragoza se refiere, si bien el trazado fundamental del recinto de la ciudad continuó siendo el romano, no hay duda de que las calles y callejas fueron alterándose, adquiriendo carácter más tortuoso y diferente; la disposición de la calle del Arco Cinegio y sus derivaciones a izquierda y derecha pueden ser buen indicio de esa nueva versión musulmana, frente al geometrismo romano. Es lugar común repetir siempre que Zaragoza, durante el gobierno de los Beni Hud, estaba bien urbanizada, limpia y que la recubría una capa de blancor, amén del alto nivel de vida de la ciudad, que tenemos que imaginar con tono bastante oriental, y en que el núcleo ciudadano irradiaba su efecto, tras la transición de

los arrabales, al cinturón campesino de las huertas, a las orillas no sólo del Ebro, sino de sus afluentes, Gállego y Huerva. Abundaban arboledas y huertas, así como las almunias o casas de campo y labor. Una de éstas es justamente el testimonio mejor y más completo —único prácticamente— de ese arte, pues a través de ella podemos analizar y caracterizar, así como suponer, lo que pudo ser el Palacio de la Ciudad, «la Zuda», del que ningún resto visible queda, ya que el torreón con ese nombre designado, además de restaurado, es testimonio de la época cristiana del palacio. La construcción musulmana a que me refiero es la Aljafería.

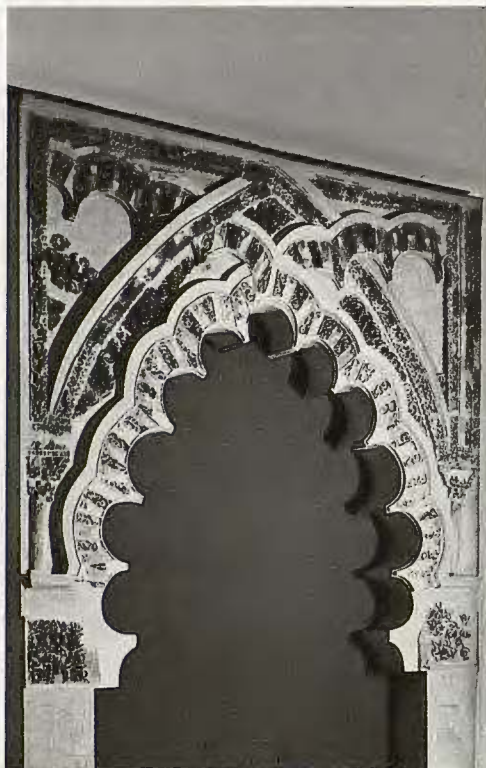
Esa quinta de recreo fuera de la ciudad, verdadera residencia campestre o de verano, fue posiblemente emplazada donde habría ya antes alguna villa de la época romana. El edificio musulmán debió de ser después ampliado y transformado por



los reyes cristianos que como residencia también lo utilizarían. Lo musulmán se salvó en buena parte o fue usado como oculto soporte en construcciones posteriores.

El sistema de construcción musulmana utiliza materiales deleznales: ladrillo, tapial, madera, estuco, pero también columnas, capiteles y zócalos de piedra, así como jaspe, mármol y alabastro; a veces se usa piedra en la obra gruesa. La decoración es muy barroca y recargada, con empleo habitual y característico del llamado arco mixtilíneo, que en realidad no es tal arco, sino mera composición decorativa y no constructiva, utilizada como sugerencia de arco y no como arco válido, tectónico; tal arco, como su denominación indica, emplea en su trazado líneas combinadas y alternadas, curvas y rectas. Su tipo se perpetuará y continuará a lo largo de la decoración mudéjar. La problemática de esos arcos y de esa decoración se estudia en el momento actual y se intenta deslindar⁸ las remotas influencias orientales y las más próximas andaluzas que puedan interferirse y combinarse (fig. 26). Parte esencial en tal decoración es la conocida serie de capiteles, bellísimos en general y finamente ejecutados, que corresponden a un tipo que presenta una fase transitoria entre los capiteles cordobeses y lo geoméricamente transformado del arte granadino: los de la Aljafería presentan una zona baja, casi cilíndrica, con decoración de ataurique, a trépano, que en ocasiones recuerda por su primor las obras de la eboraria, para completarse con una zona superior casi cúbica, donde la decoración se inscribe entre la protuberancia de las estilizadas volutas (figura 32).

La legendaria tradición de un fundador del edificio llamado Aben Alfage, de donde procedería la denominación de Aljafería (o Alfajería), adaptación del nombre Jafar o Chafar, que es el que corresponde al verdadero fundador no legendario y que fue Abu Jafar Ahmed Almoctadir Bilah, que reinó de 1049 a 1081, nos lleva a situar dentro de esas fechas la construcción del palacio, la cual,



por otra parte, queda determinada como obra de dicho rey por la inscripción aparecida en un capitel.

Actualmente se realizan obras de exploración y restauración de la parte musulmana entre las construcciones añadidas posteriormente. Por tanto, si bien podemos hacernos una idea bastante completa de la disposición de la parte principal del palacio musulmán, nos faltan aún algunos detalles y suplir lo desaparecido o todavía no encontrado. El arquitecto señor Iñiguez reconstruye en buena parte el viejo edificio; así va surgiendo el viejo recinto de murallas, de algunas de cuyas torres quedaba la parte baja, y entre ellas la bella puerta oriental, de aspecto decididamente cordobés, con arco de herradura y amplias dovelas de piedra. Completa el conjunto de esta puerta un a modo de friso de arquillos entrecruzados en ladrillo (figura 24).

Siguiendo el sistema musulmán, la entrada al palacio propiamente dicho se hace por uno de los costados del patio, en un ángulo, patio llamado hoy de Santa Isabel y en el cual también las catas han permitido apreciar, tras la estructura posterior, restos de las arquerías polilobuladas de ladrillo; incluso en el suelo del patio han podido excavar restos de conducciones de agua, canales y una gran alberca.

El patio que antes se ha comentado sería el núcleo central del palacio, disposición propiamente musulmana, de planta rectangular, rodeado de pórticos y construcciones alrededor, las más importantes de las cuales se alzan en los dos extremos de menor anchura del rectángulo. Uno de los lados ha sido ya perfectamente desgajado de los añadidos en las obras de restauración, lo que permitió la reconstrucción de amplios salones con magníficos arcos polilobulados efectivos y muchos otros ornamentales; al ir retirando la obra postiza ha sido posible descubrir buena parte de las yaserías decorativas originales, así como algunos capiteles emplazados *in situ* y que también estaban tabicados. El conjunto es muy bello y, si bien recuerda en algunos aspectos lo cordobés, lo transforma y supera su

30. Interior de la planta baja de la llamada torre del Trovador, seguramente la parte más antigua de la Aljafería



31. Yesería conservada sobre la entrada al patio principal de la Aljafería de Zaragoza



32. Capiteles procedentes de la Aljafería. Museo de Zaragoza



33. *Ábside lateral de la catedral de Jaca (Huesca)*

frondosidad decorativa. A estas salas debieron pertenecer parte de las ricas y serías que durante tiempo, desgajadas de sus muros originarios, han decorado salas del Museo Provincial de Zaragoza y del Arqueológico de Madrid, testimonios de lo que fue la decoración fastuosa, imaginativa y caprichosa de la Aljafería (figuras 28, 29).

Hay arcos de una fantasía desbordante, donde las líneas que quieren ser estructurales se pierden, para resurgir o no entre la fronda decorativa, o donde arcos apoyados en columnillas situadas oblicuamente se entremezclan y retuercen de modo siempre insospechado (fig. 25). Más rudos son los plafones, hechos con molde, que ornamentarían techos o partes menos destacadas; en cuanto a los capiteles son siempre un primor de gracia y de ornamentación estilizada.

La única parte visible del viejo palacio estaba transformada en polvorín y prácticamente invisible. Ahora esa estancia, restaurada, se enlaza con los salones que

34. *Interior de la catedral de Jaca*

antes he comentado. Allí se ubica el pequeño oratorio, de curiosa disposición, puesto que transforma el cuadrilátero de su planta, ya desde la parte baja y primeros arcos, en una forma octógona que asciende, siempre ricamente decorada con atauriques, hacia lo alto, donde hay una larga tribuna de arcos entrecruzados y polilobulados (tras los cuales incluso se ha encontrado parte del sistema de celosías para la iluminación), para terminar en una construcción cupuliforme, ahora reconstruida. La transformación del cuadrilátero en octógono se efectuó para dar lugar a que uno de los ángulos lo ocupara el mihrab, bellísima pieza que hace de la necesidad virtud y transforma la opulencia de materiales cordobesa en un ejemplo similarmente elegante, pero realizado por completo en yeso con un dovelaje que alterna las zonas lisas con las de ataurique, en disposición relativamente radial (fig. 27). Quedan también restos de la decoración pictórica.

Cercano al oratorio se yergue el gran

35. *Interior de la iglesia del castillo de Loarre (Huesca)*

torreón llamado del Trovador, a causa de la conocida leyenda que dio origen a la famosa obra de García Gutiérrez. Este torreón es la antigua torre del Homenaje, restaurada y ampliada en distintas épocas, por lo cual puede seguirse claramente en sus pisos y estructura el paso de la obra estrictamente musulmana a la decididamente mudéjar. La entrada (ahora en alto) aparece en medio de un robusto muro de sillares calcinados. Para entrar en la sala baja es necesario descender de nuevo; esta sala es posiblemente la parte más antigua de la construcción general del palacio, de tono decididamente cordobés, con arcos de herradura sobre imposta de nacela y enjarjados que demuestran su antigüedad en cuanto al sistema; sin duda hay partes reconstruidas posteriormente, aún en el período musulmán. La restauración ha devuelto al conjunto su carácter primitivo y robustez. Su construcción debe ser anterior al siglo XI, pudiendo retrasarla hasta el IX perfectamente, salvo en los añadidos o restauraciones anterio-



36. Exterior de la pequeña iglesia de San Caprasio, de Santa Cruz de la Serós (Huesca)

res (fig. 30). El resto de la torre, como ya he indicado antes, evoluciona desde un aspecto musulmán a uno mudéjar, siendo difícil en ocasiones el deslinde de las épocas.

Puede establecerse que la Aljafería es un «monumento tipo» perfecto para representar en el arte español la época de taifas, dado que de ese período, por el momento, sólo tenemos los restos de las alcazabas de Málaga y de Balaguer⁹.

ROMÁNICO

Sin duda alguna, el problema del arte románico en Aragón ofrece nuevas perspectivas; la lista de monumentos—importantes o no— recientemente redescubiertos se enriquece continuamente y el panorama es mucho más amplio y copioso que el que se ofrecía hace cincuenta años. La cronología, basada fundamentalmente en la inscripción, ya comentada, de Iguácel, se nos muestra ahora rectificada en las nuevas lecturas que se ofrecen en la obra *Aragón Roman*¹⁰.

Sugerimos, pues, que la cronología del estilo arranque de bien entrada la mitad del XI, para recorrer todo el siglo XII y aun buena parte del XIII. Los caracteres de la arquitectura son los habituales europeos y, dentro de esa tónica, Jaca hará escuela; con frecuencia encontramos tosquedades que llevan a lo popular, o curiosas interpretaciones, como la superposición de cornisas de las iglesias de Daroca. Es abundante un románico en ladrillo de tipo mudéjar. Y más abundante aún un estilo tardío relacionable con lo cisterciense que deriva hacia el gótico. La escultura es rica y abundante en lo jacetano, refinada y clasicista con frecuencia, pero existe también otra más expresiva, tosca y popular, más tardía, que se ofrece en capiteles de claustros y portadas. En cuanto a la pintura, es ahora cuando empezamos a conocerla, y su tono es europeo, aun cuando haya buenos ejemplos de una clara orientación popular. Los monumentos mozárabes se interfie-

37. Ábsides de la iglesia de San Martín de Buil (Huesca)





ren en el todo y en las partes con transformaciones románicas posteriores. Pero hay edificios que aparecen rotundamente como testimonios del llamado estilo lombardo; se da esto sobre todo en la zona colindante con las tierras catalanas como Obarra, aunque también en las proximidades del núcleo jacetano: en San Caprasio de Santa Cruz de la Serós, que ya he comentado en capítulo anterior (fig. 36).

La obra actual de Obarra es a partir del siglo XI, aun cuando se hubiese fundado a principios del siglo anterior. Los muros son de piedra sin labrar, con ventanas, contrafuertes y arquillos lombardos en lo alto, tipo de arquillos que se repite también en los ábsides laterales, entre los que destaca el central, con una especie de friso, como tosca galería de arcos; las techumbres están formadas con losas. Pero el ejemplo por excelencia de lo intermedio y problemático es la iglesia de Buil, de cuyos ábsides en su exterior me he ocupado ya en el capítulo del arte pre-

románico. Verdaderamente, Buil está llena de problemas en lo sustantivo de su estructura. Lo evidente de sus ábsides reside en el exterior (fig. 37). Pero no tenemos tanta seguridad respecto a lo que hubo en el interior y qué parte de lo existente corresponde exactamente a la obra original. Durán Gudiol opina que la iglesia fue desmontada en parte y sólo subsisten en su interior algunos de los soportes antiguos; pero Ángel San Vicente acepta como buena la estructura que hoy se conserva, aunque, según él, simplemente arreglada y redecorada después. Esa estructura está hoy constituida por dos grandes arcos que separan la nave central de las laterales y sirven de largo apoyo a la techumbre. De haber sido siempre así, tendrían un carácter sumamente diáfano y elástico, muy apropiado para sostener una techumbre de madera. El caso, por lo insólito en nuestras tierras, se ofrece como campo propicio a las hipótesis.

La obra fundamental y clave del estilo en

el norte de Aragón es la catedral de Jaca. Es evidente que podemos apreciar tres momentos, casi tres estilos, en la construcción del edificio, que separan netamente sus tres núcleos principales: es evidente la diferencia del macizo porche principal, abovedado en cañón, apoyado sobre cortas y gruesas columnas de severos capiteles de estilización vegetal muy acusada y simple, con el gran vaso de la iglesia y con sus tres naves sostenidas por elegantes pilares compuestos alternados con pilares cilíndricos, cuya factura es de verdaderas columnas, con su basa y capitel, apoyos sobre los que voltean amplios arcos que separan la nave central, muy clara y esbelta, de las naves laterales, también elegantemente dispuestas. Esa obra compacta de las tres naves desemboca en una cabecera robusta, maciza, con brazos de crucero abovedados, y cúpula de carácter simbólico, sobre arcos cruzados en estrella de herencia musulmana, y los consabidos tres ábsides que se correspon-

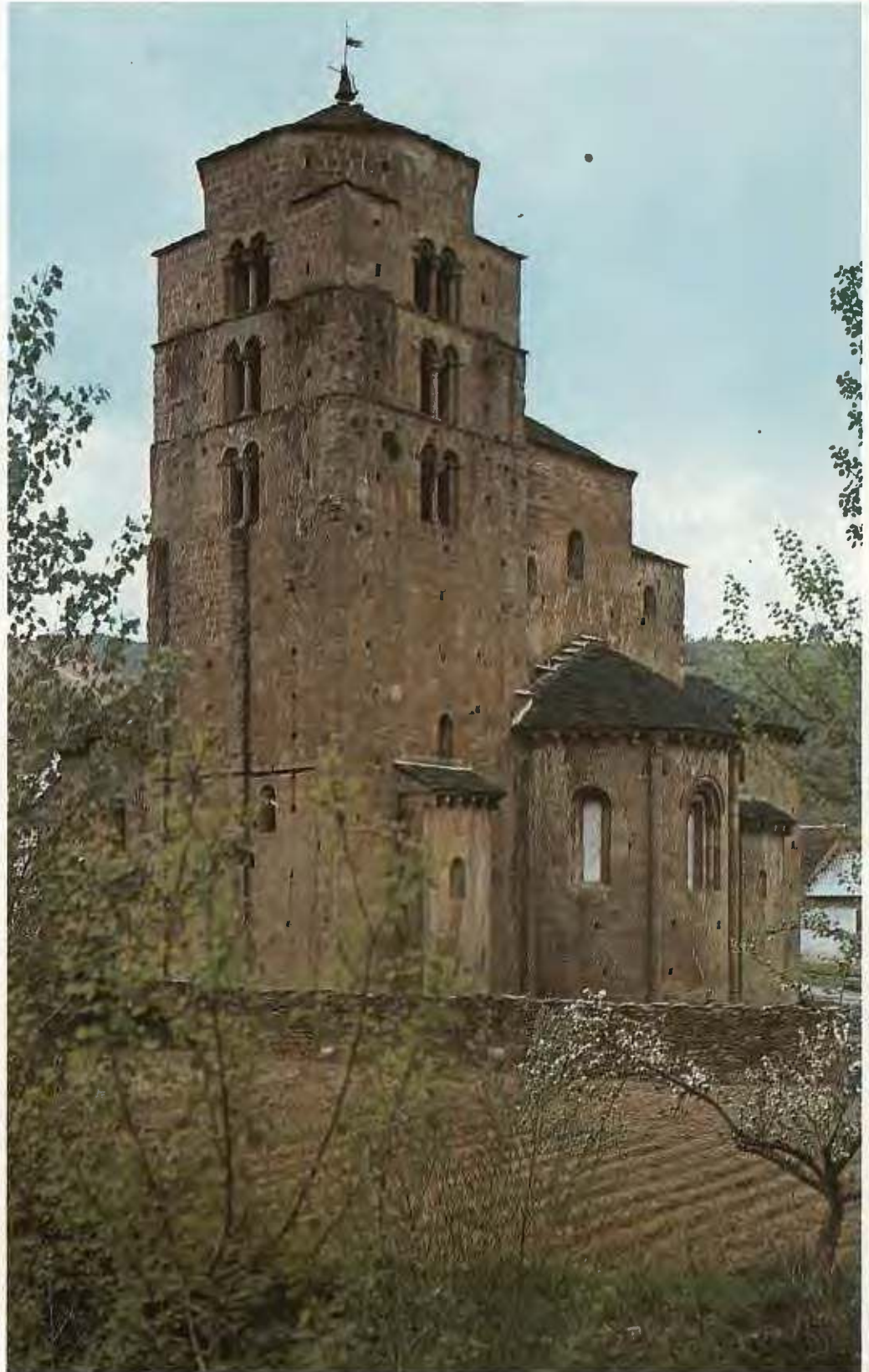
39. Exterior de la iglesia de San Jaime de Agüero (Huesca)



40. Interior de la iglesia de San Jaime de Agüero



41. Exterior de la iglesia de Santa Cruz de la Serós (Huesca)



den frontalmente con las tres naves (figura 33). La diferencia entre la robustez de la cabecera, la elegancia aérea de las naves y el tono más primitivo del pórtico invitan claramente a pensar en una factura no imaginada de pronto sino replanteada en esos tres momentos. Por lo demás, esta catedral acumula disparidad de opiniones en torno a su cronología. Para Durán, la construcción se realizó en varias etapas, iniciándose hacia el año 1080, para continuarse en 1105, llegando hasta 1130. Sin embargo, San Vicente, apoyándose en las opiniones del arquitecto Iñiguez, rechaza las hipótesis de Ubieto y Durán, y remite la cronología a la época establecida por el documento, hoy considerado falso, pero del que se conserva una copia posterior que incide en las circunstancias del anterior y establece la iniciación hacia el año 1063. Pero a mi modo de ver, la elegante estructura de las naves más nos hablaría de un arte ya muy perfilado y cronológicamente de difícil ubicación en esas tan primitivas fechas (fig. 34).

La solución arquitectónica original y elegante de la alternancia y ligereza de los apoyos, que ya he comentado, invita a pensar —lo pregonaba ya el monumento— no sólo en la muy avanzada época de tal estructura, sino también en su dificultad para que tuviera bóvedas en la época de su construcción. Apoyándose en el antiguo documento, ahora discutido, se aseguraba que esta iglesia había estado cubierta por bóvedas de piedra y así lo han venido repitiendo todos¹¹. Contrariamente, siempre insistí en mi convencimiento de que originariamente debió de tener techo de madera sobre las naves; así lo indiqué en mi *Guía artística de Aragón*¹² publicada en 1960.

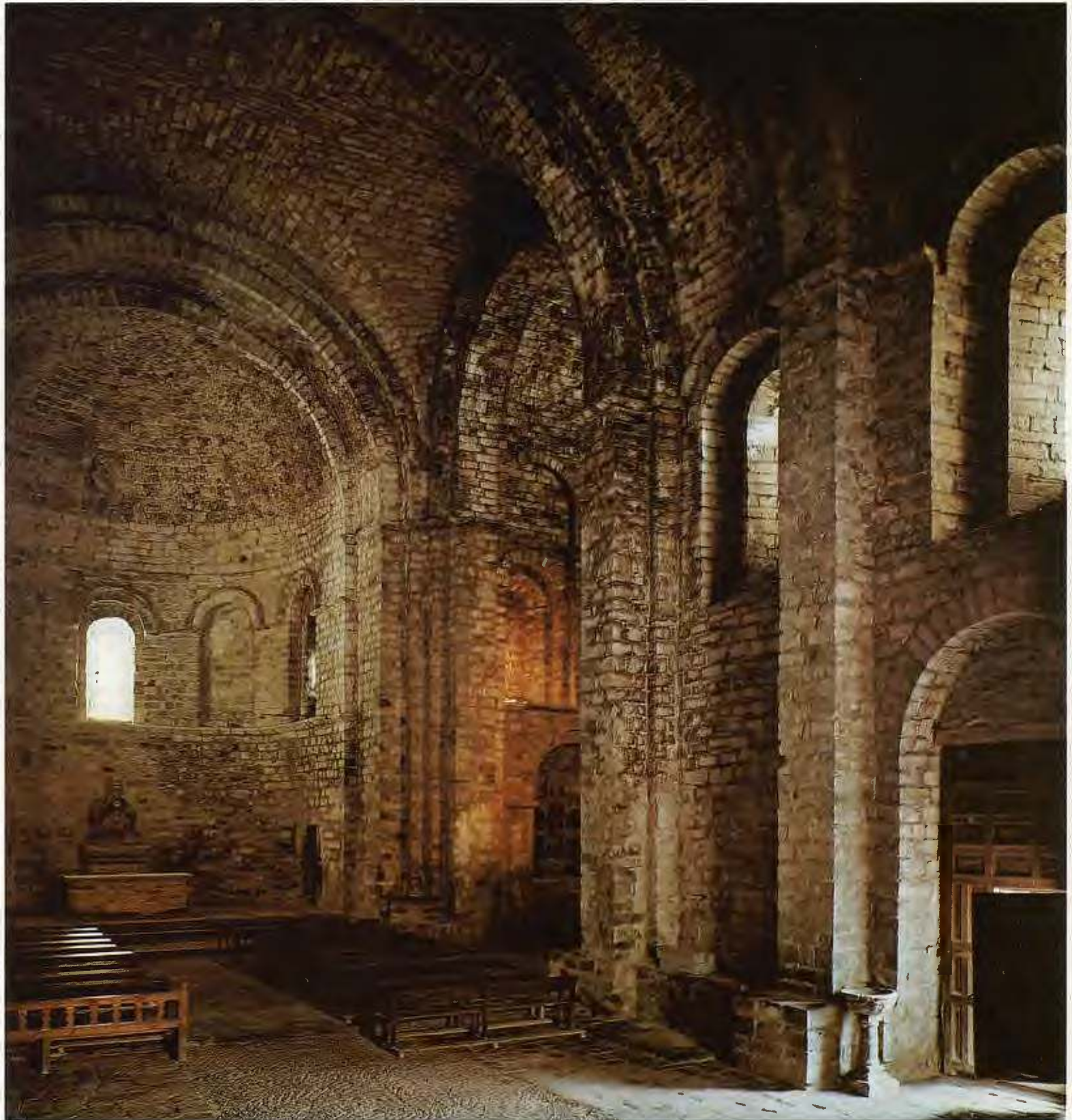
Elegante en su estructura es la bien conservada puerta principal, indudablemente removida y quizá completada en momentos posteriores a su primera hechura, pero que en todo caso constituye hoy un conjunto espléndido, con las columnas adosadas de sus jambas y el complemento funcional de sus perfectas arquivoltas, sin más decoración que la propia de su molduraje. El tímpano, que también ha sido

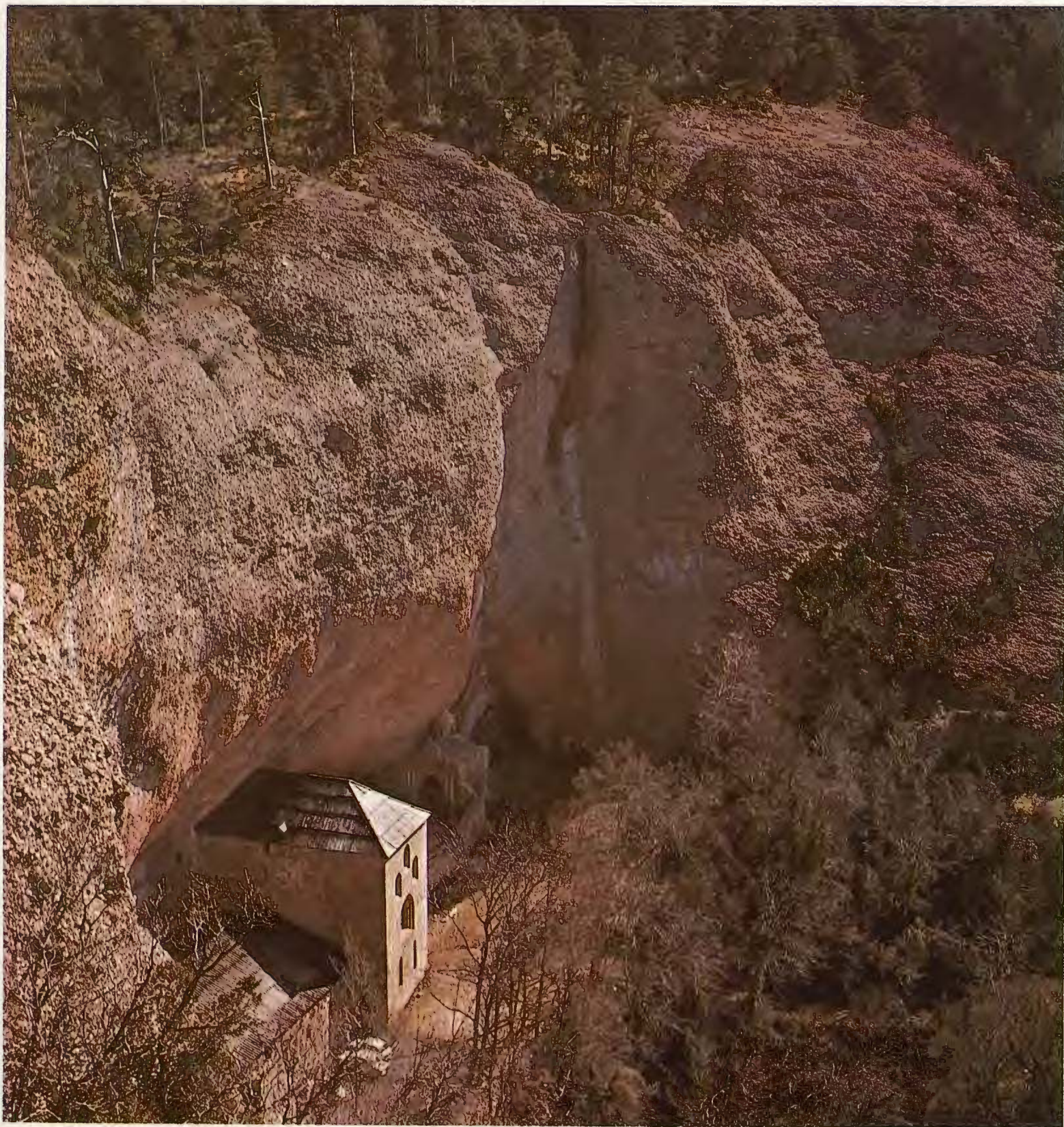


removido y consolidado, conjuga igualmente su evidente sobriedad con el estilo general de la portada.

Contemporáneamente pudo construirse la iglesia de Iguácel, de que ya he hablado. Que Jaca formó escuela nos lo demuestra el que la cabecera de la catedral, en su decoración, tiene bien clara repercusión en otro monumento, Loarre, que también en ocasiones se quiere ver como arquetipo, por lo menos en alguna de sus partes, con respecto a Jaca. Este castillo de Loarre es una construcción muy original, compleja y evidentemente trazada y edificada en varias etapas (fig. 38). En la que nos ocupa es forzoso situar la impresionante escalera que desde la puerta de acceso asciende hasta el nivel de la iglesia, cubierta con una bóveda interesantísima y de acertadas proporciones. La iglesia está constituida por un solo tramo, que desemboca sobre amplísimo y perfecto ábside, armoniosamente establecido y sobria y finamente decorado (fig. 35); pero es necesario, sobre todo, señalar que en parte, en la cabecera, esa iglesia se estructura, para salvar la diferencia de niveles, sobre una hermosa cripta, de perfecto trazado y bien calculada solidez. Al exterior, iglesia y cripta establecen una superposición interesantísima para la silueta y apariencia del ábside, que envuelve en un único volumen semicilíndrico las superpuestas cabeceras, enlazadas por los elementos constructivos, de la cripta y la iglesia, confiriendo así una silueta prácticamente inusitada en un ábside románico, en el cual dominan la esbeltez y también las hileras superpuestas de los vanos.

Ese original sistema de iglesia sobre cripta, con ábside monumental verticalista, proliferará y ofrecerá adaptaciones distintas, incluso fuera de la órbita estricta de lo jacetano; podemos encontrarlo reiterado en la iglesia de Murillo de Gállego —sin duda mucho más tardío cronológicamente— y también en San Esteban de Sos del Rey Católico, donde la interpretación es algo más libre en algunos aspectos y se ofrece otra originalidad al crear pasadizo abovedado debajo de la iglesia, que da entrada directa a la cripta.





Los monumentos seriados son infinitos y a través de la cronología se adelantan a fechas más próximas a nosotros. En estos monumentos, los tipos dentro de la homogeneidad tipificada del estilo van desde la monumentalidad y riqueza decorativa (que puede encontrarse, por ejemplo, en la espléndida iglesia inconclusa —una magnífica cabecera, con ingreso lateral— de San Jaime de Agüero, una de las más impresionantes joyas del estilo en la zona oscense; figs. 39, 40) a la multitud de ejemplos de serie y con frecuencia diminutos, a veces con aspecto de rudas ermitas, que pueblan los valles de la provincia oscense y que en ocasiones llegan a aparentar lo popular, como las de la zona de Sobrarbe, por ejemplo. Es frecuente la aparición de monumentos inéditos¹³. Se llega incluso a ejemplos muy remotos, de tono decididamente popular, como ocurre en la curiosa y tardía versión del estilo realizada en mampostería y tapial, de carácter rúdimentario y con torre mudéjar de tipo renaciente, de la villa de Tauste.

Junto a esa proliferación, relativamente serial, existen monumentos singulares que nos ofrecen soluciones hasta cierto punto únicas, al mismo tiempo que problemas para su interpretación. En su mayoría, estos monumentos aparecen fragmentados, o sólo subsisten fragmentos, lo que evidencia su rareza. Caso típico en este aspecto es Santa Cruz de la Serós (fig. 41). Fundado por Sancho Garcés II en 992, lo actualmente conservado se realizó de acuerdo con la donación testamentaria de la condesa doña Sancha, en 1095. Aunque han desaparecido el claustro y otras dependencias, subsiste aún la iglesia, de nave abovedada de cañón y con ábsides circulares, y en el siglo XII se le añadieron un cimborrio, dos capillas que hacen de brazos del crucero y la torre de cuatro cuerpos, el último octogonal, con cúpula sobre trompas, y que posee ventanales en cada cuerpo, con parteluces y columnas adosadas, todas con ricos capiteles. Es curiosa la sala octogonal, sin comunicación visible con la iglesia, que se elevó sobre la bóveda del crucero, en



48. Ventanales románicos del ábside de la catedral de la Seo, Zaragoza



49. Ábside de la iglesia de San Valero, de Daroca (Zaragoza)

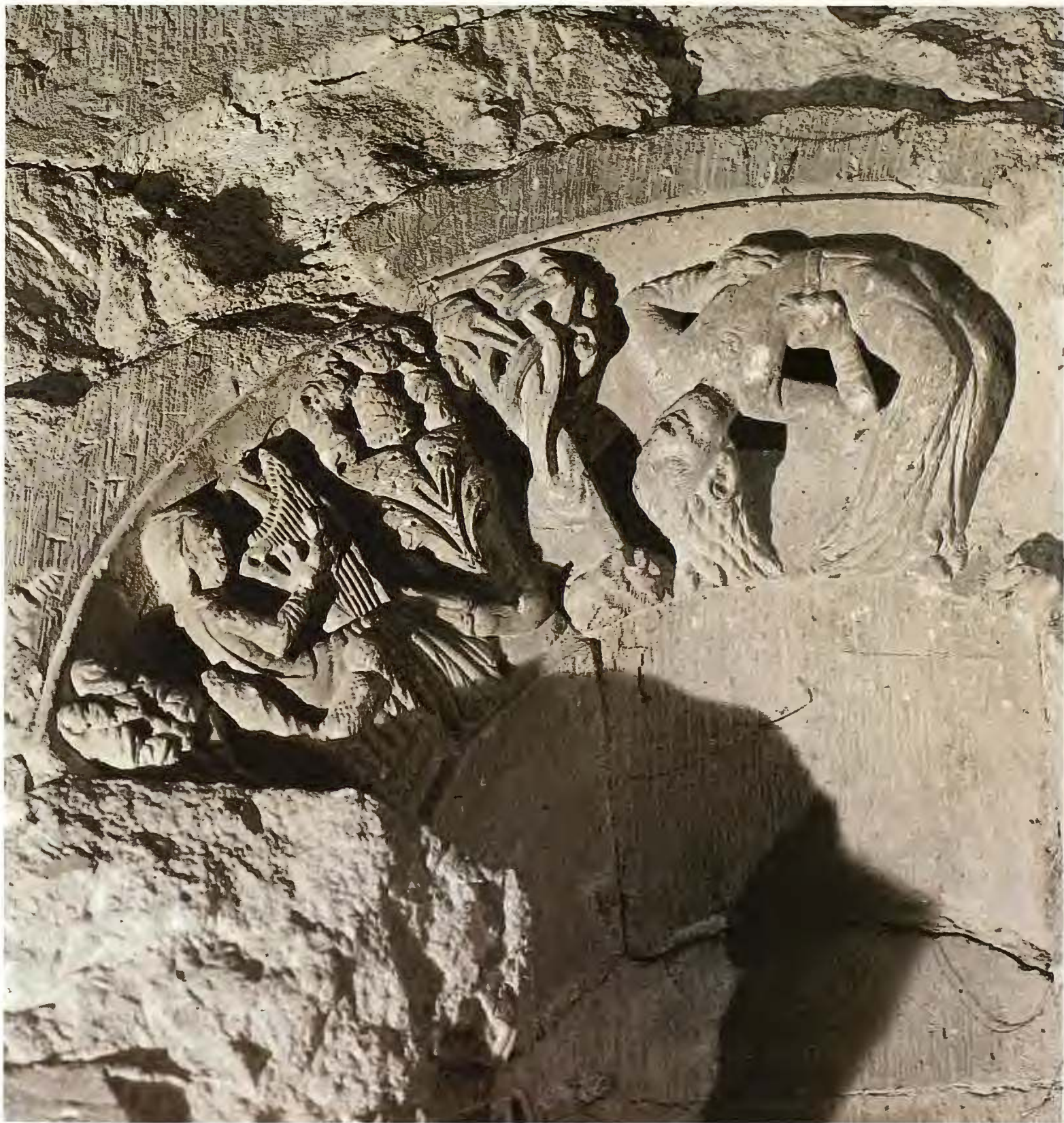


función de cimborrio; cubierta con bóveda hemisférica, sobre nervios que apoyan en columnas con bellos capiteles, muestra en los ángulos exedras, que son las que dan aspecto octogonal al aposento. Esta extraña estancia, que se comunica con la torre y donde estaría su primitiva entrada, ha dado lugar a variadas hipótesis y se habla incluso de que sea una sala capitular, pero también podía pensarse en un escritorio.

Más compleja problemática ofrece aún uno de los más nobles monumentos románicos oscenses: San Pedro de Siresa, construcción de monumental sobriedad, pureza ascética de líneas y espléndida concepción espacial en su interior, por

la buena relación de los elementos constructivos entre ellos. También aquí nos encontramos ante el único resto subsistente de un monasterio de larga historia y antigüedad, cuya parte conservada, la iglesia, discutida en cuanto a la fecha de erección, es adjudicada habitualmente a fines del siglo XI, pero la rudeza de algunos de sus elementos, la severa disposición de los elementos de su entrada, han hecho que en más de una ocasión se concediese mayor antigüedad al monumento. Los recios muros se recubren mediante un interesante sistema de arcos constructivos que aligeran el peso de su masa pétreo al reducir en algunas partes su grosor; la portada, más

que responder al tipo habitual, parece una sucesión de puertas concéntricas, muy sencillas, constituyendo casi un túnel, con tímpano decorado con simple crismón en la parte más interna. El interior de la iglesia tiene planta de cruz latina, de una sola nave, con crucero muy acusado y ábside semicircular; las bóvedas son de cañón, excepto una de arista en el lugar del crucero delante del ábside, y que puede haber sustituido a un cimborrio que se afirma existió y luego se desplomaría; sin embargo, la bóveda podría ser compatible con todo el resto de la época en que se erigió. Y con la estructura del edificio. Parece que los constructores tuvieron la intención de suprimir toda de-





coración escultórica, detalle éste que se repite a menudo en muchos de los monumentos del románico aragonés (figs. 42-44). Distinto es el caso de otro monumento —ya citado en lo que a su parte más antigua se refiere— interesante y único por su original situación: San Juan de la Peña (fig. 45).

La situación del monasterio es realmente maravillosa; en medio de espesa selva, emplazado en una empinada ladera, el edificio está encajado dentro de una inmensa cueva poco profunda y de singular elevación, que ofrece un fondo de piedra rojiza a las construcciones allí incrustadas. Franqueada la entrada, un atrio irregular nos lleva a la impresionante sala llamada de Concilios, que en el momento actual es una desnuda estructura que, según la restauración prevista, parece llevarnos a la originaria disposición de dormitorio de los monjes contiguo a la cripta y vieja iglesia, comentada en un capítulo anterior; bajos arcos torales de medio punto constituyen esa estructura, en la cual indudablemente han dejado rastro distintas épocas y donde en la actualidad quizás encontremos sobre todo testimonios del siglo xi. Sobre estas estructuras, ascendiendo llegamos al llamado panteón de nobles, que es una especie de nuevo atrio o patio, en cuyo costado izquierdo aparece el muro cuajado de lápidas semicirculares, románicas (siglo xii), auténticas unas, reconstruidas otras. Por ese panteón se penetra en la iglesia superior, de una sola y ancha nave, en parte cubierta por bóveda de cañón sobre fajones, pero con la cabecera incrustada en la propia roca de la cueva, que abriga los tres ábsides en su paramento inclinado hacia el fondo. Desde la iglesia se pasa al claustro, que se ofrece ahora a cielo descubierto y con parte de lo que hubo de ser muro de cerramiento, cortado hoy como antepecho para permitir la contemplación del paisaje; sin embargo, el claustro, que conserva parte de sus arquerías con columnas apareadas y capiteles historiados, creo que debió de tener en su totalidad, o al menos en parte, cubierta de claustro normal, constituyendo un recinto cerrado

y protegido además, en lo alto, por la propia roca de la cueva; es necesario reinterpretar el tono actual, más poético, más romántico, de singular personalidad (fig. 46).

Y ya que he citado un claustro, forzoso es mencionar el de San Pedro el Viejo, en la propia ciudad de Huesca, claustro muy completo y característico, de tono más normal e internacional diríamos, que el de San Juan de la Peña y que también presenta en su haber una restauración a fondo, incluso en los capiteles (fig. 47).

La última cita de un monumento de Huesca nos ha hecho descender ya más hacia el sur del reino. La realidad es que el románico tendría en Aragón notoria repercusión, nutridísima de obras en la zona de las Cinco Villas, ya en la provincia de Zaragoza. Las características, muy cohesivas, se encuentran reiteradas en pluralidad de monumentos¹⁴, elegantes en general y ricos —y aun barrocos— en ocasiones: Uncastillo reúne los más hermosos ejemplares. La iglesia de Santa María conserva la bóveda románica, pero ha sufrido demasiadas reformas, aun cuando conserva una espléndida portada, de la que me ocuparé más adelante. La iglesia de San Juan es un modelo de sencillez y, posiblemente, la más hermosa por la armonía y belleza de proporciones; integrada por una nave cubierta con cañón apuntado sobre fajones, aún conserva pinturas en uno de los absidiolos. Quedan partes de la iglesia de San Martín; más sencilla es San Felices, está arruinada la de San Lorenzo y transformada en vivienda la de San Miguel. También Ejea de los Caballeros ofrece hermosos ejemplos, más en portadas y torres —o sea lo accesorio— que en lo fundamental, pero subrayando el tono militar de fortificación conferido a las disposiciones almenadas de los costados y a la de las torres con auténticos matacanes de castillo.

En relación con este mismo arte, con un tono de monumentalidad riquísimo y elegante, se construyó, con carácter decididamente internacional, la nueva catedral de Zaragoza, de la que algo queda.



Debió de tener tres naves, no demasiado amplias, con su normal cabecera de tres ábsides; podemos apreciar hoy día bastante bien una parte de su exterior, con elegantísimos ventanales, que cuentan entre los más armoniosos del románico aragonés (fig. 48); muy abiertos y amplios, se ornamentan con columnas adosadas y fina arquería. Más espectacular y barroca debió de ser la escultura que en el interior del ábside mayor habría y de la cual hace pocos años se descubrió una parte en el pasadizo tras el retablo gótico, decoración compuesta de capiteles, molduras y esculturas adosadas, de tono muy europeo y que podrían relacionarse con el arte del Camino de Santiago, con lo santiagués incluso, pero en su aspecto más barroco y tardío; en todo caso, se trata de restos muy importantes, que sugieren la posibilidad de hallazgos semejantes y hacen deplorar lo perdido (figs. 50, 51).

El descenso más al Sur va acompañado de interferencias y versiones peculiares. En Daroca han desaparecido o se han arruinado varias iglesias. La de Santo Domingo, obra ya transitiva, conserva su ábside y también la parte baja de la torre, que más tarde se continuaría en estilo mudéjar. La iglesia de San Valero, ahora restaurada, conserva un gran ábside (fig. 49) característico de lo románico darocense, por ofrecer la peculiaridad en su cornisa de una doble disposición de arquillos y canes superpuestos; la portada, del mismo estilo, es tardía, ya del siglo XIII; el interior estaba prácticamente intacto tras la posterior reforma barroca, que transformó en pilares cuadrangulares los que eran pilares compuestos románicos, ya visibles ahora. También en el mismo estilo se construyó la primitiva iglesia, hoy colegiata, cuyo ábside, durante mucho tiempo empotrado entre construcciones posteriores, luce ahora, de nuevo desgajado.

Ese estilo, que en Daroca se hibrida de mudejarismo, irrumpirá decididamente en el mudéjar, todavía más al sur: el ladrillo y el azulejo decorarán las estructuras y les darán vida, creando tipos verdaderamente inusitados que trataré en lo mu-

54. *Capitel con la representación de una danzarina, en la portada principal de la iglesia del Salvador, de Ejea de los Caballeros (Zaragoza)*



55. *Capitel con la representación de una Trinidad tricéfala, en el claustro de la colegiata de Alquézar (Huesca)*



56. *Frente principal del sarcófago de doña Sancha. Convento de Benedictinas, Jaca (Huesca)*





61. *Tímpano de la portada de la iglesia de San Jaime de Agüero (Huesca)*



62. *Portada de la iglesia de San Esteban, de Sos del Rey Católico (Zaragoza)*

63. *Sarcófago del obispo san Ramón. Iglesia de Roda de Isábena (Huesca)*



déjar, pero del cual es necesario dar constancia ahora.

Ya he apuntado antes la frecuencia con que los monumentos se dejan sin decoración o la utilizan muy parcamente en toda nuestra región, lo cual reflejará menor abundancia de lo escultórico en el románico aragonés con respecto a lo que ocurre en otras partes de la Península, ya que es evidente una intención de desnudez mural, cierto terror icónico. No deja de ser significativo el empleo en lo jacetano, ya desde el comienzo, de capiteles a menudo de muy sobrio esquema vegetal y la reiterada presencia de elementos iconográficos, no figurativos y de tono signico, como evidencia la gran importancia concedida a los crismones que campean en tantos lugares destacados, comenzando por el refinado del tímpano principal de la catedral de Jaca y concluyendo por el tan decorativista y tardío de la iglesia del Pilar de Zaragoza. ¿Es acaso un lastre dejado por el mozarabismo? Prácticamente, hasta que lo jacetano rompe el fuego de la figuración escultórica —¡y con cuánto europeísmo y limitada cuantía!—, todo es desnudez, geometría y funcionalismo.

En parte de los capiteles de Jaca nos encontramos con un refinado maestro de posible formación italiana por su evidente clasicismo. Clasicismo que sin duda denota un directo y visual conocimiento de la escultura antigua. Las figuras obedecen en general a un canon mucho más esbelto del habitual en el románico, en más de una ocasión con finas extremidades y delicadas cabezas. Una de esas figuras, en el capitel de las jambas de la puerta principal, se cubre con una clámide echada sobre el hombro, bien a lo griego y cayendo en hábiles plegados; en otras figuras aparece el desnudo total masculino, de anatomía bien calculada y subrayando los perfiles oblicuos de la parte baja del torso, a la manera de la estatuaria antigua. También son evidentes ciertas relaciones con el estilo de Bernard Gilduin¹⁵ (figs. 52, 53).

El castillo de Loarre y Santa Cruz de la Serós serán verdaderamente prolongación

64. Fachada lateral y torre de la iglesia de Santa María, de Uncastillo (Zaragoza). El remate de la torre es posterior, gótico del siglo XIV



de esa escultura jacetana, aun cuando las desigualdades de ejecución se muestran en campos que pueden ir del estudio de los marfiles y los orientalismos hasta reminiscencias de lo clásico, menos ajustadas que en Jaca. También encontramos interesantes testimonios de lo escultórico en San Esteban de Sos del Rey Católico, donde, aparte la decoración menor, hay una espectacular portada, de dimensiones medias, en cuyas jambas se han utilizado estatuas-columnas, de modo parecido al que muestra la iglesia, no lejana, de Santa María la Real, de Sangüesa, en Navarra, relación existente más en cuanto al concepto genérico que al estilo en sí, evidentemente más fino en Sangüesa, aparte el acusado deterioro de algunas partes del templo de Sos (fig. 62).

Pieza de excepción, sobre la cual mucho se ha escrito, es el sarcófago de doña Sancha, que estuvo en Santa Cruz de la Serós y ahora se guarda en el monasterio de las Benitas de Jaca. Esta gran tumba ha planteado varios problemas de tipo iconográfico: aparece decorada en sus cuatro caras, dos con escenas narrativas y las otras —las más estrechas— con escenas ornamentales o simbólicas. No hay duda que la más importante es la que representa a la difunta doña Sancha y que es evocada acompañada en su tránsito, escena, ingenua la parte expresiva, que demuestra un interesante escultor que acaso trabajó a fines del siglo XI o principios del XII y que pudo ser el mismo decorador de los dos costados estrechos; también podemos imaginarnos que la otra cara larga del sarcófago, primero arrimada al muro, fue decorada después, al ser desgajado el sepulcro. El arte de la parte fundamental es fino pero desigual y acusa personalidad, de tal modo que podríamos hablar de un maestro del sarcófago de doña Sancha, al cual se le irían atribuyendo algunas piezas de distintos lugares del románico oscense e incluso en San Pedro el Viejo, de Huesca. En el propio edificio de Santa Cruz de la Serós hay una curiosa pila para el agua bendita, compuesta de capiteles y diversos restos, que también ofrecen indudable relación

65. Portada lateral de Santa María, de Uncastillo

con el autor del sarcófago (figura 56). Un conjunto de cronología más reciente está integrado por la decoración de la parte conservada del claustro de San Juan de la Peña: son grandes capiteles esculpidos, con escenas del Génesis y de las vidas de Jesús y de san Juan Bautista, en un tono expresivo, narrativo, pero de estilo pesado y bastante tosco, sin duda obra del siglo XII muy avanzado, aun cuando hay otros con simple ornamentación de animales y elementos vegetales, de otra mano o más antiguos (figs. 57-60).

Ya he indicado antes en varias ocasiones la importancia y relaciones de San Pedro el Viejo, de Huesca, con otras obras, en el que la decoración del claustro ha sido no restaurada, sino en su mayor parte rehecha, sustituyendo los viejos capiteles por copias, pero por suerte conservando parte de aquéllos en el Museo de la ciudad. A pesar del deterioro de los mismos podemos deducir un carácter y estilo bastante semejantes a los de San Juan de la Peña.

Muy copiosa y fina, a la par que expresiva y movida, es la decoración de San Jaime de Agüero. La portada, muy rica, lleva arquivoltas decoradas y capiteles esculpidos, rodeando un tímpano en cuyo relieve se representa la Epifanía —seguramente del último tercio del siglo XII—, decorándose también el interior del hueco de entrada (fig. 61). El ábside de la Epistola presenta rica imposta, y en su exterior, otra —primorosa y vibrante—, originalísima, obra suntuosa de indudable importancia escultórica, bastante tardía, ya próxima a la transición al gótico.

Un arte más rudo aparece en monumentos que podemos considerar más de serie, casi populares y rurales, ejemplo de los cuales puede ser la colegiata-castillo de Alquézar, en la que encontramos una docena de capiteles de sencilla composición y factura bárbara, como dice San Vicente¹⁶, que ve en ello reminiscencias de lo irlandés y carolingio y que serían vestigios de un conjunto arquitectónico anterior, con singulares iconografías variadas y poco habituales, tales como una Trinidad tricéfala. Para San Vicente también



este conjunto sería relacionable con el grupo de San Juan de la Peña (fig. 55). El románico zaragozano es mucho más frondoso y barroco: las portadas —tardías— de la iglesia del Salvador, de Ejea, pueden ser brillante testimonio de ello; la dinámica expresiva de sus capiteles llega a su máxima plenitud en la interpretación de la Salomé danzante o simple danzarina de un festín, que allí podemos encontrar, y también en la fronda de elementos ornamentales (fig. 54); lo relativo a Sos ya lo he comentado como en evidente relación con lo navarro y es sin duda más barroco que lo oscense. Igualmente he comentado la riqueza del ábside de la Seo, cuyo hermoso interior, también dinámico y barroquizante, es de

filiación difícil; la pieza triunfal más rica y original en todo este campo es la portada, no la principal, sino la lateral, de Santa María de Uncastillo, donde volvemos a encontrar un rasgo orientalizante, a la par que su suntuosidad barroca y ornamental. Seguramente podemos afirmar que esta exquisita joya es la más primorosa del estilo en todo Aragón, tanto por su decoración como por la evidente gracia y originalidad en la disposición de lo escultórico, la variedad y fantasía de sus elementos, que alcanza plenitud en la serie de figuras que «asoman» como apoyadas por detrás del baquetón de la arquivolta intermedia; la función de la portada se transforma así en un juego ilusionístico, casi surrealista, en que lo decorativo, vi-

vazmente presentado, absorbe y fantasea lo constructivo (figs. 65, 66). Hasta hace poco la pintura románica aragonesa era prácticamente desconocida. Unos cuantos restos o testimonios, ni siquiera demasiado difundidos, era todo. Ahora comenzamos a vislumbrar un más amplio panorama. Por añadidura, la deslumbrante aportación de una serie de ideas y un nuevo método de enfoque y análisis que nos ofrece Dols Rusiñol en un magnífico y enjundioso artículo¹⁷ nos plantea no sólo el hecho de que conozcamos nuevas cosas sino que además tenemos que conocerlas de nuevo y estudiarlas partiendo de más amplios presupuestos. Después de esta aportación no podemos ya encasillar ni la pintura catalana ni la

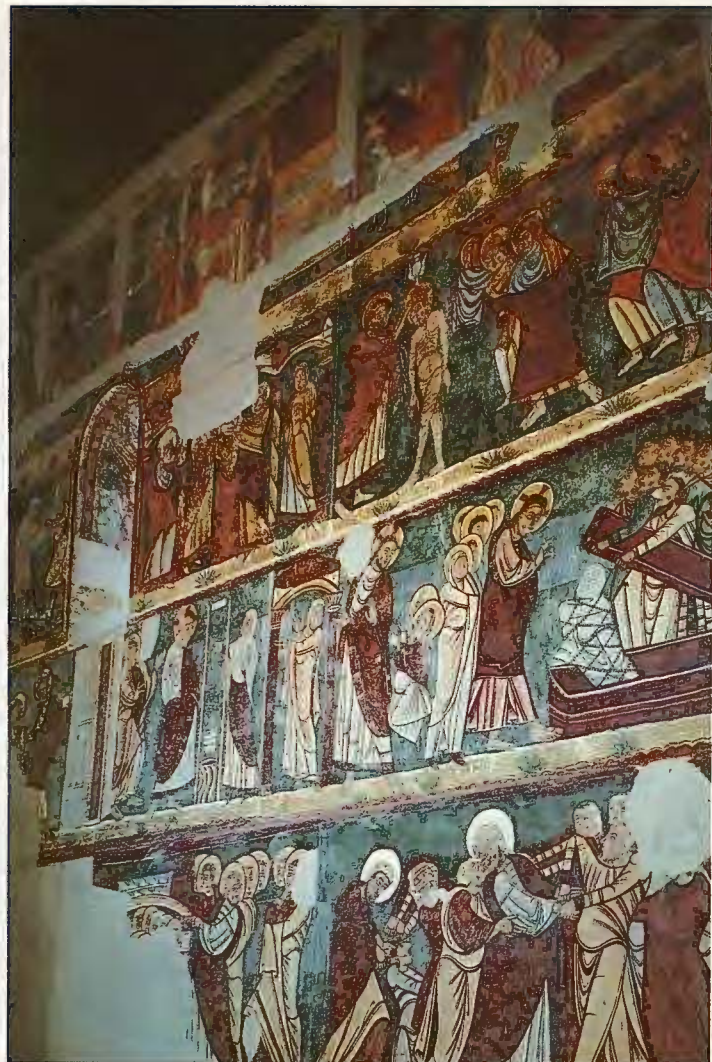
aragonesa como unos pocos nombres establecidos, a los que tendríamos que referirnos para la adjudicación de las obras y la interferencia de los talleres; un horizonte mucho más abierto, mucho más atomizado, con entronques, posibilidades y también ramificaciones mucho más extensas y matizadas. No la obra de unos pocos, sino la obra de muchos más.

Por otra parte es ahora Jaca el punto neurálgico para el conocimiento de la pintura románica aragonesa. La reunión, en su museo catedralicio, de una extensa serie de obras transportadas (Ruesta, Navasa, Bagüés, etc.) y no todas expuestas, lo convierten en lugar de estudio imprescindible.

Parece evidente que los trabajos más notables correspondan a maestros foráneos y aun internacionales. Así ocurre en la catedral de Roda de Isábena (bello complejo de construcciones de épocas diversas, de los siglos XI al XVIII), donde encontramos un núcleo de obras pictóricas que pueden fecharse alrededor de 1123 y atribuibles, no sin dudas, al Maestro de Sant Climent de Taüll; personajes que deben formar parte de un grupo de apóstoles, así como otros murales con un Pantocrátor, diversas escenas, un san Miguel e incluso un friso con los trabajos de los meses, atribuidos por Gudiol al Maestro de Navasa; de todas formas, la variedad de estas pinturas es considerable y los medallones con santos lo más hermoso de toda la serie. Viajero seguramente también sería el autor de las pinturas de Ruesta, amplio conjunto hoy día instalado en el Museo de Jaca y cuya parte esencial es un gran ábside coronado triunfalmente, según el sistema habitual, por un monumental Pantocrátor, todo algo rudo, pero evidentemente expresivo y de gran impacto y efecto decorativo (fig. 68).

La pieza clave, entroncable incluso quizá con lo italiano, la más rica y fina, así como copiosa en extensión, es el gran conjunto procedente de la iglesia de Bagüés, desgajado, restaurado y muy bien montado, reconstruyendo el total de su primitiva disposición, en el Museo de Jaca. Era una completa decoración mural que





cubría la única nave y el ábside, así como su arco toral; se conserva la mayor parte del conjunto, pues sólo una parte debió destruirse en el siglo XVI en el lado de la Epístola. La narración se desarrolla en zonas superpuestas, con figuras de gran tamaño y vibrante colorido, gestos expresivos y una iconografía y disposición de elementos claramente entroncables con las series más importantes de lo europeo que, partiendo de temas italianos y revisado por lo francés, llega hasta ese apartado rincón de la geografía aragonesa. Después del magistral estudio de Dols Rusiñol¹⁸ la atribución a determinado núcleo de pintores parece menos segura y no podemos hablar de un taller de amplia ex-

tensión, pues queda demostrada racionalmente «la existencia de un círculo pictórico coherente dentro de sí mismo... que puede calificarse de célula axial, en torno de la cual dependerían, a un nivel más secundario y subsidiario, una serie de murales dispersos por tierras de Cataluña y Aragón —entre ellos Bagüés—, unidos mutuamente más por los comunes modelos seguidos, que por los propios resultados logrados...»¹⁹ (figs. 69, 70). Si lo más imponente resulta el conjunto de Bagüés, lo más bello de todo podría ser la pintura correspondiente al ábside izquierdo de la iglesia inferior de San Juan de la Peña, de sensacional calidad y que asombrosamente recuerda en muchos

aspectos incluso las pinturas del panteón real de San Isidoro de León; la finura del dibujo, la habilidad compositiva, el ritmo inteligente de las figuras, todo ello resulta verdaderamente magistral (fig. 67). Las obras del llamado Maestro de Navasa, las pinturas de San Juan de Uncastillo, la serie de obras de al menos dos maestros arrancadas de la iglesia de Bierge y ahora en el Museo de Huesca son en general obras bien locales y aun casi populares. Hay también una nutrida cantidad de obras transitivas. Debe hacerse también alusión a la pintura sobre tabla que, como en otras zonas, está constituida por frontales de altar, generalmente pintados al temple y de tono seme-



jante al que habitualmente encontramos en la pintura catalana, hasta el punto de que quizás alguno de los así catalogados pudiera ser de origen aragonés.

Para facilitar el esquema del estudio de lo aragonés que voy trazando, forzoso ha sido deslindar arquitectura, escultura y pintura, pero bien se nos entiende que en la realidad existe una unión profunda y que todas son complementarias entre sí: la escultura habla sobre la arquitectura, la completa y decora, pero además arquitectura y escultura se iluminan, resplandecen y se complementan con la pintura; pero aún es forzoso añadir otros elementos verdaderamente fundamentales para el conjunto del gran monumento románico: no podemos ni por un momento prescindir de la vestidura, que, complementando la pintura, enriquece muros y altares; vestidura de telas y paños bordados, vestidura de los frontales con materiales ricos. Así, cerramientos con rejas —de las que en Jaca bastante queda—, en muebles y ornamentos diversos, relicarios y piezas para el culto.

De todo ese mundo, más frágil, propicio a las depredaciones, más sujeto a las modas y paso del tiempo, ha quedado bastante y de tipo muy vario. Dos tesoros guardan importantes testimonios, a veces de primer orden, y son los de las catedrales de Roda de Isábena y Huesca. Hay piezas de marfil, tales como un báculo en forma de cayado, característico del siglo XII, en Roda; también otro en Alquézar. Y muy interesantes y raros son los peines litúrgicos de Roda, entre los que uno, según Ferrandis, sería de origen granadino y el otro seguramente oriental.

En lo textil son buen ejemplo las telas y bordados, en parte trasladados al Museo de Lérida, y las mitras y restos textiles conservados en Roda, testimonios rarísimos, pero en buen estado.

En ese tesoro de Roda la pieza evidentemente más famosa es la llamada silla de san Ramón: es de tijera, con finas extremidades talladas, de boj seguramente, y que, según el marqués de Lozoya, es «uno de los más bellos muebles de todos los tiempos»²⁰. Su estilo y temario orna-



mental tienen su raíz en las obras de arte escita, que, en definitiva, interpretan con frecuencia temas helenísticos y es evidente el contacto con lo carolingio. Apunto un hecho: una silla semejante aparece en dibujo ilustrativo de un Privilegio Real al obispado de Huesca, del siglo XII, conservado en el Archivo de la catedral. Partiendo de los orígenes estilísticos antes citados, después del conocimiento de los hallazgos vikingos de Oseberg, es absolutamente evidente la relación de aquellas obras con el estilo de la silla conservada en Roda; las piezas de Oseberg se fechan hacia el siglo IX y tienen parentesco con lo céltico (fig. 72).

Importante es también el conjunto de esmaltes románicos: arquetas en la catedral de Huesca, una Virgen sedente en el convento de Santa Clara de la misma ciudad, báculo (figura 71) y arca en Roda, píxides (s. XIII) de Barbastro, un pequeño Cristo posiblemente de fines del XII en Huesca.

El báculo de Roda es muy bello y seguramente obra de Limoges, del siglo XIII. La Virgen de Santa Clara —a la que falta alguna placa del asiento— es una espléndida pieza posiblemente del siglo XIII, pues tiene interferencias con lo gótico en algún detalle del esmalte. El arca llamada de san Valero, en Roda, es pieza discutida en cuanto a la cronología y precedentes que se le han asignado; en cambio, tiene posible relación con el Evangelionario de Metz y con algunos esmaltes españoles o que como tales presenta Hilburgh. Siguiendo las hipótesis de este investigador²¹, podría hacerse una clara separación de estilo y procedencia entre las tres arquetas conservadas en la catedral de Huesca: la más hermosa, de fondo vermiculado, con finos esmaltes de brillante colorido y algunas figuras reservadas, es de estilo decididamente similar a las piezas que Hilburgh conceptúa como españolas y de calidad excepcional; les sigue en importancia otra, con las cabecitas fundidas separadamente y fondos azules de esmaltes de tono muy lemosino; la tercera, menos importante, ofrece ciertas dudas entre lo español y lo de Limoges.

ARTE CISTERCIENSE

El período que corresponde al final del románico, como estilo propio y definido, se establece dentro de límites confusos y de difícil cronología. Este período transitivo, cuyo fenómeno es internacional, aquí en Aragón se muestra más complejo todavía por supervivencias de estilos y sistemas constructivos autóctonos.

Dominante como en todas partes es lo que llamamos arte o estilo cisterciense, con su tónica funcional un poco ingenieril y, desde luego, internacional. Ese estilo proliferará por tierras aragonesas y, por añadidura, si acepta involucraciones, deja también por su parte honda huella posterior en nuestra arquitectura.

La pureza del sistema arquitectónico cisterciense no se altera en general en cuanto al concepto, pero sí en ocasiones en lo referente al detalle. La distribución en planta de los monasterios corresponderá siempre al esquema internacional establecido, el cual será el que en conjunto tendrán los monasterios aragoneses, aun cuando varíe su amplitud, el volumen de sus dependencias e incluso la disposición en planta de sus iglesias.

El sistema tectónico en general respetará también, en cuanto a elementos de sustentación y abovedamientos, las características normales en lo europeo, y la decoración tendrá tono decididamente funcional; pero en detalle hay curiosas interpretaciones que pueden indicarnos, sin duda, el empleo de mano de obra local: arcos que escapan en su trazado hacia la herradura, lobulamientos, ornamentaciones de tradición morisca, muy posibles en lo cisterciense por su geometrismo. Ese tipo de arquitectura se repite sistemáticamente en toda nuestra región, como ocurre en los demás países europeos, y aparece tempranamente. Los monumentos fundamentales se emplazan en la provincia de Zaragoza: son los monasterios de Veruela, Rueda y Piedra. Erigidos en lugares bien diferentes de la provincia, han tenido bien dispares destinos: abandonados dos de ellos, Veruela y Piedra, el primero se ha dirigido

de nuevo a lo religioso mediante los jesuitas; el otro, por ser de propiedad particular y en atención al lugar pintoresco del emplazamiento, ha sido transformado en punto de visita turístico.

Si bien la disposición de los tres monasterios, como antes he dicho, es la habitual, hay que advertir un aspecto importantísimo que los diferencia y, a pesar de la similitud distributiva de claustro, iglesia y dependencias, hay una notable variedad en la disposición de las cabeceras de sus templos respectivos. Mientras el monasterio de Rueda ofrece disposición de ábsides cuadrangulares (rectángulos los de los lados, cuadrilátero el central), en Piedra encontramos cabecera de ábsides de planta normal, y en Veruela, una mucho más compleja con girola y capillas en la misma, con lo que da la solución más avanzada entre los tres monasterios.

El monasterio de Veruela fue fundado por don Pedro de Atarés, señor de Borja, que en 1146 hizo venir monjes franceses. Guarda todavía completo su recinto amurallado, con gran arco de entrada, cubos y partes altas adornados con pequeños merlones, atribuyéndose así carácter guerrero y defensivo. La entrada principal se hace por una gran torre maciza, coronada más tarde con elementos plateados. Al fondo del patio de honor se alza la fachada de la iglesia, que concentra todo su interés en la soberbia portada románica de arco y cinco arquivoltas, conjunto levemente apuntado, de muy sobria decoración, en buena parte arquitectónica y que aún causa más efecto por la desnudez del muro, que sobre la puerta se decora con una serie de arquitos sobre columnas cortadas en la parte baja, de curioso efecto, casi orientalizantes (fig. 77). Un crismón —recuérdese lo apuntado en el capítulo del románico— se inscribe entre portada y arcos ciegos; el habitual óculo en la parte alta completa la severa fachada.

Los muros laterales de la iglesia son decididamente románicos y es interesante el sistema de enormes arbotantes rudos, para contrarrestar el efecto de la capilla mayor sobre la girola. El interior de esta

73. Ventanales del claustro del monasterio de Rueda (Zaragoza)

75. Púlpito y su escalera, del refectorio del monasterio de Rueda



74. Castillo de Sádaba (Zaragoza)

76. Lado posterior de la torre del Homenaje del monasterio de Piedra (Zaragoza)



77. Portada de la iglesia del monasterio de Veruela (Zaragoza)

79. Interior de la iglesia del monasterio de Veruela

78. Galería del claustro del monasterio de Veruela

80. Girola de la iglesia del monasterio de Veruela

iglesia es de gran sencillez, pero monumental. Allí la arquitectura lo es todo: el juego de elementos sustentados y sustentantes en toda su pureza, con absoluta despreocupación por lo decorativo y accesorio que pudiese distraer la atención de ese juego de volúmenes que van contorneando, delimitando y enlazando los espacios para conducirnos decididamente hacia el crucero. Hay rasgos muy subjetivos, como son, por ejemplo, los arcos que dan entrada a la girola, estrechos y esbeltos, que combinan el apuntamiento con una leve disposición de herradura, apoyando sobre modillones de rollos de raigambre bien musulmana. La cabecera nos ofrece la gran capilla mayor, que ocupa el lugar del gran ábside central, ya que se conservan dos curiosas y pequeñas capillas a modo de ábsides en el frente, a ambos lados del crucero, que flanquean la capilla central y la girola que la rodea, ejemplar interesantísimo al que se abren capillas dispuestas en forma radial con originalidad y habilidad constructiva (figuras 79, 80). En tales capillas hay mesas de altar románicas sobre columnas y credencias tajadas en el muro, adornadas con fina molduración decorada por ornamentación vegetal simbólica, que se repite en la imposta de lo alto de cada capilla, allí donde el cascarón de cuarto de esfera carga sobre el muro. El claustro, algo más moderno que la estructura del templo, es muy elegante, bellissimo, con muros románicos y crucerías ya bien definidas, con ritmo de tramos sucesivos (fig. 78); el lavabo ha sido transformado, pero se conserva muy bien la sala capítular, dispuesta según el sistema habitual. La bóveda de este recinto, quizás excesivamente severo, queda a poca altura, sobre arcos y baquetones de gran robustez, sin concesiones a lo decorativo, pues incluso los capiteles son de severidad casi inusitada y profunda geométricidad. Quedan aún más restos de la construcción cisterciense, aunque las aportaciones de los estilos posteriores han sido abundantes.

La abadía de Nuestra Señora de Rueda, próxima a Escatrón, fue erigida en el



siglo XIII, a orillas del Ebro. También aquí los monjes vinieron de Francia y debieron llegar hacia 1202; a partir de ese momento se llevaron las obras con cierta rapidez, pero, a pesar de todo, lo fundamental no se concluiría antes de 1350. Fue necesario transportar los materiales: dos clases de piedra, al menos, y el ladrillo. Es difícil establecer la prelación cronológica de las partes conservadas, pero seguramente algunas de las dependencias son anteriores a las partes principales, ya que no se debió de seguir el orden establecido en otros monumentos para la construcción.

La iglesia es más monumental en su interior de lo que aparenta en su fachada, robusta, ya que sus dimensiones son de considerable importancia. Parece que la obra se desarrolló en su parte principal a lo largo de trece años y que la realizó un monje llamado Gil Rubio, que también intervendría en las restantes obras del monasterio. En conjunto, la disposición del templo es muy clara y severa, con el testero plano de su cabecera, adonde desembocan las tres amplias naves de cinco tramos cada una, sin mediación de crucero. Su gran nave central, sin triforio, sólo en muy poco difiere en altura de las dos naves colaterales. Los pilares de apoyo central son cruciformes, con sus dos medias columnas adosadas, siempre de sobriedad ejemplar, enriquecidas con capiteles de escultura muy geométrica, pero más finamente labrados que los de otros monumentos similares y aun con cierto regusto bizantinoide, tanto en su forma volumétrica como en la decoración. Todos los arcos son apuntados. Y el sistema de perfiles de las nervaduras, siempre muy sobrio y funcional, es reiteradamente el mismo, salvo en la parte de las capillas de cabecera, donde la bóveda, muy primitiva, apoya sobre fuertes nervaduras de sección cilíndrica, bien distintas a las del resto de la iglesia, que ya son más decididamente góticas. Los vanos del muro ofrecen gran variedad de tamaños, forma y disposición, pues mientras unos son del tipo normal románico y otros góticos, con parteluces, hay tam-

bién óculos de formas varias, circulares, cuadrangulares y aun romboidales, ofreciéndose en general todos cerrados por tracerías de tipo gótico algunas, para llegar otras a un decidido aspecto de celosía mudéjar.

La sacristía es muy primitiva y va cubierta con bóveda de cañón, correspondiendo seguramente a la parte más primitiva del monasterio.

La puerta de entrada al claustro es muy hermosa y de tipo claramente transitivo, ordenándose al modo románico en su totalidad, pero apuntando el arco. Por cierto, en el reborde de la última arquivolta se enmarca todo con un arco copiosamente polilobulado. El claustro, con galerías de una sola planta, es de gran belleza y de distintas épocas en cuanto a su construcción, pero la bóveda, tendida después de modo homogéneo, le confiere unidad (fig. 73). Se conserva el templete del lavabo, más importante en este monasterio que en los otros que comento, ya que incluso conserva su techumbre apiramidada original.

La decoración polilobulada que he comentado antes, vuelve a aparecer en los arcos exteriores de los tres huecos, en comunicación con el claustro, de la sala capitular. Estos arcos —entrada y dos ventanales— constituyen la riquísima fachada de esta dependencia con sus jambas en degradación y columnillas incrustadas, capiteles tallados y arquivoltas molduradas, envolviendo al arco principal, donde la piedra se trabaja en puntas de diamante que insertan un florón cuadrifolio como enriquecimiento muy peculiar y que también contribuye a dar cierto tono orientalizante al conjunto. Esta sala capitular ofrece evidente relación con la que más adelante citaré del monasterio de Piedra, pero no con la de Veruela, de sabor más románico.

Entre las restantes dependencias —algunas importantes— destaca el refectorio, amplia sala cubierta con bóveda de cañón apuntado, reforzada con arcos fajones que apoyan en ménsulas de rollos. El conjunto es perfecto, con grandes ventanales laterales, y en el frente dos venta-

nales y óculo; se conserva intacto —salvo el antepecho— el púlpito del lector, con su escalerita tajada en el muro, con columnillas en que apoyan, en ritmo ascendente, medios arcos de medio punto, que descansan sobre bellísimos capiteles; también en el intradós de estos medios arcos encontramos idéntica decoración de puntas de diamante afloronadas que había citado antes en la sala capitular. Creo que esta escalera del púlpito es una de las piezas más hermosas de este tipo que puedan encontrarse en monumentos semejantes españoles. El volado soporte del mismo ofrece singular elegancia y exquisita pulcritud de ejecución en su molduraje y en el *cul de lampe*, decorado con entrelazos, sobre el que carga (fig. 75).

Seguramente que además de Gil Rubio trabajaron otros en las partes principales del monasterio antiguo, pues hay evidente diferencia de sistemas y soluciones. Por otra parte, en distintos momentos, desde el gótico al barroco, recibió añadidos de todos los gustos y caracteres e incluso transformaciones. Su estado actual es ciertamente ruinoso, aun cuando las restauraciones en marcha van devolviéndole su aspecto primitivo.

Es necesario citar también otro tercer monasterio cisterciense: el de Piedra, situado en las proximidades de Alhama de Aragón. Organizado por un grupo de cistercienses venidos de Poblet en 1164, sólo en 1195 podemos tener la seguridad de que se inicia el monasterio actual, bajo el mecenazgo del rey Alfonso II. Muy maltrecho, la iglesia derruida en su mayor parte, el claustro sólo ahora en parte limpio de postizos, tabiques transversales y construcciones posteriores, resulta una obra más confusa y posiblemente, en general, más ruda que la de los monasterios antes citados.

Queda actualmente la llamada torre del Homenaje, de asombrosa rudeza, con almenas y gran matacán sobre el arco de entrada (fig. 76). La tradición quiere ver aquí un resto más antiguo que el propio monasterio. (Por otra parte, en Iglesuela del Cid, Teruel, encontramos una torre muy semejante a ésta.) La fachada del palacio

81-82-83. Tres aspectos de la decoración mural de la sala capitular del monasterio de Sigüenza (Huesca), antes del incendio que dañó gravísimamente las pinturas.

Este conjunto pictórico, restaurado, se guarda hoy en el Museo de Arte de Cataluña, Barcelona



abacial, si bien aprovecha materiales antiguos, ha sufrido considerables refacciones, que hacen difícil establecer su cronología. Los claustros son decididamente góticos en su estructura general y también corresponden a esa misma orientación otras partes del conjunto.

Incluso la sala capitular, aun cuando ofrece un ingreso muy similar al de Rueda, tiene menos resabios orientalizantes. Todo es muy sencillo y funcional, robusto y solemne, y el ámbito interior de esta sala es posiblemente más monumental que las equivalentes de los otros monasterios reseñados. Su disposición cuadrangular se cubre con nueve tramos de crucería que apoyan en los cuatro pilares fasciculados de en medio y en las ménsulas de los muros. Se conservan las tres ventanas del fondo.

De la iglesia subsiste la portada, de organización románica y arco apuntado; debió de tener apoyos de planta cruciforme; por la parte exterior es evidente que la construcción tiene aspecto románico en su estructura y decorado, encontrándose también en algunas de las ventanas románicas todavía la decoración en forma de celosía, de tipo absolutamente mudéjar, con lacerías. Al fondo de lo que fue nave mayor queda la gran capilla absidal, de cinco paños de muro, en el centro de cada uno de los cuales hay una gran ventana, románica, con derrames; pero luego se cubre mediante bóvedas de plementos triangulares completamente góticas.

El estilo de las construcciones recién comentadas va a repercutir profundamente por toda la región. En ocasiones muy directa y lógicamente, como ocurre en la cabecera de la catedral de Tarazona, a muy pocos kilómetros de Veruela y también fundación de la misma familia Atarés creadora de Veruela.

Más indirecto e insospechado puede resultar el tono cisterciense de la colegiata de Caspe. Pero aquí el modelo y la inspiración vienen de Tarragona, de los grandes monasterios de aquella provincia y, aun incluso más directamente, de la propia catedral tarraconense.

La repercusión, por lo demás, se da por todas partes, aun cuando sin la pureza de lo citado y con involuciones, con una clara continuidad de lo románico tardío y elementos imitados de los monasterios cistercienses. Así ocurre con Sigena, donde muchos aspectos de la construcción y la monumental portada en especial ligan claramente con lo citado. No olvidemos la cronología, que en Sigena es a partir de 1183.

El gótico incipiente se nos presentará en todas partes precisamente bajo la fórmula del Cister. Basta contemplar el interior de esa cabecera de Tarazona que ya antes he citado, con su ritmo compositivo, sobriedad y robustez, sin menoscabo de elegancia.

En una zona tan rica y definidamente románica como la de las Cinco Villas, los sistemas constructivos del Cister aparecen claramente desarrollados en monumentos de concepto y decoración románicos. Y no sólo en la arquitectura religiosa, sino incluso en la militar: el magnífico castillo de Sádaba, con su clara y monumental disposición, tan geométrica, alberga en su interior una pequeña capilla de tono indudablemente cisterciense en su aguda sobriedad funcional, en sus bóvedas cortantes y definidas, sin concesión alguna a lo ornamental (fig. 74).

Este éxito del estilo cisterciense con su aportación del sistema esquemático de crucería y en su sobrio —y aun frío— concepto funcional y espacial no queda limitado al momento a que ahora me estoy refiriendo; su éxito continuará y será fundamental para nosotros, pues sin duda en una región en que prima lo geométrico y abstracto, aquel sentido arquitectónico podría estar llamado a grandes posibilidades y desarrollo, y más si tenemos en cuenta que lo cisterciense y lo primero gótico empleaban la piedra sin concesiones decorativas, con lo cual aquel esquema arquitectónico, puro y definido, delimitado y recortado de volúmenes y espacios, de una claridad que se prestaba a la fácil ejecución, iba de maravilla para ser interpretado en ladrillo, que es, en definitiva, lo que des-

pués hizo toda nuestra arquitectura medieval.

A este momento pertenecen las más fastuosas decoraciones pictóricas transitivas. Así ocurre con las ejecutadas para la iglesia de San Fructuoso, de Bierge, hoy trasladadas al Museo de Huesca. Los rasgos de los rostros, las vestiduras y demás elementos se resuelven con gran simplicidad y aun ingenuismo; hay una clara intención narrativa, comprobada por la presencia de epígrafes junto a las escenas. Posiblemente inspirado en miniaturas, este conjunto, relacionado también en tal sentido con la decoración del frontal de San Vicente, de Liesa (ahora en Huesca), está dividido en ocho compartimientos con escenas de la vida del santo, de un linealismo gótico expresivo y popular, pero muy nutrido aún de resabios románicos.

Y la decoración de la sala capitular de Sigena, trasladada hoy al Museo de Arte de Cataluña, tras la destrucción y quema de la dependencia capitular donde estuvo, conjunto para el que es completamente insuficiente la adjudicación al período románico. Hay claras señales y testimonio de un tránsito, de una liberación de concepto, que no puede quedar enclavado en la severa estructura de la pintura románica; una elasticidad, un ritmo flotante que se apodera con suntuosidad envolvente de la severa monumentalidad, de la didáctica narración anterior; en una palabra: estamos a dos pasos —y dentro de su concepto— de las decoraciones vitrarias y textiles. Se introduce la búsqueda en la representación del naturalismo, ya idealizado, de la belleza y un sentido solemne y elegante a la par de la forma; el natural, la realidad del mundo que nos rodea, es visualizada y constituye fuente evidente de inspiración; la elaboración del cromatismo, la manera de tratar las sombras, incluso una preocupación especial aparecen ya claramente aquí, enlazando, insisto, con lo que será el gótico.

Para Azcárate²² son representación por excelencia de la tendencia pictórica mural neobizantina en España y «corresponden al primer tercio del siglo XIII, pues, co-

mo indica Ainaud, una referencia a la pintura de la genealogía de Cristo de 1234 da base para estimar que esta fecha debe corresponder a las pinturas de la sala capitular. Su filiación bizantina es clara en cuanto a su directa relación con obras del sur de Italia, llegada a estas tierras aragonesas a través de artistas que trabajaron en Inglaterra. En este sentido, su relación con la Biblia de Winchester y otras obras de esta escuela de miniaturistas se ha puesto en evidencia recientemente, sin lugar a duda, aunque la cronología de la Biblia de Winchester, anterior a 1190, plantea problemas en relación con la cronología de Sigena»²³. Vemos, por lo recién anotado, la problemática que rodea la clasificación y datación de estas pinturas, controvertidas y con variedad de opiniones entre los eruditos que de ellas se han ocupado. Gudiol expone también sus puntos de vista en su libro sobre la pintura aragonesa, planteándose esta misma cuestión (figs. 81-83).

La ejecución de las pinturas de Sigena se realizó al temple y las composiciones en color destacaban sobre fondos lisos, también de intensos colores. Recubrían la totalidad de la sala, incluidos los grandes arcos transversales que sostenían el artesonado mudéjar. La riqueza de la iconografía del temario desarrollado es muy amplia, abarcando los ciclos del Génesis y el Éxodo, algo de los Evangelios y de la genealogía de Cristo; pero, además de las escenas, la importancia de los temas vegetales y animales con su simbología y sobre todo el sentido riquísimo de la decoración tienen una importancia de primer orden. El incendio de la sala alteró indudablemente su calidad y coloración y sólo prevalece en general de modo definido el dibujo y los ritmos constructivos fundamentales, tal como podemos verlo hoy en Barcelona. En el monasterio, las ruinas de la sala permiten aún ver las capas filtradas del color, muy alteradas, que subsisten en algunas partes.



PURISMO GÓTICO

Me he ocupado en un capítulo anterior de la trascendencia y difusión, también proliferación, de los sistemas del gótico incipiente y cisterciense. Serán los que enlazarán mejor con lo aragonés y muy pronto se definirán enlazados con lo mudéjar. El purismo gótico, a la manera que puede encontrarse en Castilla y León, se ignora casi por completo aquí. Las repercusiones son pocas —quizá por la prolongación de lo románico y la exuberancia del mudéjar— y en general más bien se advierten en los detalles, que con frecuencia están sujetos a interpretación.

Entre lo que conservamos de ese gótico purista, los dos ejemplos más «europeos» son dos iglesias, no exentas de resabios aragoneses, situadas en comarcas contrapuestas, hecho que acentúa lo exótico y nos plantea más dificultades para la explicación. La una es la iglesia de Sádaba, seguramente de época avanzada. La portada es rica y elegante; la torre, muy bella, resulta inesperada en Aragón, y su flecha de remate recuerda claramente la de la catedral toledana. El interior, muy amplio, es de una sola nave y noble proporción, con capillas laterales y gran tribuna alta para el coro.

No resulta demasiado dispar el otro templo a que me refería: el de Valderrobres, también de amplia nave, con cabecera de siete paños y capillas laterales. La portada, muy opulenta, multiplicando sus arquivoltas funcionalmente, ofrece evidente impacto, que acentúa el gran rosetón calado de la parte alta de la fachada. Es interesante hacer notar que Borrás ha identificado varias iglesias más en la zona de Valderrobres, que, evidentemente, presentan testimonio de una más extensa proliferación de ese estilo por estas tierras, a veces, bien es cierto, en obras no unitariamente concluidas, como la iglesia de Rafales, y con cierto tono localista en la ejecución. Como apunta Borrás²⁴, podría ocurrir que, al no disponer de un trabajo monográfico, desconozcamos más obras de ese estilo.

En una iglesia románica, la de los Santos

Corporales de Daroca, remozada luego, se dispuso una hermosa portada absolutamente exótica entre nosotros por su estilo, portada que todavía podemos contemplar. Es habitualmente llamada del Perdón, pues allí estaba el *locus apellationis*, y fue la principal de la iglesia, aun cuando ahora sea lateral; es probable que la iglesia no se terminara completamente en románico, pues se hubiese respetado la portada, al igual que hay otras en la villa, y por ello, más en consonancia con la evolución de estilo, se colocó esta obra gótica, creación de sencilla traza, bella y fina en su escultura, con delicada decoración de cardos en el arco y tímpano representando el Juicio Final. Se da especial importancia a las figuras principales: Cristo sedente, flanqueado por la Virgen y san Juan, y ángeles con símbolos de la Pasión, que revuelan haciendo sonar las trompas judiciares. El escultor trabajó sin duda con libertad e imaginación dentro de un estilo de clara raigambre francesa.

Pero en todo caso la más monumental portada de este tipo es la de la catedral de Huesca —comenzada a construir hacia 1274 en estilo gótico de tono europeo—, de mitad del siglo xiv y cuyas jambas se enriquecen con una buena serie de esculturas de santos y apóstoles. Las arquivoltas llevan decoración vegetal y estatuillas, y el tímpano muestra en su centro, bajo dosel, una Virgen María de estilo muy francés, y a sus lados los Reyes Magos y una representación del *Noli me tangere*. El encuadre con gablete acentúa el carácter de esta hermosa portada, tan dispar de cuanto tenemos en Aragón (fig. 84). El remate de la fachada corresponde ya al gótico flamígero y al momento de reforma posterior de la iglesia.

Se nos hace difícil pensar en que esto sea lo único del estilo en su pureza y europeísmo. Seguramente se ha perdido más; la propia catedral de Zaragoza, en su primera versión gótica, pudo estar más cerca de todo esto que de su carácter actual, pero el profundo mudéjarismo de la región, por un lado, que limitaría lo constructivo del gótico puro, y las destrucciones por otro, nos dejan en la

incógnita. Sin embargo, es necesario hacer notar que de esos siglos nos ha llegado abundante material de obra híbrida y, por añadidura, de lo construido en ladrillo. Por otra parte, es preciso anotar y subrayar un hecho: sabemos que Alcañiz tuvo una iglesia —de la que subsiste la torre— gótica purista, que sólo a través de descripciones se conoce, ya que fue demolida para construir la actual colegiata. Seguramente este caso no habrá sido único.

No es posible terminar este capítulo sin hacer una sucinta referencia a los abundantes castillos-palacio aragoneses, que al final de la Edad Media, sobre todo, proliferan, pues enlazan con el apogeo de la nobleza y también de lo eclesiástico. Su planta y estructura suelen ser bastante regulares, casi siempre de dominante rectangular, con gran patio de armas descubierta, rodeado por las crujeas palaciales. En su mayoría están contruidos en piedra bien trabajada y habitualmente en un gótico de bastante purismo, aunque a veces en lo ornamental surjan notas mudéjares. El aspecto general de estos castillos es completamente de alcázar, más palaciego y menos castillo, menos áspero y guerrero. En general, fuera de Aragón, es uno de los aspectos menos conocidos del arte de nuestra región.

Hacia 1300 se alzó el castillo-palacio de Albalate del Arzobispo, propiedad de la mitra zaragozana, que ofrece aún hoy impresionante masa y gran belleza en algunos de sus detalles, ventanales, etcétera.

Un arzobispo zaragozano fue también el señor de Mesones de Isuela —me refiero a don Lope de Luna—, que planeó un impresionante castillo de gran tamaño, con torreones cilíndricos y elegantes detalles en ventanales, chimeneas y decoración; también aquí permanece el mudéjar en un hermoso techo que ha subsistido y del que me ocupo en otro lugar.

Igualmente perteneció a la mitra zaragozana el de Valderrobres, de fines del siglo xiv, el más irregular de planta, con fachadas de tipo muy palaciego y con hermosísimos ventanales de estilo gótico muy puro, quizá los más bellos de toda esta serie de castillos (fig. 85).

No existen sólo los citados, pues el de Mequinenza, de hacia 1400, o el anterior de Mora de Rubielos, que fue del gran maestro Fernández de Heredia, cuentan también entre los importantes.

En la zona oscense son más bien palacios-fuertes, de los cuales al palacio urbano no hay más que un paso, y abundan también las torres señoriales, minimización del castillo, que se dan en el campo por toda la geografía aragonesa, pero que también en ocasiones se incrustan dentro de las ciudades, como ocurre en Zaragoza con el torreón de Fortea, en ladrillo, y en Jaca la llamada torre del Reloj, en piedra; en estas torres son habituales los ajimeces con adornos góticos.

PRIMERAS ETAPAS DEL MUDÉJAR

Es difícil separar el mudéjar del contexto social, humano y cultural en el que surge y se manifiesta.

Existen factores de religión y de raza, de tradiciones y concepto de la vida, de especial economía ligada a la tierra y al mundo del trabajo. Los *mudayyan*, o sea los sometidos, son una auténtica clase trabajadora de paz y al margen de las coyunturas y transformaciones políticas, que viven su propia tradición y costumbres, ligados a la tierra donde están establecidos y en la que permanecen a pesar de los avatares guerreros y políticos. Es una clase aceptada indudablemente como mano de obra, muy positiva si se tiene en cuenta que la clase conquistadora cristiana, sobre todo en sus estratos dominadores más altos, no se encuentra dispuesta a los trabajos manuales y aun, en más de una ocasión, hay como un sentido de minusvalía respecto a la otra. Por ello alcanzarán evidentemente determinadas libertades y una estable situación. Constituirán una considerable población civil y campesina, que cubrirá extensas comarcas o barrios enteros en ciudades populosas, y aun casi la totalidad de algunas aldeas y villas. Su actividad va a desarro-

86. Torre de la iglesia de Santo Domingo, de Daroca (Zaragoza)



87. Parte baja de la torre de la iglesia de Santa María, de Ateca (Zaragoza)



88. Torre parroquial de Tauste (Zaragoza)



llarse de manera muy extensa y varia, y también un poco en consonancia con las zonas en que les toca vivir.

La agricultura será actividad importante y los núcleos campesinos y de población llegan a ser tan nutridos como lo demuestra el hábitat y las construcciones, etc., en zonas como la extensa del Jalón-Jiloca. En esas mismas zonas es necesario también edificar y por ello los oficios, en un sentido muy amplio, relacionados con la construcción ocuparán gente en esas zonas campesinas, pero también estarán presentes de modo relevante en las agrupaciones habitadas importantes, en las villas, incluso en las ciudades destacadas de la región. Entre esos oficios, pues, nos encontraremos fundamentalmente con el arte de los ladrilleros, los maestros de obra y, en consecuencia, la fabricación del yeso y sus utilizadores, los yesaires (palabra que aún empleamos), y los demás oficios relacionados también con la albañilería, como la carpintería e industrias de la madera, y la tan característica cerámi-

ca. También hay que referirse a lo textil. Nos damos cuenta de que todas estas materias y oficios ofrecen evidente relación con el arte y estilo musulmán, del cual, en definitiva, van a ser los continuadores.

Pero frente a un arte oficial que se quiere decididamente europeo, el pueblo seguirá ligado a la continuidad del estilo de los dominadores anteriores, ya que además parte del pueblo y de los artífices son continuadores también de aquel mundo; con lo cual nos encontramos ante una vertiente decididamente de arte popular y también para el pueblo. Popular, campesino y de las villas, siempre localista. Y observemos que en general el emplazamiento de las construcciones que subsisten corresponde a ese mismo clima de para el pueblo, y de que no son monumentos grandiosos o de decidida trascendencia; tampoco monasterios, aun cuando en algunos haya añadidos mudéjares, pero que serán de época más reciente. Porque más tarde, cuando la Reconquista se calma o acaba por dominar todas las tierras y sólo allá

lejos, en Andalucía, queda permanencia estatal de lo musulmán, es cuando esta sociedad se siente decididamente sometida, pero también tras haber alcanzado una preeminencia que le da un dominio, precisamente por la posibilidad de ofrecer esa mano de obra que antes comentaba. Y así, según va acabando la Edad Media, observamos que va acusándose la libertad de actuación de los artistas mudéjares y su acusada impronta, con la aceptación decidida de sus monumentos en todas partes, incluso atribuidos a lo cristiano de las ciudades. Vemos así cómo una catedral románica en piedra, en Zaragoza, será sustituida por un templo más aparatoso, gótico de arranque, pero mudejarizado por la mano de obra y el material empleado, decididamente más barato y más a mano. El país y la economía imponen así ese material, que va a pervivir a lo largo de los siglos y que imprimirá sus características determinadas, como iremos viendo, a toda la arquitectura posterior.

En definitiva, pues, será el material y el



modo de emplearlo, al que paulatinamente se irá añadiendo la sensibilidad decorativa, herencia de lo musulmán, lo que va a ir pasando a través de los distintos estilos de construcción al correr de los siglos. La región impondrá una serie de variantes en relación con el mudéjar general hispánico. Las techumbres de madera, tan abundantes en Andalucía o centro de España, serán aquí menos frecuentes y casi exóticas, sustituyéndolas casi siempre por abovedamientos en ladrillo. El yeso empleado en finas decoraciones de ataurique en Andalucía o por Toledo se empleará aquí muchísimo menos, sustituyéndose por lisas paredes, en su mayor parte decoradas con colores. En cambio, es más rica que en cualquier otra parte la decoración realizada en los paramentos del muro, con ladrillos resaltados, en entramados que se sobreponen, como incrustándolos en la obra, como una verdadera cubrición o encaje de ladrillo, formando labores geométricas y en ocasiones también lacerías, así como arcos ciegos y entrecruzados y tracerías, en que se emplea la disposición mixtilínea, heredada de la decoración de la Aljafería. Ya he dicho antes que la pintura decorativa mural es importante, no figurativa naturalmente y, en ocasiones, aunada a los esgrafiados, que vienen así a sustituir los atauriques. La cerámica es igualmente copiosa y también ofrece la peculiaridad de combinarse con las decoraciones de ladrillo resaltado, a las que se añaden piezas circulares y de otros tipos, incluso de gran tamaño, al hacer en cerámica los fustes de columnillas para los arcos ciegos o de los ajimeces; en cambio, es mucho menos corriente el alicatado, que parece más bien aportación extraña. Por lo demás, la cerámica se utilizará profusamente para arrimaderos y pavimentos, de manera semejante a otras regiones españolas. Tampoco los tipos de edificios van a ofrecer demasiada similitud con los de otros lugares, ya que hay una disposición característica de iglesias de una sola nave, abovedada, con ábside poligonal y capillas laterales, y también un tipo muy peculiar de iglesia, igualmente abovedada, con planta de salón. En cuanto a las torres,

también tendrán peculiares disposiciones, pasando de la forma prismática cuadrangular, que tiene similitud relativa con la de otras regiones, a las de sección poligonal, generalmente de planta de octógono, bien características nuestras, que finalmente evolucionarán a una forma más barroca y varia, que unirá la parte baja cuadrada con la superior poligonal.

Podríamos aún analizar algunos otros elementos de la decoración mudéjar aragonesa. Los arcos ofrecen una gama decorativa extensísima, sobre todo cuando se aplican como ciegos sobre el paramento, pues lógicamente cuando son arcos constructivos se reduce muchísimo su variedad. De ellos los hay dispuestos sistemáticamente, unos a continuación de otros, a veces de herradura, a veces de medio punto; pero ciegos se nos muestran como de medio punto entrecruzados, apuntados o mixtilíneos, en formas muy variadas, que van desde la disposición puramente de arcos separados hasta los entrecruzamientos que derivarán en la complejidad de las lacerías, porque éstas van a recubrir en ocasiones buena parte de la superficie decorada. El alfiz se empleará tanto para los arcos ornamentales como para los constructivos. Será muy habitual una decoración losangeada, también sobre los paramentos, y, en otras ocasiones, simples disposiciones de lacerías, que incluso recubrirán muchas veces los óculos frecuentes en las construcciones. Esas lacerías van a emplearse mucho en los esgrafiados y techos en madera, también en la decoración de puertas y otros elementos de carpintería. En las decoraciones arquitectónicas más modestas es muy frecuente la ordenación de bandas, trabajadas en ladrillo y con disposiciones de esquinillas, de espina de pez y en zigzag; también aparecen una serie de salidizos de formas muy variadas, que hacen las veces de canecillos y cornisas, de tipos variados, pero siempre con la disposición gradualmente saliente, avanzando la hilera superior sobre la inferior del ladrillo. En cuanto a la cerámica, si bien sus formas, como antes he indicado, se acoplarán a las necesidades de la ar-



91. Torre de la iglesia de San Pablo,
de Zaragoza



92. Torre de la iglesia de San Martín,
de Teruel



93. Torre de la iglesia del Salvador, de Teruel



quitectura, cuando se trate de paramentos seguidos habrá una disposición muy característica de azulejo pintado, en especial para los zócalos interiores, combinando bandas en ángulos dentellados o una faja y otra en zig-zag, en blancos y verdes, que llamamos decoración de cartabones o acartabonada.

Queda por resolver la raíz de donde proceden todos estos tipos y sistemas de construcción y decoración, especialmente de esta última al haberse perdido, salvo la Aljafería, las obras de arte musulmán, por lo que es difícil establecer las relaciones y más si pensamos en la problemática y discusión en torno al temario ornamental, hoy referente a los orígenes andaluces y los anteriores orientales. No cabe duda que todo ello repercutiría de tal manera que hasta hoy no podemos precisar sobre nuestro mudéjar, que, por otra parte, tal como lo conocemos, evidentemente ofrece sistemas popularizados y simplificados de lo que pudo ser la raíz estricta y completa musulmana.

Ahora voy a ocuparme únicamente, frente a la multiforme extensión de lo mudéjar, de lo realizado en etapas que podemos considerar medievales, aun cuando muchas de las obras que parecerían de la Edad Media están claramente construidas ya durante el período renacentista.

Los primeros monumentos que podemos considerar del estilo son ya de época avanzada de la Edad Media, quizá porque empezó entonces su auge, pues nos extraña algo pensar en la desaparición absoluta de todo lo anterior o habría que imaginar que lo primerizo fue rehecho y transformado posteriormente. Y ante lo que hay de mudéjar en algunos monumentos llegamos a creer si a ciertas iglesias románicas empezaron a añadirse elementos, fundamentalmente torres, que ya podemos considerar mudéjares.

En el aspecto que acabo de indicar resulta monumento bien significativo, al cual todos le adjudican la prioridad en cuanto a lo antiguo, pues sería una obra del siglo XII, la torre de la iglesia de Santo

Domingo de Daroca, iglesia transformada completamente en épocas recientes, pero cuya torre se conserva bien intacta. Mas esa torre, que ofrece planta cuadrangular y decoración con ajimeces, claramente emparentada con los alminares musulmanes, en su parte baja es decididamente románica, con dos columnas adosadas por frente, y reparte el paramento en tres partes, de forma que se continuaría luego en el resto de la torre, ya mudéjar, en ladrillo, para más contraste de obra y de material, pero ofrece la peculiaridad de rematar en la parte alta no a la manera de los alminares, sino con un friso de arquillos bien románico (fig. 86).

De estas torres con aspecto de alminar, quizá la más sobria y elegante sea la de Longares, también junto a una iglesia que nada tiene que ver con la torre. Entre las antiguas, pero ya de un tono más decididamente entroncado con lo que ha de ser la decoración mudéjar posterior, aparece la robustísima de Santa María de Ateca, tan musulmana de aspecto y en su

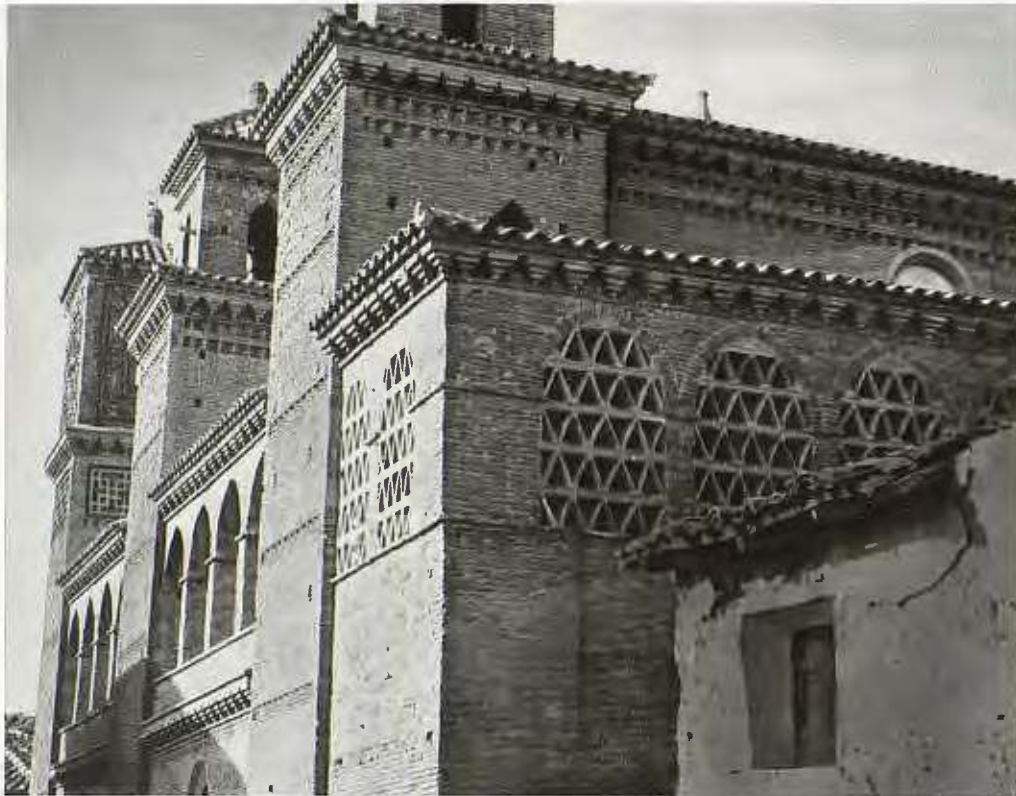
decoración que hay quien ha formulado la hipótesis de que se trataría de un viejo alminar (fig. 87); también en este caso ha desaparecido la iglesia. Resulta aún más alminar musulmán la torre de la parroquia de Belmonte, con sus dos cuerpos prismáticos superpuestos, mucho más estrecho de planta el superior, todo ello relacionable con la de Ateca.

Considero las torres acabadas de citar como la base o arranque del nuevo estilo, las obras más puramente transitivas de lo musulmán a lo cristiano, y si hemos visto que en Daroca el románico se hibridaba con lo musulmán, esa misma hibridación más acusada y con estilo propio vamos a encontrarla en las torres de Teruel, mucho más comentadas y conocidas. Para Navarro Aranda²⁵ y para Borrás²⁶, las dos torres más antiguas entre las turolenses, pero correspondientes ya al siglo XIII, serían la de la catedral y la de San Pedro. Ambas son de planta cuadrada y se yerguen sobre un basamento perforado por un pasadizo, con arco y cañón apuntados. Más adornada la de la catedral, ofrece zonas superpuestas con ventanales en arco de medio punto y zonas ornamentadas de tipo morisco. La de San Pedro, algo más robusta, está más sobriamente decorada y ofrece menos zonas superpuestas; también aquí los arcos son de medio punto. Seguramente algunas transformaciones y, desde luego, las restauraciones han acentuado su parentesco con las demás torres, pero siempre vibra en ella un tono más decididamente románico y más parsimonioso en lo decorativo (fig. 89).

Las torres turolenses del siglo XIV son todavía más espectaculares: la de San Martín y la del Salvador. En ambas el muro se recubre de un verdadero encaje de tracerías en ladrillo de resalte, incrustadas, y completadas con cerámica vidriada, por lo que ofrece una caracterización policroma bien típica de estas torres. Los ventanales de la parte más baja, incluso los ajimeces de las partes altas, quedan como algo borrados en medio de esa barroca decoración morisca, pero, a pesar de todo, hemos de ver que no sólo se ha enriquecido la decoración, sino que aquí el ro-



97. Exterior de la iglesia parroquial de Torralba de Ribota (Zaragoza)



98. Detalle de la fachada y de los contrafuertes decorados con franjas en resalte, de la iglesia parroquial de Aniñón (Zaragoza)



mánico empieza a ser sustituido por los anticipos del gótico que aparecen en algunos de los arcos apuntados de las zonas altas (figs. 92, 93).

Es interesante hacer constar que estas cuatro torres turolenses ofrecen la similitud del arco que las cruza en su parte baja.

Estas torres tienen una hermana: la de la Magdalena en Zaragoza, de características muy similares a las citadas y no menos bella que las otras, con las cuales empareja más todavía después de su restauración, al darle remate almenado; tiene el interés de que, a pesar de varias transformaciones, conserva la iglesia mudéjar a su lado (figuras 90 y 104).

Las iglesias citadas de Teruel y de Zaragoza nos llevan ya al tipo de construcción mudéjar religiosa, que integra sus iglesias en una nave con capillas entre los estribos, los cuales por la parte alta, encima de las capillas, se presentan perforados, con arcos apuntados, estableciendo por el exterior un aligeramiento de la masa

del contrafuerte, de tal manera que nos sugiere una robusta y tosca muestra de la combinación gótica contrafuerte-arbotante, permitiendo tales arcos pasadizos deambular a lo largo del exterior de la parte alta de las iglesias. La cabecera está dispuesta por planos que varían según los edificios, que en los ejemplares más sencillos es de tres, pero en ejemplos muy elegantes, como el de la Magdalena de Zaragoza, puede llegar a siete planos, cada uno con su esbelto ventanal lanceolado, con jambas decoradas, columnillas y molduras, todo ello trabajado a muela en el ladrillo. Esta estructura —y por ello los contrafuertes— se cubre con bóvedas de crucería simple, muy sencilla, con lo cual nos estamos dando cuenta que el precedente de estas construcciones enlaza claramente con la arquitectura de tipo cisterciense y que, como ya he dicho, por la sencillez de su estructura se prestaba de modo admirable a ser trabajada en ladrillo (fig. 94).

Tal tipo de iglesia lo encontramos, con

variantes naturalmente, en la casi totalidad de las iglesias mudéjares zaragozanas. La más antigua será seguramente la de Santa Catalina, monasterio fundado en 1237, donde el tono cisterciense predomina y cuyas labores mudéjares y partes más características han desaparecido casi totalmente; la iglesia, de una nave, es sencilla y modesta. Más ampulosa y de cabecera más espectacular, con sus siete paños, es la de la Magdalena, de cuya torre ya me he ocupado; en el momento actual, el ábside hace las veces de puerta de entrada y en la antigua parte frontera se introdujo una capilla mayor de tipo barroco (fig. 96). La iglesia de San Gil es de disposición semejante y su torre, sin duda de dos épocas, tiene evidente personalidad dentro de su estructura de tipo prismático cuadrangular, pero ofrece unas características diferentes a las analizadas en las demás torres del tipo de la Magdalena; en esta iglesia puede apreciarse todavía, a pesar de añadidos posteriores, el sistema de arcos taladrando los contrafuertes en el

exterior. Considerable es la de San Pablo, muy completa, que tuvo igualmente una nave con capillas, transformadas luego en naves laterales, disposición más compleja que la ofrecida ahora y que desorienta; pero reitero que su disposición originaria, del siglo xiv como las que he citado, fue de una sola nave con cabecera de planos cortándose en ángulo como las otras. La de San Miguel es, evidentemente, de construcción más reciente, que, aunque iniciada en el siglo xiv, se erigió fundamentalmente en el xv, para incluso prolongarse hasta el xvi; recientemente se ha restaurado el ábside de paños, con sus ventanales ajimezados y con celosías (fig. 95); la torre ha sufrido transformaciones, y en su aspecto general resulta más moderna de tono, a pesar de que su planta es prismática cuadrangular sencilla. La vieja iglesia de Santa María del Pilar debió de ser muy parecida a las que acabo de comentar. Pues todas ellas tienen en común el haber ofrecido en su momento originario una entrada no axial, detalle también muy musulmán, y que, por otra parte, es prácticamente habitual en el tipo de iglesias de que trato.

Las torres pasarán a una disposición derivada de monumentos de tradición cristiana-medieval, italiana y de la Corona de Aragón (hay todavía ejemplos en Aragón como en Cariñena), trazada sobre un esquema poligonal, con frecuencia octogonal. Este tipo es el que en el siglo xiv se construyó para la iglesia de San Pablo de Zaragoza (fig. 91); torre gallarda y al mismo tiempo de severidad más acusada que otros monumentos del estilo, ya que todas sus zonas bajas, hasta muy considerable altura, van prácticamente sin decoración, que sólo aparece en la zona más alta, donde hay unos grandes ventanales, ajimezados, de arcos apuntados. Añadidos posteriores la han hecho más esbelta, aunque confunden un poco en cuanto a la pureza originaria de su estilo. Es hermana indudable de las torres de Alagón y Tauste, pero éstas van mucho más ornamentadas, pues incluso muestran grandes zonas adornadas con arcos entrecruzados mixtilíneos. La más decorada es la de Taus-



te (fig. 88), que conserva parte de su remate almenado, ya que estas torres se rematarían no como ahora está la de San Pablo, sino con almenas. La torre de la antigua catedral del Salvador de Zaragoza fue también de este mismo tipo. Después, aunque conservando la disposición de planta poligonal, se irá hacia un mayor efectismo ornamental, que encontraremos en las torres de Calatayud, Muniesa, etc., y que, en definitiva, frecuentemente entroncarán ya con lo renacentista, al igual que las torres con parte baja prismática y octogonal superior, como la de Utebo.

Adosados con frecuencia a las iglesias se construyeron también claustros que tienen planta cuadrangular, con sus correspondientes alas con tramos cubiertos por crucería simple, que abren cada tramo al patio claustral con amplísimo arco apuntado que llega a la altura de la bóveda y que en general se dejó completamente abierto; los empujes se reciben en forma de simples contrafuertes muy sólidos, de sección rectangular. Naturalmente, toda esa estructura es de ladrillo. Debió de ser muy abundante este tipo de claustros y se construirían fundamentalmente en los siglos xiv y xv. Se conserva el del monasterio del Santo Sepulcro de Zaragoza, que será de la segunda mitad del siglo xiv; se restaura en este momento el de la colegiata de Santa María de Calatayud, y el de la iglesia de San Pablo de Zaragoza, desaparecido y alterado en gran parte, así como también lo está, aunque se conserva, el de la colegiata de Santa María de Borja. Éstos no son los únicos claustros, y aún podríamos rastrear buen número de ellos, mejor o peor conservados, en las provincias de Zaragoza y Teruel. Así debió de ser también el que había en la basilica del Pilar y donde estaba la capilla de la Virgen. Del de Tarazona, más reciente, monumental y distinto, me ocuparé en otro lugar.

En esos claustros existirían notables salas capitulares, de las que podemos hacernos idea por la que se conserva en el convento del Santo Sepulcro, anexa al claustro citado, y que aprovechando una construcción de origen romano se decoró de modo efectista con yeserías (fig. 101), más bien es-

grafiados, y con restos de policromía, completándose el conjunto con zócalo de azulejos. Muy semejante debió de ser la conservada hasta fechas bastante recientes en el convento de Santa Catalina, que también tenía un claustro semejante a los citados, pero hoy sólo subsisten restos de algunas portadas.

Un tipo de iglesia muy original es el de las llamadas iglesias-fortaleza, cuyos ejemplos característicos, que constituyen originalísima modalidad, se establecen en la zona del Jalón-Jiloca y fueron construidas en la segunda mitad del siglo XIV. Son iglesias de una estructura muy racional y lógica en el empleo del material y de su aprovechamiento para las estructuras, con hábiles sistemas de contrarresto y descarga, sólidos y simples, muestra de un empleo soberbio de este material, tan típico de la tierra, que es el ladrillo.

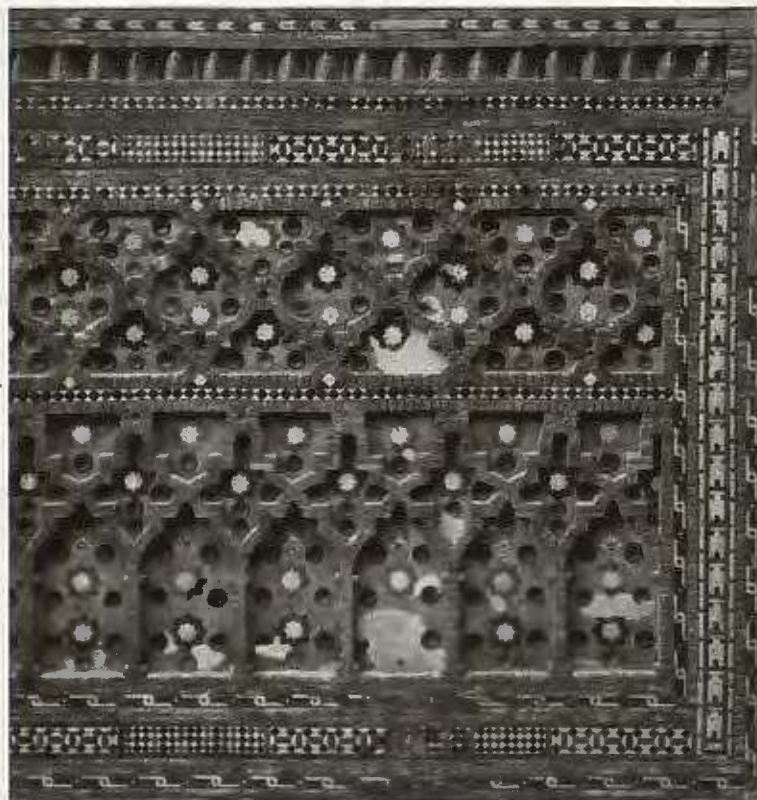
La disposición en planta es prácticamente de salón, ya que ofrecen una nave única con testero plano, con lo cual el contorno es decididamente de rectángulo. Esa nave

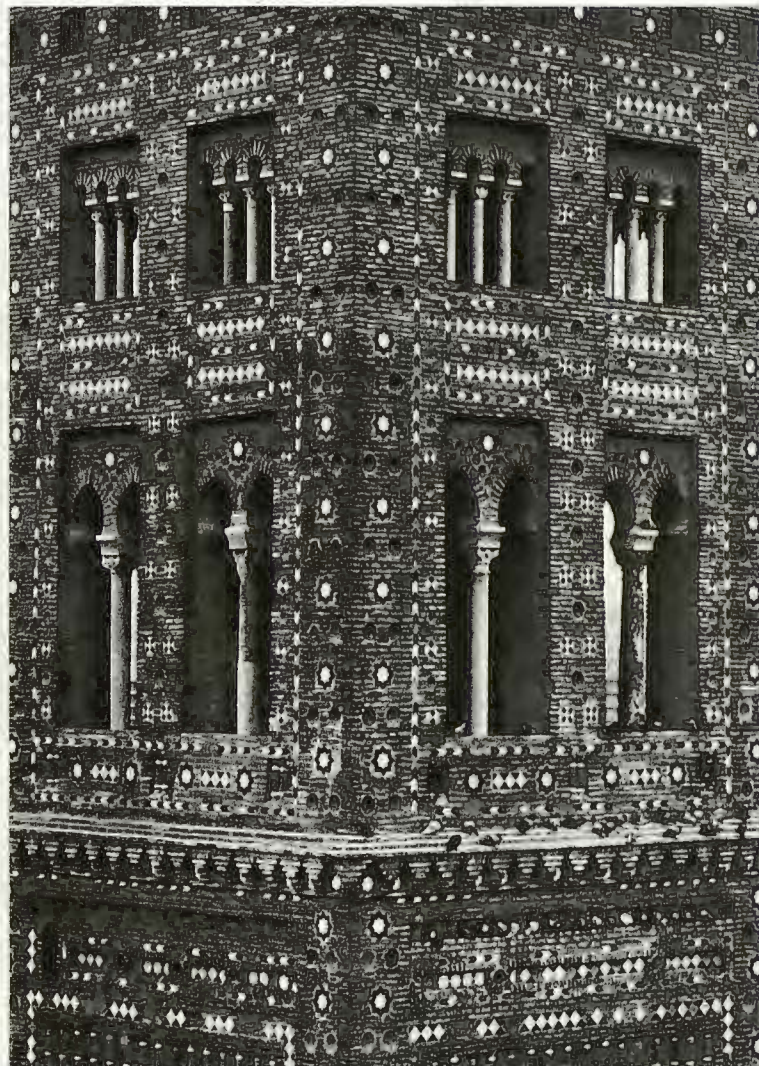
única se cubre con bóvedas de crucería simple, separadas por una especie de arcos transversales, o si queremos llamarles cortas bóvedas de cañón apuntado, que se contrarrestan al exterior por torrecillas y sirven de contrafuertes entre las capillas laterales, que se abren a las zonas cubiertas con bóveda de crucería y que tienen casi la misma anchura. Esas capillas poseen también como cubierta bóvedas de cañón apuntado, que por encima hacen correr, al exterior, un pasadizo como los caminos de ronda de los edificios militares, por lo cual quizá se acentúe ese carácter que varios eruditos²⁷ han hecho notar en cuanto al aspecto militar de los monumentos más significativos, como puede ser la iglesia de San Félix en Torralba de Ribota (figs. 97, 99). Ejemplo importantísimo es el templo de la Virgen de Tobed (fig. 100), así como San Martín de Morata de Jiloca. Algunas de las iglesias de este tipo han sufrido alteraciones considerables o restauraciones o añadidos notables, como la iglesia, muy maltratada, de San

Juan Bautista, en Herrera de los Navarros.

La decoración mural mudéjar no se limita sólo a las torres o a determinadas partes del paramento del muro, sino que enriquece de modo considerable la totalidad de los exteriores. En este aspecto, un muro verdaderamente espectacular es el de la iglesia de Aniñón, con prodigiosa decoración de ladrillos en resalte que producen un agudo efecto de contrastes lumínicos sobre la superficie, que queda toda como barroquizada por esa combinación de estructura y efectos de luz (fig. 98).

Pero ese enriquecimiento puede ser todavía mucho mayor cuando a la labor de los ladrillos se le añade la rica policromía y el brillo de la cerámica. Éste es el caso del muro exterior de la capilla de San Miguel, en la catedral de la Seo, de Zaragoza, conservado con algunos deterioros, aunque restaurado hace años y que nos permite imaginar lo que de fastuoso tendría el decorado mudéjar cuando se alcanzaban estos ejemplares muy ricos





(fig. 102). La capilla de San Miguel fue erigida por don Lope Fernández de Luna y se conserva la documentación que señala que trabajaron allí dos maestros «de la ciutat de Sevilla»²⁸, que se llamaban Garci Sánchez y Lop, que solicitaban se les pagase «por el treballo que sostenemos en fazer obra de azurejos para la dita capie-lla...»²⁹, donde vemos la contratación de dos artistas sevillanos, que creemos, indudablemente, colaborarían con un equipo numeroso de aragoneses, ya que era habitual la labor de cerámica aragonesa, pero de un tipo muy concreto, como las piezas que he comentado al referirme a las torres, tales como columnillas, elementos empotrados, etc., pero, en cambio,

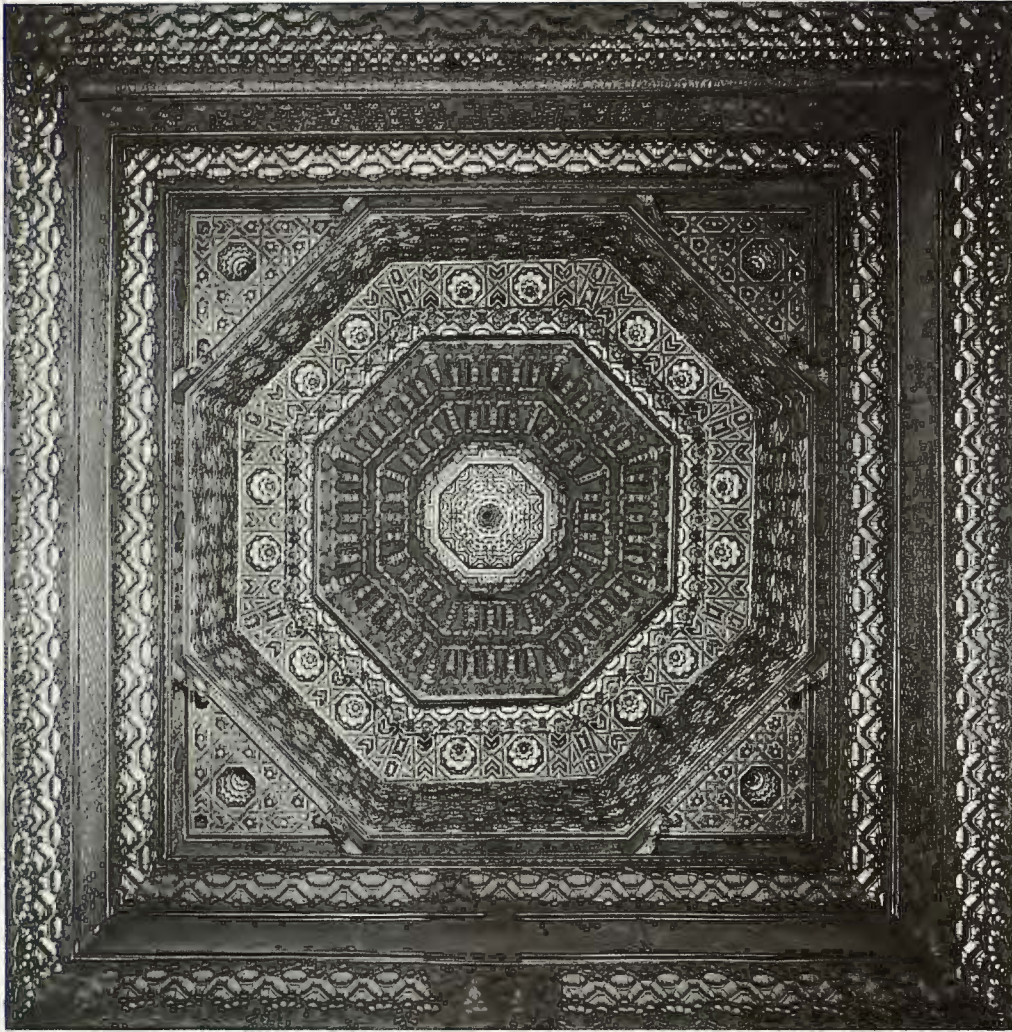
no es habitual en Aragón la labor de alicatado, labor ésta exótica entre nosotros y que claramente enriquece algunas de las partes de ese suntuoso muro de la capilla de los Luna, cuyo interior, muy alterado, debió de estar también abundantemente decorado de cerámicas.

Importantes son las decoraciones que en algunos monumentos se da a las portadas, con labor en ladrillo, trabajado a muela, para lograr los perfiles curvos de molduras, columnillas o intradós de los arcos, añadiéndole rica decoración cerámica en ocasiones, como el caso elegantísimo de la portada de San Martín, de Morata de Jiloca, obra excepcional, ya que ofrece una caracterización de interpretación clarí-

sima de los sistemas góticos, todo en el material, y decoración mudéjar (fig. 103). También a san Martín estaba dedicada la iglesia de la Aljafería, de la que subsiste una bella puerta del mismo estilo.

Los ventanales llevaban rica decoración en muchas ocasiones, aunque algunos ejemplares, como los de la Magdalena, se limitaban a una funcional labor trazada con el ladrillo trabajado a muela; en otras ocasiones se enriquecían con labores en torno al arco y tracerías en su tímpano y adornos en las columnillas del ajimez, todo trabajado en yeso y luego policromado. Existen buenos ejemplos en Tobed o en Torralba de lo que señalo ahora y de una suntuosidad inusitada en Maluenda, donde

105. *Techo cupuliforme de la capilla de San Miguel o de los Luna. Catedral de la Seo, Zaragoza*



106. *Alfarje cupuliforme de la capilla del castillo de Mesones de Isuela (Zaragoza)*



además se conservan las celosías que cerraban la parte baja de los ventanales del ajimez. En la iglesia de San Pablo de Zaragoza, detrás del retablo de Forment, se ve también uno de estos ventanales ricamente decorado y que, por fortuna, conserva buena parte de su color. También los óculos, que se dan con frecuencia, se cierran con caladas celosías de yeso.

Tales decoraciones de las celosías admiten temas variados de decoración, pero lo más frecuente es que desarrollen una labor de lacería. Formando desarrollos, tales lacerías decoran en ocasiones bóvedas o entradas de capillas, siempre ejecutadas en yeso. En ocasiones tienen un tono más decidido de decoración mural, a la manera del resto de la Península, como podemos

verlo en una casa particular —la llamada del Archiduque— en Daroca.

En las referencias anteriores he insistido en el color, que no sólo recubría los elementos trabajados en yeso, sino con frecuencia la totalidad de paramentos y bóvedas del interior de los edificios, pues éstos se recubrían con decoración pintada, que marcaba con sus bandas alternadas las tensiones de las plementerías de las bóvedas y subrayaba los nervios; la policromía se extendía además a todos los elementos, y en los muros aparecía una disposición de fajas y entrelazos, semejantes en su trazado a los de las yeserías o las labores en ladrillo resaltado. Quedan ciertos testimonios en las iglesias del Jiloca, en el trasaltar de San Pablo de Za-

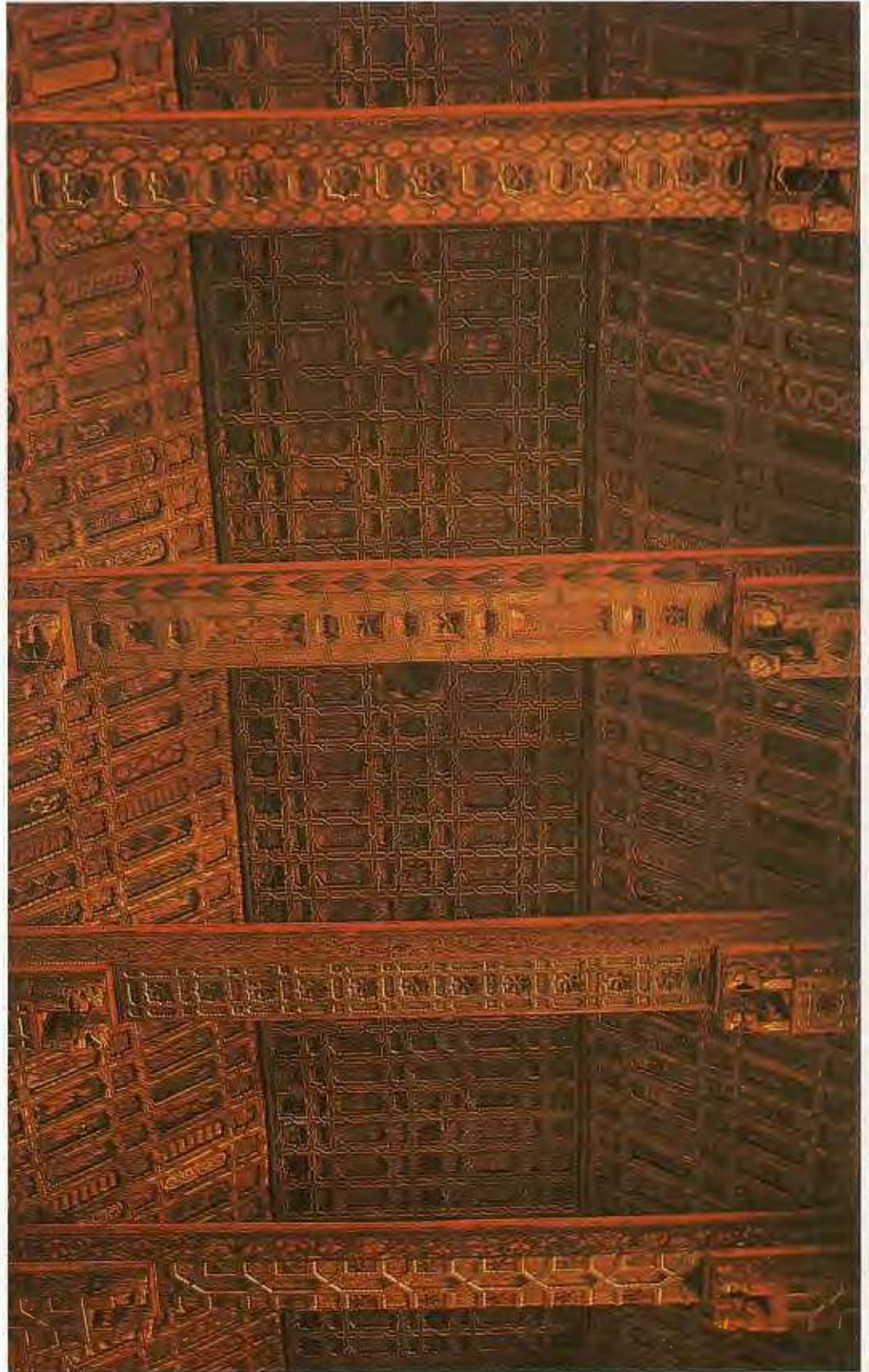
ragoza, en Maluenda y en algún otro lugar, que permiten una reconstrucción del sistema decorativo pintado del mudéjar. Como dato curioso quiero citar la decoración de tipo muy gótico, pero con elementos mixtificados seudomoriscos, del camarín de la primera planta de la torre del Trovador, en la Aljafería de Zaragoza. De gran importancia entre las obras de mano morisca es lo que se refiere al arte de la madera, y en especial la cubrición de ámbitos de considerable amplitud. Es muy abundante en Aragón y lo más característico en estas tierras la disposición de techumbres planas, con vigas más o menos decoradas.

Mucho menos frecuentes son las cubiertas que, correspondiendo a espacios muy

ámplos o eclesiásticos, son habituales en otras regiones, pero que aquí se prefiere cubrir con bóvedas de crucería simple. Sensacional ejemplo es el gran techo de pares y nudillo que cubre la nave central de la catedral turolense. Obra de gran envergadura y perfecta labor, ofrece el consabido sistema de lacerías, con una riquísima decoración pictórica posterior, de la que más adelante me ocuparé.

Contamos con otras dos cubiertas muy singulares. La de tipo cupuliforme que se conserva en la capilla de los Luna de la catedral de la Seo de Zaragoza. La integra una armazón que transforma el cuadrilátero en octógono, para cubrirlo con una disposición de paños cupuliformes, decorado todo ello con lacerías, entre las que se inscriben florones y elementos decorativos, así como una rica ornamentación, por distintos lugares, de almocárabes. Todo ello va suntuosamente enriquecido con colores y abundancia de oro (fig. 105). Hasta cierto punto es similar —aunque la decoración sea diferente— la cubierta que hoy está en la capilla del castillo de Mesones de Isuela, pero que creo no estaría destinada a su actual emplazamiento, sino que fue trasladada desde otra sala del mismo castillo (figura 106). Esta techumbre lleva pinturas que comentaré en el lugar oportuno.

Es interesante hacer notar que estas piezas excepcionales serían realizadas por constructores foráneos o, al menos, dirigidas por foráneos, aunque empleasen artífices locales. El exotismo de la techumbre de Teruel (fig. 107) nos hace pensar fundamentalmente en ejemplos de la baja Castilla o de Andalucía, sobre todo. Lo andaluz aparece clarísimamente en las techumbres de la capilla de San Miguel y del castillo de Mesones. Hay un indicio que no debemos perder de vista: estas cubiertas, que tanto recuerdan —en especial la de la Seo— a las techumbres sevillanas, corresponden a construcciones planteadas por la familia de los Luna, una de ellas, precisamente, aquella para la cual don Lope Fernández de Luna hizo venir a Zaragoza ceramistas andaluces.



Entre la carpintería de otro tipo hay que recordar las puertas trabajadas en madera y que en ocasiones ofrecen su color natural, cubiertas con lacerías, de las que se encuentran ejemplos en distintos monumentos y lugares, eclesiásticos y civiles, y cuyos ejemplos relevantes se muestran en el trascoro de la catedral de la Seo de Zaragoza.

Ya he hecho notar antes la importancia que en el mudéjar aragonés tiene la cerámica, tanto en la decoración de los monumentos como también en objetos y vajillas.

La obra gruesa está integrada por las columnas aplicadas a exteriores de monumentos, así como grandes piezas de torno en forma de plato o revés de botella; generalmente estas piezas están esmaltadas en un solo color, verde, azul o blanco. El complemento se hace también con azulejos, que adoptarán formas variadas, desde la disposición estrellada hasta la octógona, cuadrada y aun triangular, y también generalmente de un solo color. Entre los azulejos no sólo los habrá de tipo plano, pintado, sino también de aristas. La abundancia de muestras es aún considerable en muchos de los lugares que recibieron este tipo de decoración.

Está comprobada la presencia de ceramistas en las tierras aragonesas desde los primeros tiempos de lo musulmán y hay textos literarios que lo confirman y la tradición habla de muchos lugares que, además de Teruel y Calatayud, tuvieron importancia en el arte de la cerámica, entre ellos Daroca, Almonacid, Muel, etc. Su cerámica y los problemas propios están sin estudiar, salvo la de Muel³⁰, que fue, si no una de las más tempranas, una de las supervivientes, junto a Teruel y Calatayud.

Calatayud produjo muy pronto piezas de reflejo metálico, mientras la producción de este tipo en Muel fue más tardía.

En todo caso, ambos alfares son reconocidos como centros fundamentales de producción cerámica, ya que, al fin y al cabo, estaban emplazados en focos de gran mudéjarismo. Y en cuanto a lo conservado, lo que parece evidente es que, comparada la cerámica que todavía



se conserva en construcciones, con los restos encontrados en Muel, ofrecen evidente parentesco.

Singular importancia hubo de tener la producción de objetos utilitarios, tanto en versión sencilla como, con frecuencia, en versión decorada.

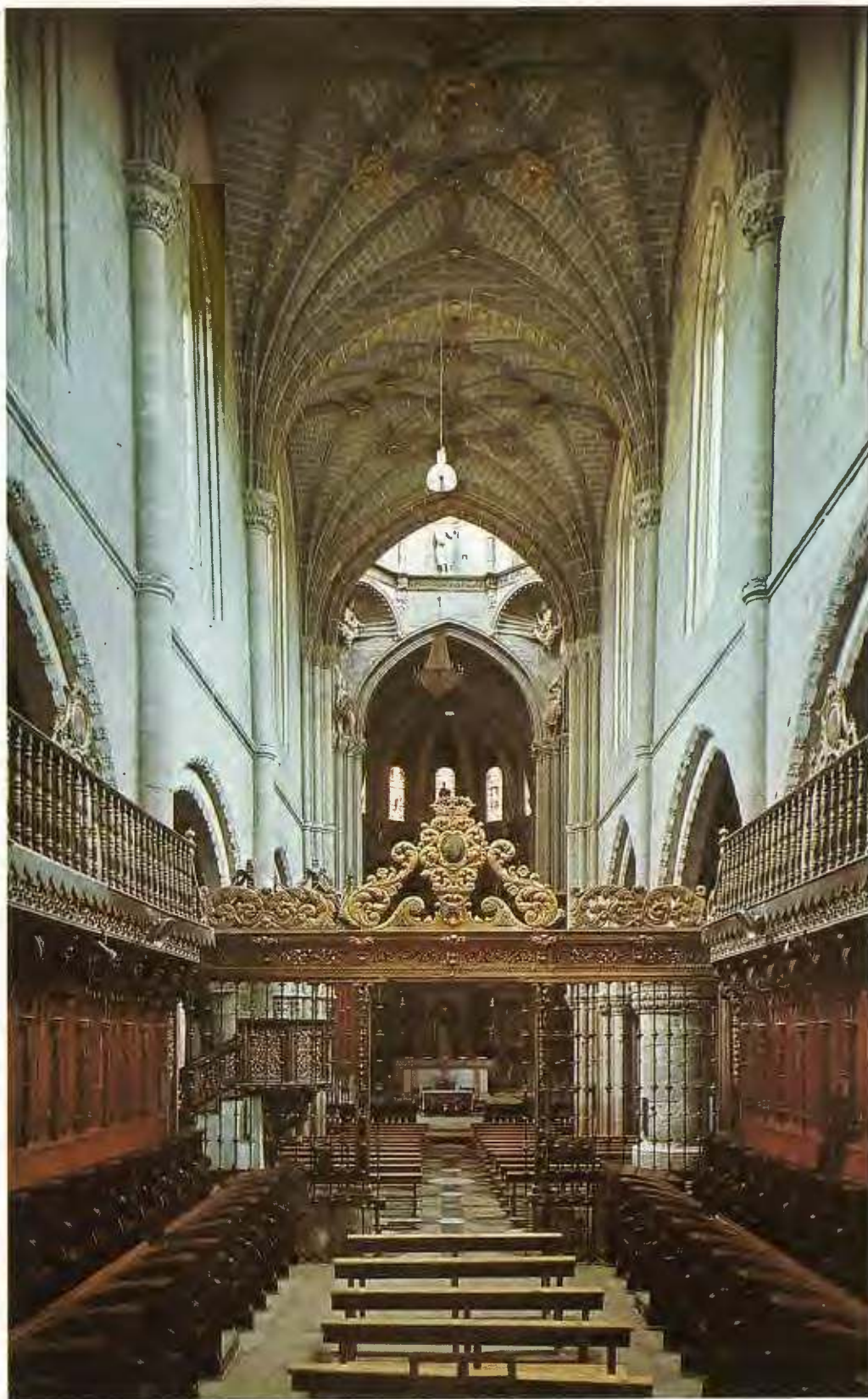
En el foco ceramista de Teruel se utilizaría el verde y el manganeso, seguramente antes de que se emplease en Paterna.

Cotejados los ejemplares aún conservados en Aragón y que surgen de excavaciones o hallazgos casuales, demuestran claramente ser piezas de la zona, diferentes de lo importado, tanto por la calidad del material, del barro, como por la cocción y, en consecuencia, por el carácter específico de su resultado final.

EL FINAL DE LA EDAD MEDIA

Resulta difícil la separación de las distintas herencias y sistemas dentro de nuestro arte aragonés y su distinción de las nuevas modalidades, pues todo ello se superpone y mezcla de manera inseparable en la mayoría de los casos. La supervivencia del sistema estructural cisterciense, con su sobriedad conceptual, espacial y decorativa, se va a traducir continuamente en construcción de ladrillo.

Pero sobre todo la mayor interferencia acusada de la obra mudéjar en los monumentos cristianos hace quedar como pospuesto lo gótico purista, que poca repercusión estricta tiene en lo regional aragonés. En un mismo monumento se mezclarán todas estas corrientes, y bien significativo ejemplo de ello puede ser, como arquetipo, la catedral del Salvador, de Zaragoza. Pero no sólo ella, sino múltiples monumentos de fines de la Edad Media tomarán esas características ambiguas que acabo de comentar. En cierto modo, será esta etapa la más madura del mudéjar, que irá presentándose con facetas diferentes a lo largo de los tiempos. Como una supervivencia de las tradiciones del núcleo central de la Edad Media,



111. Fachada de la iglesia de Santa María, de Maluenda (Zaragoza)

112. Puerta baja de las murallas de Daroca (Zaragoza)

113. Bóvedas de crucería de la catedral de Barbastro (Huesca)

114. Nave de la Epístola de la catedral de Tarazona (Zaragoza)



los grandes edificios en general, incluso catedrales, que se van a construir en el momento final de esa edad hasta infiltrarse ya en el período renacentista, se imaginarán con capillas absidales y sin girola, característica sostenida entonces. No sólo el templo del Salvador, de Zaragoza, puede ser arquetípico, con su gran disposición de salón, sino incluso otras catedrales aparentemente más puristas, como, por ejemplo, la de Huesca, construida en piedra, recibirá una distribución bien diferente de lo que anuncia la monumental portada purista, estableciendo en su interior una iglesia tipo salón de tres naves, con capillas en los costados y crucero que sólo sobresale lo que de profundidad tienen las capillas laterales. Su cabecera constituye una gran capilla mayor de planta poligonal, con tres paños de fondo más los dos laterales, disposición la de esta capilla central que se repetirá en otras cuatro dispuestas dos a cada lado suyo, siguiendo el sistema de las cabeceras absidales del románico, pero con la diferencia de no acusar al exterior la planta del interior, salvo en la capilla central. Sin duda esta estructura es equivalente a la que tuvo originariamente la catedral de Zaragoza.

La catedral de Barbastro obedece a un modelo parecido, todavía más simplificado, pues el gran salón constituido por las tres naves que apoyan en pilares esbeltísimos, confiriendo al interior un aire sumamente vertical e ingravido, desemboca al fondo, sin mediación de crucero, en una capilla mayor poco profunda, de tres paños, flanqueada por otras dos también de tres paños, más pequeñas, una a cada lado de la central; naturalmente, a los costados del brazo principal se abren capillas, en este caso rectangulares y no demasiado profundas, con lo cual se atribuye toda la importancia al gran espacio cubierto, central, de las naves (fig. 113).

Más simplificada, partiendo de este punto, es la modesta catedral de Albarracín, de una nave sola y con cabecera.

Que ese tipo de planta hizo fortuna lo demuestra la ampliación y aun transformación que se imaginó ya a fines del



siglo XVI, en clima renacentista, para la colegiata de Daroca. En 1587, Juan de Marrón triunfa en el concurso y comienza las obras de la nueva colegiata, mucho más grande que la anterior, pues ocupa el solar de la vieja y otras dependencias anejas, creando un gran salón muy diáfano, con capillas poco profundas (la de los Corporales, antigua cabecera, quedará reducida a capilla lateral) y cabecera igualmente con gran capilla central y laterales al modo absidal, sin girola.

Vengo insistiendo desde el principio de este capítulo en que la obra más significativa y espectacular es la catedral de Zaragoza. Toda su construcción prácticamente se va a erigir empleando los materiales característicos del mudéjar, o sea el ladrillo y el yeso, más la azulejería, el enjalbegado y la pintura ornamental de almagre. Primitivamente, en el siglo XIV se transforma la obra románica mediante tres naves considerablemente más cortas que las actuales, lo que conlleva que en el actual interior se pueda diferenciar el resto de la construcción por la simplicidad de la crucería de las bóvedas en los tramos que correspondían a la cubrición de esta obra. Por considerarla, sin duda, insuficiente, el maestro Muza, en 1432 le añade dos naves laterales, con lo cual la iglesia queda considerablemente ancha, en desproporción con la distancia entre las capillas absidales y los pies. En 1447, Alí Ramí (y siguen los nombres musulmanes) hizo una nueva capilla mayor para conseguir mayor efecto de profundidad; y ya antes se había iniciado el cimborrio (fig. 108) mientras se construían los ábsides mudéjares tal como, en parte, pueden aún verse en el exterior. Fue en 1490 cuando don Alonso de Aragón hizo añadir dos grandes naves transversales a los pies, para establecer la justa proporción y encaje completo de la estructura dentro de un cuadrilátero perfecto. Queda entonces conformado ese interior tan armonioso y que da fisonomía especial al Salvador (fig. 115).

Seguramente es la iglesia más impresionante de todo el arte gótico de la Corona de Aragón, con esa disposición de gran





salón diáfano, repartido en cinco inmensas naves, imaginadas con un sistema muy sobrio y elegante en disposición y contrarrestos. La decoración, de gran sobriedad en lo escultórico, sólo se aplica en el molduraje y ornamentación de los grandes pilares fasciculados en que apoyan las bóvedas; los lisos paramentos se recubrían en tiempos —aún queda una parte— con alto zócalo de cerámica vidriada y se ornamentarían hasta el arranque de las bóvedas con fondos de pintura blanca y ornamentaciones coloreadas de carácter mudéjar. Alrededor de todo ese gran salón se abre una hilera de capillas, en los lados y en los pies, de considerable profundidad y que han recibido decoración en varias épocas; encima del arco de entrada a cada capilla, el muro, macizo y liso, se centra con un alto óculo, que reduce evidentemente la luminosidad del interior, limitándola de manera sin duda intencional, para arrebatarse al interior una excesiva claridad y buscar en él una semipenumbra misteriosa, que haga más aco-

gedor y devoto el ámbito del templo, que en nuestra rebrillante luz zaragozana, con grandes ventanales al modo europeo, hubiese producido una restallante iluminación interior, a la par que excesiva concentración de calor; el templo así, tan claro en su disposición arquitectónica, se transforma, con esa parca iluminación, en reducto de misterio y frescor. Las cinco naves tienen casi la misma elevación, pues la central, más ancha, y en consecuencia algo más elevada, se contrarresta por el empuje de las bóvedas de las naves laterales, que retransmiten desde el centro a los costados los empujes, para ser recibidos por los inmensos y macizos contrafuertes que se incrustan al exterior entre capilla y capilla, con lo cual el sistema gótico de contrafuerte y arbotante se funde en un solo, inmenso y largo contrafuerte, al modo de los menos protuberantes contrafuertes románicos y algunos otros más acusados (como en Veruela) del arte cisterciense. He hablado en líneas anteriores de pilares



fasciculados, de muros y capillas, de bóvedas, de grandes contrafuertes. Todo ello, salvo las cimentaciones y algunas partes bajas de la construcción, está totalmente construido en ladrillo, incluido los propios contrafuertes, naturalmente. Vemos por ello, y también los nombres antes comentados nos lo apuntan, que estamos ante una construcción decididamente mudéjar en cuanto a los materiales y apoyándose siempre en tradiciones arquitectónicas anteriores al gótico puro; la decoración primitiva del monumento debió de acentuar esa apariencia mudéjar, con sus azulejos y pinturas ornamentales; el revoco actual, imitando piedra a la manera tradicional del siglo XIX, le confiere un falso aspecto de monumento construido en piedra y europeizado. Pero basta alzar la vista y contemplar las claves de las bóvedas para darnos cuenta de que estamos en un mundo diferente: esas claves que se incrustan en la plementería y nervaduras, de ladrillo, góticas, son de madera dorada y pintada, pendientes co-

mo una decoración añadida y que en definitiva viene a recordarnos determinados elementos, también suspendidos, de la decoración morisca; por lo demás, estas claves cumplen una función bien definida, al encajarse en el hueco dejado en el centro o centros de las nervaduras de las bóvedas.

Encontraremos este tipo de decoración reiteradamente presente en toda nuestra arquitectura monumental del gótico y del Renacimiento, y esos estilos de distintos momentos irán configurando la ornamentación de estos florones o claves. Así podemos verlo en la propia catedral del Salvador, donde a las más antiguas claves, imaginadas con dinámicas disposiciones derivadas de cardos y elementos ornamentales góticos, suceden luego más apretadas disposiciones, donde elementos de derivación clasicista se atemperan al gusto del plateresco.

Por eso insistía antes en el carácter significativo de la catedral de la Seo de Zaragoza, puesto que allí vemos reunidos, perdónese la insistencia, las tradiciones moriscas, las supervivencias cistercienses y la peculiar interpretación de un gótico europeo pasado por la criba de lo gótico mediterráneo.

Exteriormente la catedral del Salvador conserva decoración mudéjar que corresponde a una capilla que hemos estudiado en otro capítulo. Es posible que el exterior se enriqueciese antaño con ornamentación decididamente mudéjar en todo su contorno, pero en todo caso hoy es lo constructivo de los contrafuertes y linternas de las capillas lo que se acusa al exterior. Sin embargo, el mudéjar, cuya decoración dejaría su testimonio tanto en interiores como en exteriores, era lógico que concediese una gran vestidura exterior a monumentos significativos. En este aspecto, dentro de lo monumental catedralicio, el testimonio más importante podemos verlo en la catedral de Tarragona (figs. 109, 110, 114), con el enriquecimiento de sus costados mediante juegos de merlones recortados, de sabor muy orientalizante, y la inserción de cerámica vidriada, que alcanza su plenitud en los





juegos del cimborrio, de tradición gótico-mudéjar, pero alzado más tarde, y del cual me ocuparé, en lo que a su disposición se refiere, en el capítulo del plateresco.

Los nuevos tiempos confieren una importancia cada vez mayor a la arquitectura cívica, tanto en su aspecto comunitario como privado.

El recinto amurallado de Daroca fue obra de varias épocas, entre los siglos XIII y XVI, empleándose la piedra y el ladrillo; hay partes mudéjares y otras de tono decididamente gótico. Son numerosísimas las torres de planta cuadrada, otras octogonales, algunas muy conservadas, otras más o menos en ruinas. El aspecto de las murallas es decididamente pintoresco y

romántico, incluso muy pictoricista, gracias al color de las tierras que rodean las fortificaciones y del suyo propio, con vivas tonalidades que dan frecuentemente intensísimos colores vinosos. Tal recinto tiene dos puertas, una a cada extremo de la calle principal. La puerta alta ha sufrido mutilaciones y tiene mucho menos interés que la otra, la llamada baja, bellísima, con gran arco abovedado flanqueado por dos torres cuadradas con coronamiento militar característico de la época; posiblemente es el más bello ejemplo de arquitectura cívico-militar que hay en Aragón (fig. 112).

Un monumento bien significativo del cambio que se opera en la época que co-

mento es el palacio del marqués de Ayerbe, emplazado en la villa de ese nombre. Ya no se trata de un castillo o fortificación, sino de un palacio que podemos calificar de acastillado. Pieza capital de la arquitectura civil aragonesa, construido a fines del siglo XV y comienzos del XVI por orden de don Hugo de Urriés, presenta una gran fachada rectangular en piedra, flanqueada por cuadrados torreones almenados, entre los cuales corre una galería que marca lo avanzado de la época, de arcos de medio punto. Los grandes ventanales de la planta principal son adintelados y llevan columnillas con parteluz, muy finas y alargadas al modo catalán. La parte baja del edificio y algunos de los

huecos, incluido el portal de entrada, han sufrido reformas o añadidos.

Por su carácter decididamente colectivo es interesante anotar un edificio de Alcañiz que es una gran logia o pórtico a la italiana, compuesta por tres bellísimos y elegantes arcos góticos, sobre los cuales corre una galería añadida en época posterior. La imagen de la Loggia dei Lanzi florentina acude, aunque no queramos, a nuestro recuerdo ante este monumento aragonés y mediterráneo que es la Lonja de Alcañiz, seguramente pórtico o parte delantera de un edificio desaparecido.

Pero la obra sin duda más importante de la arquitectura civil de este momento es el palacio de los Reyes Católicos, en la Aljafería de Zaragoza.

El edificio de la Aljafería musulmana fue transformado, a lo largo de la Edad Media, en residencia de los reyes cristianos. Se respetó en buena parte, sin duda, la disposición originaria, a la que se fueron añadiendo distintos salones en el contorno del gran patio de Santa Isabel y en las partes superiores de la torre llamada del Trovador; toda esa obra sería, con frecuencia, de carácter mudéjar, por lo menos en cuanto a los materiales empleados, como lo demuestra la propia torre y también la no aparición de partes de piedra importantes que puedan ser consideradas cristianas. El caso es que el palacio estaría a fines de la Edad Media un tanto deteriorado, lo cual sin duda movería a plantear la construcción, o más bien reestructuración y redecoración, de una parte del edificio; esto parece indicarnos la parte más antigua, de la que quedan restos, y de la cual subsiste un bellísimo ventanal gótico, con decoración escultórica y finas columnas con parteluz, cegado y tapiado al hacer la reforma de la parte de los Reyes Católicos (fig. 117). Parte que al reestructurar una zona del palacio, más nos da la impresión de plantear un apartamento con ingreso monumental que un completo palacio.

Este conjunto añadido se inicia con una monumental escalera que parte de uno de los lados del patio de Santa Isabel, acceso decorado con ventanales de estilo

gótico flamígero, en los que aparecen profundas tallas trabajadas en yeso, combinadas con los habituales moldurajes y caprichosas arquerías; la maciza balastrada, también de yeso, se decora con una hibridación de lo flamígero y lo mudéjar; el techo de la escalera es de vigas que sostienen bovedillas pintadas con los emblemas de los Reyes Católicos (fig. 116). La escalera da a un paseador, ahora cerrado, pero que debió abrirse en forma de galería sobre el patio. Desde esa galería se penetra, por una puerta de arco rebajado de estilo Isabel, adornado con escudos esculpidos, al monumental salón del Trono, gran pieza rectangular que ofrece arcos de yeso tallado en las paredes, huecos para iluminación y puertas, cubriéndose con un gran artesonado de madera tallada, pintada y dorada, de gran suntuosidad, en el que se integran artesones con piñas y cardinas, y está estructurado por una cuadrícula de vigas decoradas con lacerías de indudable tradición mudéjar; a su alrededor corre una cornisa con ornamentación vegetal, también flamígera, y la inscripción dedicatoria aparece con grandes letras góticas, ya decadentes, que muestran la fecha de 1492; por encima de esa cornisa e inscripción corre una galería de arcos conopiales que da la vuelta al salón (fig. 118).

Todo ese conjunto está trabajado en madera finamente tallada y completada con oro y colores. Desaparecido el gran Salón de Linajes del palacio del Infantado de Guadalajara, no hay otro ejemplo que supere en importancia a éste en su género, dentro de la historia del arte español. El apartamento real está constituido por varias pequeñas salas cubiertas con techumbres de madera tallada, pintada y dorada, con emblemas de los Reyes Católicos y de Aragón, elementos flamígeros y atisbos renacentes, todo unido a la evidente tradición mudéjar. Las paredes permanecen lisas, blanqueadas, salvo algún arco tallado con yeso, para recibir sobre su desnudez las series de tapices que aquí hubo y parte de los cuales son los que aún podemos ver en la catedral del Salvador, y que debieron dar a estos sa-

lones el tono cortesano, policromo y suntuoso tan del gusto de la época. Toda la decoración de este apartamento regio debió trazarse rápidamente y con seguridad en torno a la fecha de 1492, que se muestra en el salón principal (fig. 119). Las solerías de cerámica, aunque muy maltratadas, quedan en partes del suelo de estos aposentos y del gran salón; que esa cerámica, vidriada en azul, fue hecha para estos salones lo demuestra también la presencia, en uno de los fragmentos conservados, de la simbólica granada.

ESCULTURA Y DECORACIÓN DEL PERÍODO GÓTICO

He ido insistiendo en la sobriedad, por no decir desnudez, de los monumentos en cuanto a su aspecto ornamental escultórico. Es preciso llegar a fines de la Edad Media para encontrar una escultura verdaderamente rica y abundante, escultura, por otra parte, que se referirá menos a lo ornamental que a la estatuaria o los retablos. Por otra parte, no hay que olvidar que la ornamentación irá ganando cada vez más terreno en el sentido de lo mudéjar en yeserías, cornisas e incluso carpintería, que de todo ello conservamos abundantes ejemplos.

Un conjunto verdaderamente importante y de carácter por lo demás muy internacional nos ofrece la capilla de los Corporales, en la colegiata de Daroca. Ya he indicado que esa capilla fue la mayor de la antigua iglesia y estaba encajada en el ábside primitivo románico. La verdad es que lo que hoy vemos es una labor decorativa, casi escenográfica, todo encajado en el hueco del ábside, que conserva, por encima de la ligera bóveda gótica, su propio cascarón románico.

Esa capilla de los Corporales exhibe una suntuosa y recargada decoración gótica flamígera, de tono decididamente europeo, que recuerda el tipo de los «jubé» franco-flamencos con su disposición de

120. Retablo de Santiago. Catedral de Tarazona (Zaragoza)



121. Fondo de la capilla de los Corporales. Colegiata de Daroca (Zaragoza)



122. Conjunto de la capilla de los Corporales. Colegiata de Daroca

arcos, elementos decorativos y escultóricos. Los costados laterales de la capilla, con abundante decoración de arcos, tracería, impostas y moldurajes, inscriben figuras sobre ménsulas. El muro frontal no está imaginado como gran retablo, sino como una zona baja calada por arcos, tras los cuales se advierte un camarín con un pequeño retablo dispuesto para ofrecer el relicario; sobre esa parte baja se centra un gran frontis con una Crucifixión y simbólicas representaciones de ángeles mostrando los Corporales, entre moldurajes y decoración (figs. 121, 122).

Toda la obra de esa capilla —tanto lo mural como el camarín y el propio retablo del fondo— está hecha en piedra caliza muy blanda y blanca, que debió estar policromada y ha sido mal repintada después. El estilo es relativamente uniforme, siempre dentro de un gótico de última hora, con caracteres netamente borgoñones y no demasiado finos; las figuras ofrecen siluetas macizas y pesadas, que recuerdan la obra de Sluter. Dentro de su carácter ilustrativo, los relieves laterales del camarín son animados y pintorescos, incluso de más calidad y perfección que las esculturas. Aunque el estilo sea homogéneo no parece que todo sea de la misma mano. Pues hay evidente diferencia en cuanto a calidad entre las figuras de los muros laterales, las del centro y los relieves; seguramente las de los lados son mucho más finas. El valor artístico de la capilla es más estimable por su conjunto que por los detalles; mejor por la composición y realización decorativa que por la ejecución, que yo atribuiría por lo menos a tres manos diferentes.

Fue comenzada, según la tradición, por el rey Juan II, pero es indudable la aportación fundamental de los Reyes Católicos durante su reinado, cuyos emblemas parlantes están representados en la decoración mural. En cuanto al autor (uno de los autores más bien, si hemos de atender a la antes referida participación de varios), quizá fuese un curioso personaje de vida cosmopolita y bohemia, el darrocense Juan de la Huerta, que colaboró en Dijon con Claus de Werve, a mediados





del siglo xv, pero en todo caso la obra darrocense sería posterior a dicha estancia en Borgoña. Es evidente que la disposición del frente de la capilla resulta exótica en España y que parece estar inspirada en modelos franco-flamencos. Recientemente, Pierre Quarré³¹ ha indicado la posible inspiración en la iglesia de Saint-Seine-l'Abbaye, próxima a Dijon, y además rechaza la hipótesis de la atribución a Juan de la Huerta.

Por otra parte, la influencia de lo europeo no queda sólo limitada a esa capilla de los Corporales. Es abundante la presencia de originales flamencos y germanizantes, o al menos de esas influencias.

Ejemplo importantísimo de la tradición de obra rica de orfebrería realizada en material y obra más baratos es el retablo de Santiago de la catedral de Tarazona, encajado en una capilla, cuya decoración, en especial sus monumentales pechinas —curioso testimonio del enlace de lo mudéjar con las influencias flamencas—, está ejecutada en material bien típico de lo morisco, o sea el yeso; en las tablas se nos da una de las más completas e interesantes iconografías de la Virgen del Pilar, centrándose el conjunto con una gran estatua en madera, dorada y policromada, sobre pedestal con adornos góticos y figuritas, representación monumental del apóstol Santiago, en iconografía de peregrino. El estilo de esta estatua es decididamente germanizante y aun cuando el retablo parece ser obra de Pedro Díaz de Oviedo, ello ha de referirse más bien a las pinturas. Por otra parte, la inscripción dedicatoria del retablo, mandado hacer por Antonio Muñoz, señala que se acabó en 1497, fecha adecuada a la definición del estilo (figs. 120, 123).

También a ese mismo mundo escultórico, pero aún en alianza con la orfebrería, pertenece el retablo originario de la catedral de la Seo de Zaragoza, imaginado como un monumental banco, donde el escultor Pere Johan (en 1441 y siguientes) dispone una serie de preciosos relieves en alabastro y labores decorativas en huecos, alternados con los de los relieves, he-

125. Grupo central del retablo mayor de la
catedral de la Seo, Zaragoza



126. Detalle del friso de figuras del mausoleo de don Lope Fernández de Luna, en la catedral de la Seo, Zaragoza



127. Uno de los sepulcros de la capilla de Calvillo. Catedral de Tarazona (Zaragoza)



chos para que en ellos se colocasen los bustos relicario de plata dorada y esmaltada de que en otro capítulo me ocupo. Sobre ese bancal se montó más tarde uno de los más importantes retablos góticos europeos: el espectacular y monumental, dispuesto a modo de inmenso tríptico, contratado en 1467 por maestro Hans Piet Dansó, escultor alemán según el viajero Münzer, pero sobre cuyo origen se han formulado también otras hipótesis más o menos discutibles. El maestro Hans dispone tres grandes relieves, imaginados dentro de una estructuración y estilo centroeuropeos, de gran severidad, agudo linealismo y detalles minuciosos, pintoresquistas, pero destacando siempre la robustez de la composición y la fina ejecución de angulosos plegados y marcadas aristas. El gran óculo central fue hecho en 1488 por Gil Morlanes, dándole un tono más mórbido. Toda la parte superior es una filigrana de agujas, doseletes y ornamentaciones de extraordinaria suntuosidad y bien definidos dentro del estilo. En todo caso, estamos ante una obra triunfal y esplendorosa, prácticamente sin igual y que influyó en la estructuración y carácter de los retablos del primer Renacimiento (figs. 124, 125).

El mismo Pere Johan preparó y montó otro retablo para el propio palacio del arzobispo zaragozano. El estilo de lo que nos queda de dicho retablo coincide con las características flamenquizantes o centroeuropeas que voy comentando. Está en el palacio arzobispal el basamento del retablo, que fue desmontado y vendido a trozos; actualmente reunido a través de compras sucesivas, puede verse en el Museo Metropolitano de Nueva York. Seguramente un fragmento fue salvado para Zaragoza y debe ser el pequeño y con alguna mutilación que está hoy día encajado en un muro del claustro bajo de San Carlos Borromeo.

En ese mismo claustro de San Carlos encontramos una de las más hermosas obras escultóricas —un bajorrelieve— de esta época en Aragón. Me refiero a una pieza bellísima, fragmento integrado hoy sólo por dos planchas de las varias que debie-

128. *Relieve de la aparición de la Virgen a Santiago. Claustro de la iglesia de San Carlos, Zaragoza*

ron componer el relieve, que indiscutiblemente representa una parte de la escena de la aparición de la Santísima Virgen a Santiago y los convertidos. Los personajes, arrodillados, se amontonan ante un fondo de paisaje con una ciudad amurallada, mientras las figuras casi cubren la superficie total del relieve. El sentido expresivo de rostros y ademanes es muy acusado, y sobre todo las manos tienen valor esencial, siendo como la traza y sustancia vital de la escena; los ropajes forman, ricamente labrados, y con agudos perfiles y plegados, como una trama continua para destacar el movido lenguaje de rostros y manos; un evidente dinamismo, a pesar de la estática composición, se une a la sabia y geométrica estructuración del resto. La ejecución es decididamente fina y aun primorosa a trechos. Este relieve entraría en relación con obras hechas en el tono de las de Rodrigo Alemán, por ejemplo. Seguramente formaría parte de la decoración de la capilla de Nuestra Señora del Pilar hecha en la segunda mitad del siglo xv (fig. 128).

En lo aragonés no es muy abundante la estatuaria funeraria, aunque evidentemente hay una serie de tumbas importantes de los siglos xiv y xv: Cito a continuación algunas de las fundamentales: la de Sancho Marcilla, en la sala capitular del monasterio de Veruela, sería de hacia fines del siglo xiv, ya que la defunción de Marcilla acaeció en 1383, en Huesca; muy perfecto es también el sepulcro de Pedro Fernández de Híjar, bien conservado además, procedente del monasterio de Rueda y ahora en el Museo Provincial de Zaragoza. Si la primera es tumba de arcosolio, de sarcófago exento es la segunda. En la catedral de la Seo de Zaragoza, además de la tumba de don Juan de Aragón, en la capilla mayor, de arte considerable, la obra fundamental es, sin duda, el soberbio enterramiento de don Lope Fernández de Luna, en su capilla de esa catedral, obra de un artista que tendré que volver a citar: Pere Moragues, que trabajaba en Zaragoza en el último cuarto del siglo xiv a las órdenes del arzobispo. La atribución del gran

129. *Virgen, habitualmente llamada del Rosario. Catedral de Tarazona (Zaragoza)*

130. *Calvario y ventanal gótico. Iglesia parroquial de Torralba de Ribota (Zaragoza)*



mausoleo a Moragues se viene haciendo a partir de los datos de Bertaux³², y es evidentemente obra muy espectacular, que enlaza la composición en arcosolio con la del sarcófago, encajado éste dentro de aquél, y por añadidura completándose con un friso de figuritas, en el muro del fondo, con la representación del oficio de Difuntos, que se relaciona con las figuras de llorones que hay en el sarcófago; lástima que hayan desaparecido las pinturas que seguramente completaron el hueco del arcosolio en la parte superior.

Según es habitual en este período gótico por todas las latitudes europeas, la estatuaría empieza a tener gran auge y las imágenes religiosas se multiplican (fig. 126). Se encuentran con frecuencia Cristos muy hermosos en múltiples iglesias aragonesas, pero quiero destacar especialmente algunos. Muy impresionante resulta un Calvario de Torralba de Ribota, tallado en madera y erigido ante un gótico ventanal, muy mudéjar, con labores que son verdaderos atauriques, y que así ofrecen espectacular y curioso fondo a las tallas (fig. 130). Quizá la pieza más excepcional y de primer orden que puede señalarse es el llamado Santo Cristo de Lecina, de tamaño casi natural, conservado en la colegiata de Alquézar. Y como ejemplo a destacar entre otros veamos el conservado en la parroquial de Alagón, que realza sobre pintura ejecutada sobre tabla y rodeado de un ambiente decorativo mudejarizante.

La iconografía mariana es todavía más abundante si cabe, y puede recorrerse en ella las distintas etapas del gótico, las influencias germánicas e, incluso, las obras más tardías y populares que siguen la tradición gótica. Podemos encontrar buen número de ejemplares en la colección Guillén de Zaragoza.

Como imagen sedente de María creo que ninguna puede compararse en importancia con la habitualmente llamada del Rosario, sin ningún fundamento, en una capilla de la girola de la catedral de Tarragona. Lleva sobre su rodilla izquierda al Niño, al que muestra una fruta con su mano derecha; es seguramente una de las



Virgenes góticas más bellas que podamos encontrar, de un tono muy francés, pero cuyo arte es más fuerte que lo habitual en tal país. De gran tamaño, bien conservada, va ricamente dorada y policromada (fig. 129).

PINTURA GÓTICA

Tras rebasar los frontales románicos y los precedentes miniaturísticos, y haber comentado antes al Maestro de Sigena, que tuvo seguidores en el siglo XIII, vemos iniciarse una transformación en el estilo de la pintura que, iniciada en Bierge, va a llegar —ya terminando el siglo XIV— a Foces y a otra serie de monumentos que plantearán el nuevo estilo que llamamos gótico lineal y del cual aparece un importante conjunto, cada vez más ampliado, en lo aragonés.

La decoración mural de San Miguel de Foces es de singular efectismo, mezclado de grandiosidad y rudeza que la hacen muy significativa. Es uno de los conjuntos más hermosos en lo decorativo de toda la pintura aragonesa medieval, que ofrece el interés de verla todavía *in situ*. Son especialmente hermosas las composiciones de los arcosolios de las tumbas, con elegantísimas representaciones de santos, de tipo muy lineal y tono miniaturístico que por su coloración alcanzan un aire casi de vidriera (fig. 131).

Siguiendo un camino parecido, con aspecto todavía más miniaturístico, pero también de mayor tosquedad, se nos aparecen las pinturas de Urriés, ahora conservadas en el Museo catedralicio de Jaca, de las que destaca la belleza claramente europea de la representación de la Anunciación.

Muy espectacular también es, después de las últimas limpiezas, la decoración de la cripta de la iglesia de San Esteban, de Sos del Rey Católico, donde el artista actúa con evidente vigor y con mayor imaginación, respecto a la disposición del espacio, que los maestros antes citados; incluso el linealismo comienza ya a acep-





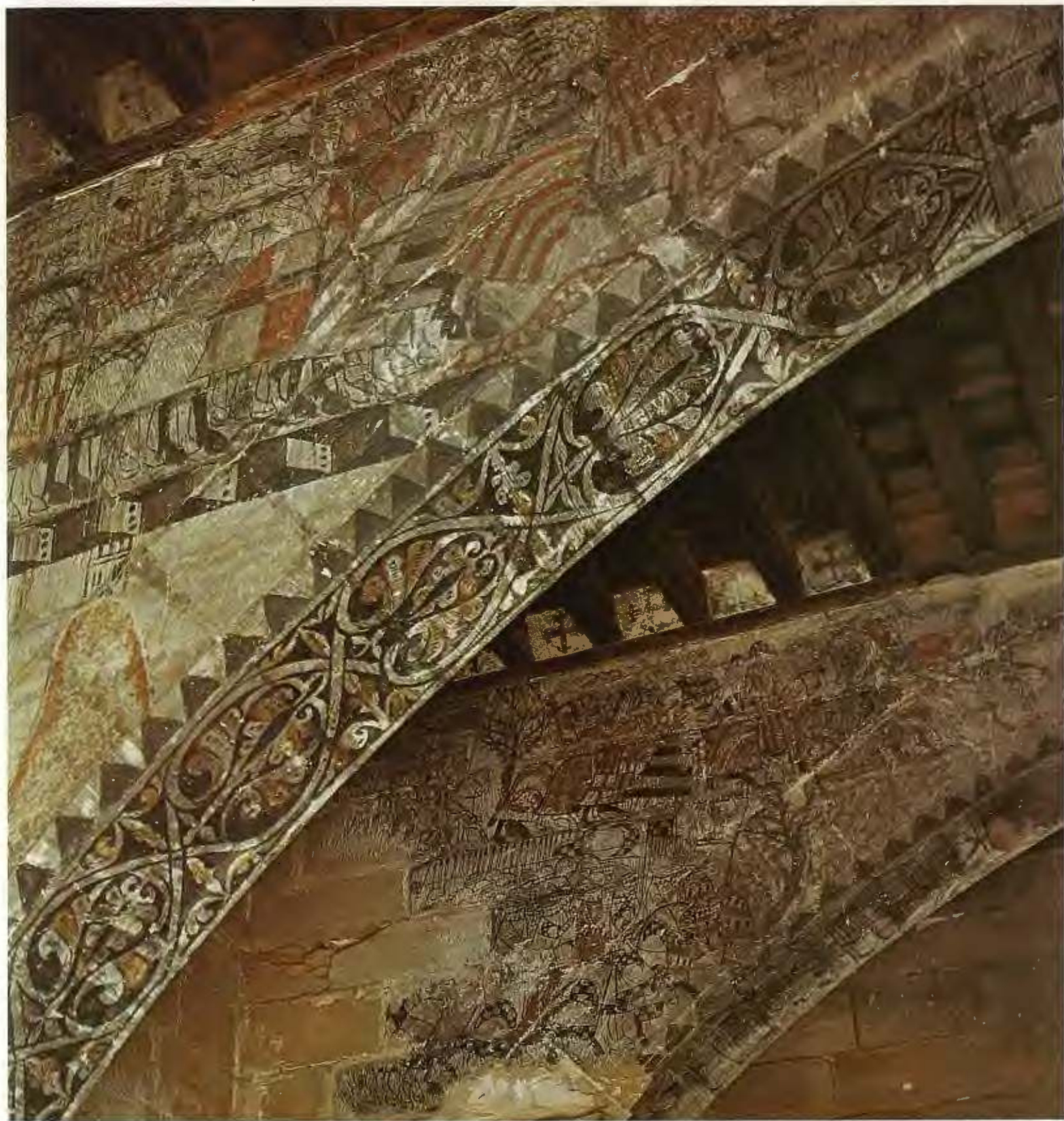
tar influjos de lo que podemos considerar estilo subsiguiente. No cabe duda que el pintor contempló decoraciones de este tipo de gran importancia y no se atuvo a un reparto simétrico y monótono de temas inspirados en modelos o miniaturas. Estas pinturas fueron estudiadas hace unos años³³ y son además muy ricas y poderosas de color, con intensísimos rojos, sobre los que destacan el negro y los demás colores que perfilan las arquitecturas y figuras (figs. 132, 133).

Hay otras pinturas relacionables con todo este núcleo pero que considero menos interesantes, como las de Barluenga, Liesa, Pompíen (trasladadas) y que en ocasiones tienen un tono más popular.

Interpretaciones menos efectistas, aunque más peculiares, son los retablos murales de Daroca. Un tanto seco e ingenuo es el de la iglesia de San Miguel, dedicado a san Valero; más ingenuo aún el de la iglesia de San Juan, y esencialmente diferente el dedicado a la Coronación de la Virgen en la cabecera de San Miguel, cuyo cuadro central, muy grande, tiene evidente elegancia y parece ya desgajarse del estricto linealismo, aunque seguramente se apoya en una miniatura que interpreta sin duda con cierta libertad, como parece demostrarlo la figura y colocación de Jesús.

Junto a esos testimonios de carácter religioso es forzoso presentar el curioso

ejemplo de las pinturas en el interior de la torre del Homenaje —con preciosos ventanales góticos— del castillo de Alcañiz, a las que acertadamente Gudiol³⁴ ha calificado de ilustración mural, pues se trata de una decoración narrativa, con gran pintoresquismo de detalles, curiosos esquematismos en la interpretación expresiva de las cosas y los elementos del paisaje, así como de acción, ritmo, dinamicidad extraordinarios para desarrollar un temario muy amplio, en que entran escenas guerreras —incluso una representación concretamente la entrada de Jaime I en Valencia—, para completarse con otras de tipo trovadoresco, con animales fantásticos, etcétera (fig. 134).





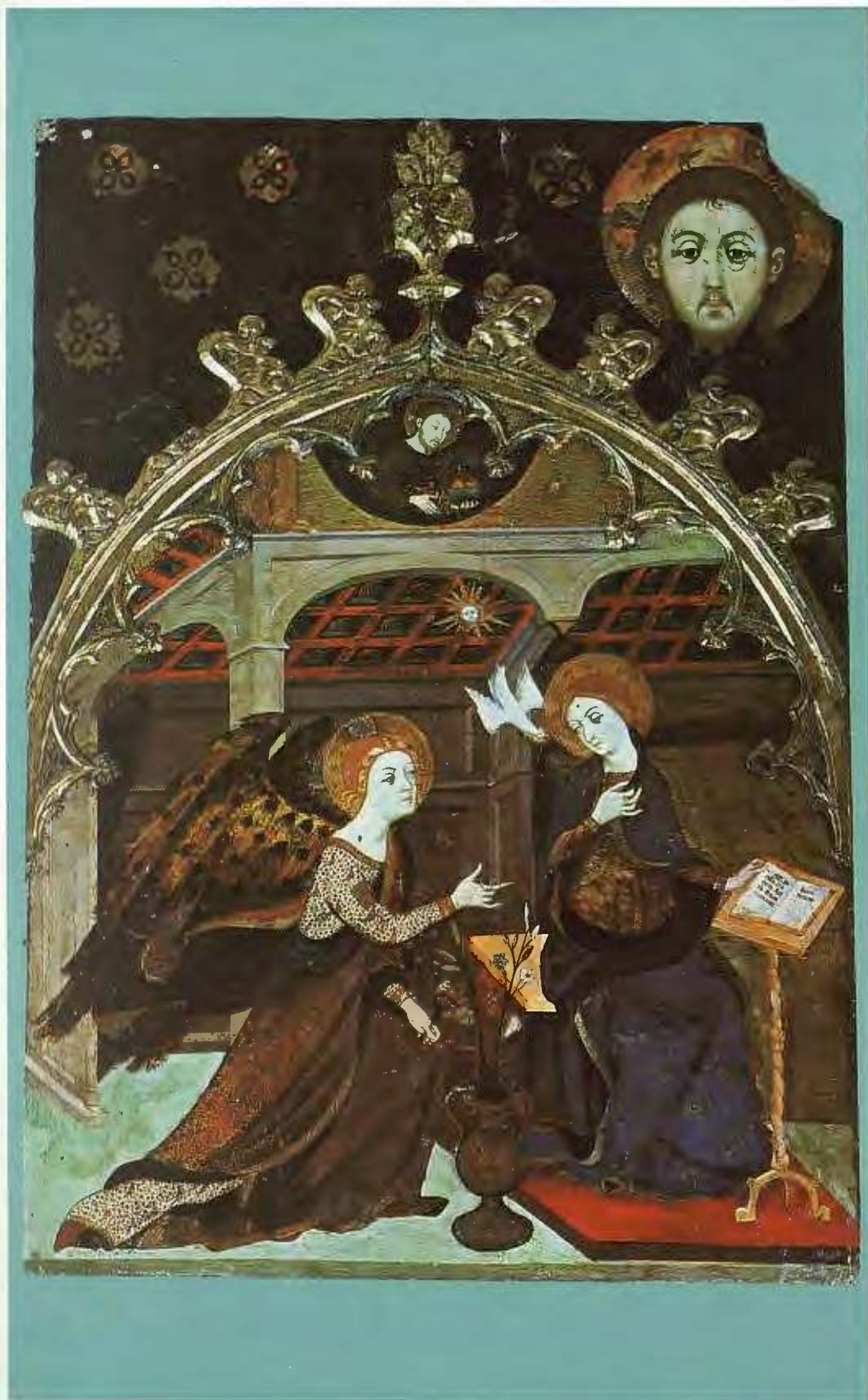
Acabamos de comprobar que existe considerable abundancia de testimonios murales del gótico lineal. No es tan abundante, ni seguramente de tanto interés, la pintura coetánea sobre tabla, manifestada sobre todo en frontales, pero hay un ejemplo que no podemos olvidar y que corresponde a una obra de carácter mudéjar, de la que se habla como tal en el lugar correspondiente. Me refiero al gran artesonado de la catedral de Teruel.

La decoración de este techo parece ser obra de Domingo Peñaflor, pintor zaragozano que consta en documentos del primer tercio del siglo XIV y que pudo conocer trazas de sus contemporáneos, pero en todo caso interpretó a su manera, de modo muy personal, lo que pudiera haberle sugerido la contemplación de otras obras, pues la verdad es que si éstas pudieron influirle en cuanto a la manera de ejecución, o el concepto del movimiento, o la composición de la figura, se valió sobre todo de una vívida contemplación de la realidad que había en torno suyo. Evidentemente hay una gran fronda decorativa en que se repiten temas: animales, monstruos, elementos decorativos característicos del estilo y sistemas decorativos de la época; también es verdad que establece una serie de figuras más o menos mitificadas y que se repetían en las iconografías de entonces, pero todo ello acepta además la representación de figuras que parecen corresponder a personajes poéticos o de la vida normal, incluso la aparición de los oficios, etcétera. Contemplamos así como un enorme documental, un gran corpus de la imaginería de la época, pero es necesario hacer notar que no obedece a un orden estricto y concreto, sino que nos da la impresión de que el pintor, con gran facultad, ha ido recubriendo vigas y fondos con la inextricable y frondosa sucesión de ritmos y figuras viva e intensamente coloreadas. Sin duda es uno de los ejemplos decorativos más brillantes y efectistas que puedan encontrarse, y más en una obra de carpintería (figs. 136, 137).

Éste es el broche final de ese gótico incipiente que se va formando en lo pictó-



138. Anunciación, del retablo procedente del convento del Santo Sepulcro, de Zaragoza, obra de Jaime Serra. Museo de Zaragoza



rico en época ya avanzada de la Edad Media y que cristalizará en una variedad —que en ocasiones coexiste— que aporta unos orígenes técnicos, dibujísticos, conceptuales, completamente distintos, ya que al influjo de lo que podemos llamar europeo va a sustituirle el claro influjo de lo italiano.

La pieza que puede simbolizar decididamente la transición hacia el nuevo estilo es la tabla —conservada en la colegial de Daroca— que formó parte de la cubierta de la primitiva arca de los Corporales, donde la representación del Pantocrátor abandona los ritmos románicos para marcar el paso de lo lineal hacia la definición gótica italianizante. Tal obra podría fecharse hacia la mitad del siglo xiv.

Dos pintores de origen catalán repercutirán en el arte aragonés: Ferrer Bassa y Ramón Destorrents, que pintaron para la Aljafería de Zaragoza. Pero los que van a trabajar intensamente y de los cuales todavía conservamos obras en tierras aragonesas son los Serra. De Jaime conserva el Museo de Zaragoza el retablo pintado para el convento del Santo Sepulcro por encargo de fray Martín de Alpartir (figuras 138, 139), obra muy bella y característica del estilo de su autor. En el Museo de Barcelona se exhibe un retablito procedente del monasterio de Sigüenza, habitualmente citado como obra del propio Jaime; es obra muy delicada, de fina ejecución y bien conservada. A Jaime también le fue adjudicada la encantadora tabla votiva de los Trastámaras que perteneció a la colección Román Vicente, de Zaragoza. Continuó el auge de ese pintor en lo familiar su hermano Pedro, que intervino en otras obras para aragoneses, como el retablo de santa Lucía, en el convento del Santo Sepulcro de Zaragoza. Con frecuencia resulta difícil, salvo en el caso de testimonios documentales, llegar a una precisión con respecto a lo que ejecutaron cada uno de estos maestros, dada la profunda semejanza de estilo que hay entre ellos.

Ese mismo estilo va a aparecer en una obra sensacional: el gran tríptico relicario del monasterio de Piedra, conservado en la





Academia de la Historia de Madrid. Constituido por una gran estructura de fondo, adornada con arquerías góticas y multiplicidad de labores ornamentales, dentro de esas arquerías irían las reliquias y el retablo se podría abrir y cerrar con dos magníficos batientes, copiosa y espléndidamente decorados, tanto en su interior como en el exterior; el interior reparte su superficie entre una gran lacería policroma en la parte alta y una serie de arquerías —cuatro por hoja— que cobijan representaciones de ángeles músicos. El exterior se encuadra igualmente con labores mudéjares de marquetería, en medio de las cuales se encajan pequeñas tablitas historiadas, bajo arcos góticos. Está claro que la concepción general de este curiosísimo tríptico relicario se inspira en los retablos de orfebrería medievales, y así lo denota toda su riqueza ornamental, policroma y con relieves dorados, y las historias encajadas bajo los arcos como si fuesen esmaltes. Está fechado en 1390, como donación del abad «Martinus Pontii». Las representaciones de ángeles músicos encajan en el estilo de los Serra; sin embargo, el tono orientalizante y el estilo miniaturístico de las pinturas historiadas, de un carácter mucho más nervioso, han permitido otras atribuciones, tales como la de Guillén de Leví, pintor judío que trabajó en Calatayud entre 1378 y 1402³⁵. En otras ocasiones se le califica simplemente como Maestro del monasterio de Piedra, y a ese maestro se atribuye la gran tabla de la Crucifixión conservada en Pedrola, de raíz muy italiana. Creo que no es necesario atribuir a una misma mano y maestros las distintas pinturas del relicario del monasterio de Piedra, que pudieron salir efectivamente, en cuanto a los ángeles, del taller de los Serra, mientras que el resto lo realizaría una mano notoriamente distinta y de mucha menor placidez que la que pintó los ángeles en cuestión. Lo evidente es la relación de éstos con las tablas, también con ángeles músicos, encajadas en el artesonado mudéjar del castillo de Mesones de Isuela, que pudo muy bien proceder de colaboraciones semejantes,



144. *San Valero. Palacio arzobispal de Zaragoza*

pues apuntan además la mutua relación de mudejarismo (fig. 106).

Dentro del mismo estilo se debe citar la problemática figura de Lorenzo Zaragoza, que, nacido en Cariñena, trabajaría más bien en otras regiones de la Corona de Aragón.

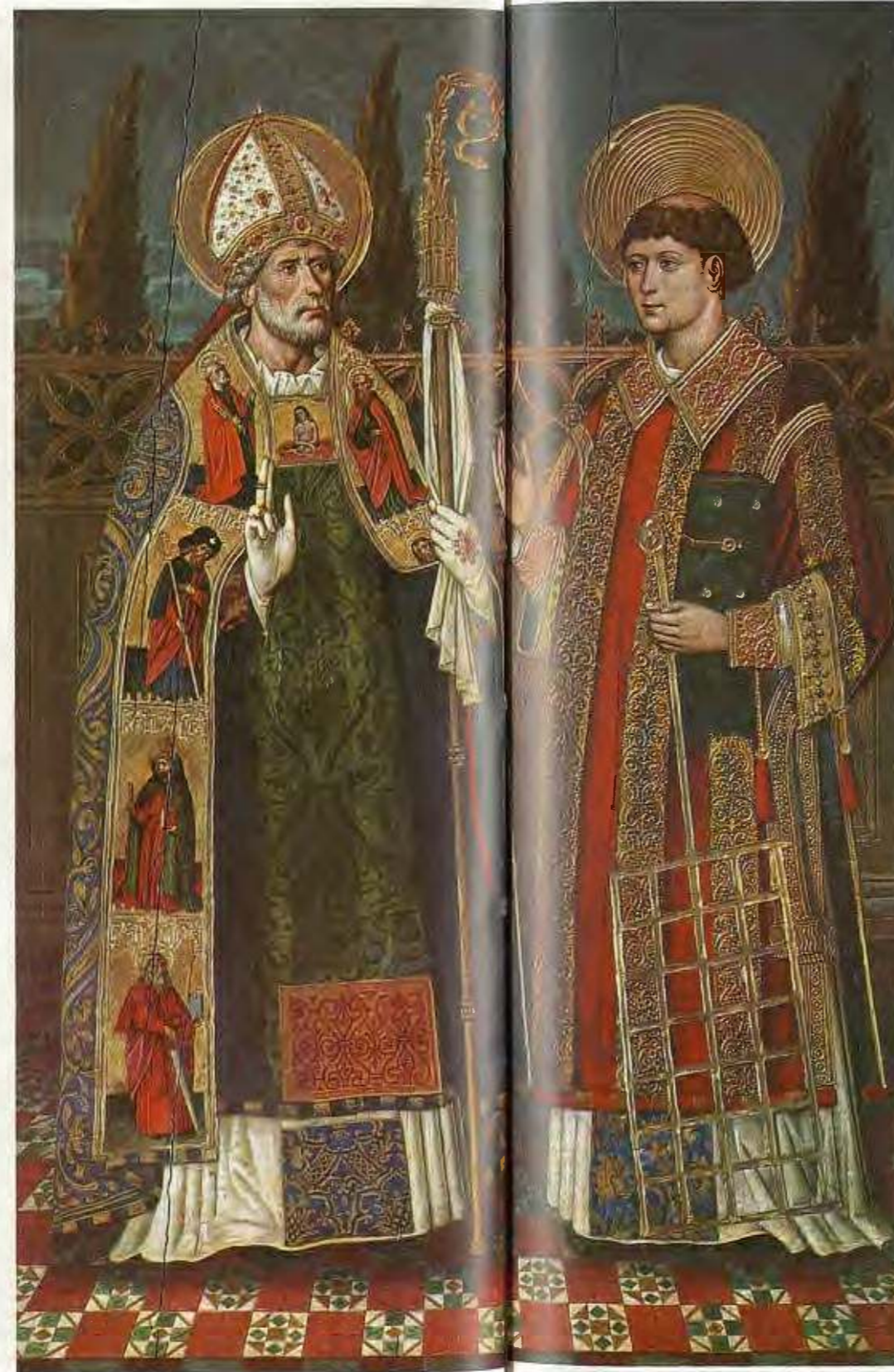
En las comentadas obras de los Serra—Sigena, convento del Sepulcro— encontramos ya la forma típica del retablo gótico, que desde esa segunda mitad del siglo xiv va a prolongarse a lo largo del xv y aun después. Esos conjuntos de tablas ofrecen habitualmente —además de mayor o menor tamaño, más o menos cantidad de tablas— la misma disposición: banco o predela, constituida por varias tablas pequeñas y entre las cuales la del centro es generalmente una representación del Señor de piedad o referencia eucarística; el cuerpo central se reparte verticalmente en «calles», con amplia tabla central dedicada al titular o bien a la Virgen María, y en tal caso los titulares se desplazan a las tablas de las «calles» laterales; otra tabla, formando ático, sobresale en la calle central más que las laterales, y allí lo habitual es la representación de la Crucifixión, quedando bien definida la programación y simbolismo de esta estructura, que reúne las «historias» de las tablas; el conjunto va rodeado por una banda, pulsera o guarda-polvo.

Carácter fundamental de la escuela aragonesa es su fuerza, vigor, su vitalidad tumultuosa que casi llega en ciertos momentos a barroquismo, rellenando superficies, acumulando arabescos lineales, recubriendo de ornamentación y estucos los espacios vacíos. Un afán de vida y expresión acentúa los rasgos de carácter, llegando a veces a lo nervioso y, en ciertos casos, a lo caricaturesco, o al endurecimiento y angulosidad de los rostros, un poco al modo germánico. Un afán de vigor y rotundidad lleva al dibujo duro, incisivo, sea ondulante o anguloso; un afán de solidez, de consistencia de la materia, nos da esa densidad, casi maciza pesadez que será típica de las figuras de algunos maestros —especialmente Ber-

nat— que también encontramos (es importante anotar) en las esculturas de Forment, por ejemplo. Un afán de riqueza y suntuosidad lleva al uso y profusión, tan típicamente aragonés, de los estucos dorados, aplicados al enriquecimiento del icono, que se transforma así, en su arranque, en pieza de orfebrería, en joya, subrayando el carácter tradicional de nuestro arte. Esos estucos llegan a ser tan copiosos y sustantivos, como podemos verlo en la Virgen de la colegiata de Borja (que más adelante comento), que nos recuerdan a los iconos rusos, recubiertos por placas de metal repujado, que sólo dejan al descubierto los rostros de las imágenes (fig. 147). Insisto que el camino se le fue marcando desde fuera a la pintura de la región aragonesa, primero en lo internacional y más tarde Huguet y Bermejo serán ejemplo de lo forastero que imprime huella.

El estilo internacional, como es propio de su misma constitución, tiene unidad lógica, pero pueden matizarse varios grupos³⁶.

Podemos establecer un grupo centrado por Juan de Leví y sus seguidores, que consideraremos como grupo zaragozano. Juan de Leví fue pintor documentado en Zaragoza, de 1402 a 1407, pero su carrera artística comenzaría en el siglo xiv; su obra maestra es el gran retablo triple de la capilla de los Calvillo, en la catedral de Tarazona, que hubo de hacerse después de 1392 y antes de 1404. Su estilo es muy original y elegante, pintoresco y vivo, rico y refinado de color, con misteriosas inspiraciones, de un tono exótico y de clara filiación oriental. Resulta un conjunto deslumbrador que abarca todo el frontis de la capilla, enlazando su multiplicidad de fulgurantes tablas, para hacer de los tres retablos un único paramento continuado; la restauración verificada hace unos años devolvió el esplendor primitivo a la obra y permitió, a la vez, apreciar las notas orientales a que me he referido, así como la exquisitez de su ejecución y aun incluso la posibilidad de la intervención de algún colaborador (figuras 140-143).

145. *Virgen de la Misericordia. Palacio episcopal de Teruel*



Enlazados al estilo de Juan de Leví se encuentra buen número de retablos en la comarca navarro-aragonesa, habiéndose planteado atribuciones muy complejas a este taller.

Entre los continuadores de esa orientación es necesario citar a Benito Arnaldín, con estilo muy parecido al de Leví.

Autor del retablo de san Martín (en Torralba de Ribota) y del de santa Quiteria, en la colección Mateu de Barcelona, puede enlazarse con su núcleo pictórico la bellísima santa Catalina, conservada en el palacio episcopal de Teruel, de bella estilización y refinada elegancia.

En el mismo núcleo y continuación de-

berá encajarse Nicolás Solana, autor de una bella Epifanía, de claro entronque con piezas de miniatura, conservada en el Instituto de Valencia de Don Juan, de Madrid; también Gudiol³⁷ le atribuye el retablo de san Pedro, del Museo de Daroca. Con menos calidad prolonga el estilo el Maestro de Torralba, también

más ingenuo, designado de tal manera por el retablo de san Félix, de Torralba de Ribota.

El segundo grupo podemos considerarlo centralizado en Huesca. Pieza típica es el retablo de la Coronación de la Virgen, en el Museo de la catedral de Huesca, verdaderamente encantador y que nos ofrece la peculiaridad de estar firmado por Pere Zuera, que sería, según Del Arco, un aragonés tal vez natural de la propia ciudad de Huesca, y del que hay referencias documentales que van de 1430 a 1468, pero es posible que no todas se refieran a él, sino a parientes del mismo nombre. Indudablemente es un autor de categoría secundaria, con cierta tendencia a la sequedad y esquematismo, pero de evidente valor representativo.

En realidad, de una concepción estética mucho más refinada —con lo cual podríamos pensar en un subgrupo— nos aparece el llamado Maestro de Arguis, así designado por el refinadísimo e incompleto retablo de san Miguel conservado en el Museo del Prado, obra de un arte muy nervioso y elegante, lleno de vitalidad y movimiento, de elegantes estilizaciones, amplia imaginación y que ofrece, dentro de la tónica internacional, un decidido regusto que recuerda las miniaturas francesas; puede fecharse alrededor de 1450. Gudiol le atribuye el retablo de santa Ana de la colegiata de Alquézar. El grupo que podemos considerar turo-lense tiene connotaciones y estilos mucho más valencianos. La figura central es el llamado maestro Jacobo, por su firma en una tabla representando a santa Úrsula (Museo de Barcelona), que algunos creyeron navarra, pero hoy se acepta generalmente como aragonesa. Los ritmos y estilización, su composición de conjunto, los bellos drapeados, son espléndidos; sin duda, es maestro muy personal, sensitivo y elegante. Por algunos rasgos —sólo algunos— podría acercarse a su estilo la bellísima tabla de santa mártir, que se conserva, aunque muy destrozada, en el Museo colegial de Daroca.

En este núcleo de influencia valenciana,



la personalidad más importante es el Maestro de Retascón, al que designamos así por un retablo dedicado a la Virgen de la iglesia de Retascón, y al que se le adjudican otras obras, tales como el Beso de Judas del Museo de Barcelona y otras piezas en colecciones de fuera de Aragón. También encajamos en el grupo a un colaborador de este maestro, al cual llamamos ahora Maestro de Langa, en razón del retablo, muy hermoso, dedicado a san Pedro en Langa del Castillo y que ofrece evidente monumentalidad y calidad.

Muy singular es el Maestro de Teruel, denominación dada por Gudiol³⁸, que designa de este modo a un pintor cuya clave es la Virgen de la Misericordia, tabla conservada en el palacio episcopal de Teruel, que representa a la Virgen protectora acompañada por figuras y escenas complementarias de curiosa iconografía, entroncables con las moralidades medievales (fig. 145). Obra de un artista de gran fantasía y lirismo desbordante, con rasgos y ritmos elegantes que a veces llegan a lo artificioso, ofrece posible relación con lo miniaturístico e incluso parece transparentar cierta influencia de lo centroeuropeo, seguramente llegada por la vía valenciana de Marçal de Sax.

El cuarto grupo se deslizará más de lo internacional, yendo hacia un arte más naturalista, pero en modo transitivo, pues no abandona lo internacional y aun en alguna ocasión acentúa lo mediterráneo. Figura importante de esta orientación es Bonanat Zahortiga, documentado en Zaragoza por lo menos desde 1403 y que puede ser el autor del san Agustín de la Seo de Zaragoza, única parte subsistente de un retablo, así como también tablas del de Ejea. Gudiol le atribuye el retablo del Desposorio de la capilla Villaespesa de la catedral de Tudela³⁹, pintado antes de 1423, ampliamente narrativo y expresivo. También le atribuye las tablas de san Vicente y san Lorenzo, del Museo de Barcelona, que no dejan, sin embargo, de ofrecer concomitancias de estilo con obras de artistas posteriores. El realismo de Bonanat tendrá prolonga-

ción en Miguel del Rey, y su decorativismo en el Maestro de Lanaja.

Miguel del Rey firmó el retablo de san Nicolás en la iglesia de las Santas Justa y Rufina de Maluenda (Zaragoza), que aúna la monumentalidad icónica con la realidad interpretativa de los rostros, tanto de santos como de donantes. Esas mismas características podemos encontrar en otras obras atribuidas, como la Virgen con el Niño y ángeles, del Museo Lázaro Galdiano; el retablo de Sádaba y otro dedicado a la Magdalena, también en Maluenda. Igualmente una gran tabla de los santos Fabián y Sebastián, que estuvo en una colección particular zaragozana y figuró en la exposición de primitivos aragoneses de Madrid, en 1957⁴⁰. Trabajó en torno a 1440 y es mejor ejecutante que imaginativo, preocupándole la composición y la estructura de las cosas.

El Maestro de Lanaja fue llamado así por Post y representa la transición del estilo internacional a las novedades que vinieron después, bajo el influjo directo de lo catalán. Su actividad va, aproximadamente, desde 1425 hasta unos quince años más tarde. El nombre se le dio por un retablo dedicado a la vida de la Virgen, en la parroquial de Lanaja (Huesca), casi completamente destruido en 1936 y cuyos restos están en el Museo de Zaragoza; esos fragmentos son de gran belleza y elegante estilización, con evidentes contactos con la miniatura e incluso con el dibujo de tapicerías, en cuanto al sentido de la estilización, especialmente de los vegetales. También en el Museo de Zaragoza está el sarcófago de Isabel de Aragón, procedente del monasterio de Sigüenza, pieza de gran interés por estar fechada en 1434. También la lleva de 1439 la tabla que representa a la Virgen María con ángeles y un donante, llamada habitualmente Virgen de mosén Esperandéu, que se conserva en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid; procede de Tarazona y, aparte de la inscripción con dedicatoria y fecha, es muy interesante por su fondo dorado, gofrado, que dio lugar, por la abundancia de sus estucos,

a que Bertaux la considerase como la primera tabla fechada que ofrece ese tipo de decoración de los estucos dorados; también aparece en la impresionante tabla, de estilo semejante a la de Madrid, pero más monumental, habitualmente llamada Virgen de don Dalmacio de Mur, conservada hoy en el Museo zaragozano (fig. 148). Hubo más Vírgenes de este tipo, pero algunas desaparecieron durante la guerra civil. Es posible identificar a este maestro con un tal Blasco Grañén, documentado como residente en Zaragoza de 1415 a 1439. Su estilo es lírico y delicado, aun cuando no exento de fuerza, y emplea, como ya he dicho, profusamente el complemento suntuario de los estucos dorados.

La segunda gran etapa de la pintura plenamente gótica en Aragón se da bajo la acusada influencia de Jaume Huguet, que trabajó en la capital aragonesa entre 1435 y 1445 y de cuya actividad y trabajo aún quedan testimonios en los museos aragoneses. En este momento se acentúa la característica de realismo, que se atemperará en ocasiones con ciertos tonos de estilización y elegancia en el trazado de figuras y ropajes. De ese núcleo va a salir buen número de artistas, entre los cuales voy a citar a los más destacados:

Pedro García de Benabarre dejará testimonios de la importancia de su arte en distintos lugares aragoneses, como el propio Benabarre y en lugares de Cataluña, donde su obra es abundante. Bernardo de Arás trabajará en distintos lugares de Aragón, especialmente en la zona de Huesca, y en el museo de dicha ciudad figura el retablo de san Vicente que le atribuye Gudiol⁴¹. Martín de Soria, documentado en época ya bastante tardía, desde 1471 a 1478, y que residió en Zaragoza, es el autor del retablo, en parte destruido, de Pallaruelo de Monegros. Debe ser citado también el Maestro de Morata de Jiloca, al que se atribuye el retablo de santo Tomás de la colegiata de Daroca.

Tomás Giner es figura relevante. Asociado por escritura notarial por tres años, a partir de 1466, a Arnaut de Castellnou,



aunque seguramente esa asociación de hecho era anterior. De este Giner hay abundantes referencias documentales; Gu-diol⁴² lo identifica con el que Tormo llamó Maestro del arzobispo Mur; sin embargo, no puedo considerar del mismo autor las tablas conservadas en el palacio arzobispal de Zaragoza, de gran monumentalidad y ejecución fina, incisiva, un poco seca y que pudieron formar parte del retablo del palacio citado y las, también al mismo autor atribuidas, de la Epifanía de Santa María de Calatayud,

mucho más pintoresca y narrativa y de ejecución más pictoricista. En cambio, sí ofrece relación con las tablas de Zaragoza la que representa a san Lorenzo, conservada en Magallón y que, en resumen, formaría con las otras dos de Zaragoza el conjunto de la obra del llamado Maestro de los Cipreses⁴³. Arnaut de Castellnou, el antes citado colaborador probable de Tomás Giner en el retablo de Erla y más espontáneo que él, es muy similar en estilo y técnica al Huguet juvenil, y esto nos lo demostra-

ría si consideramos como suya la bellísima y elegante tabla representando a san Huberto, conservada en el Museo colegial de Daroca, y en la cual el estuco está empleado con mucha parsimonia, predominando los elementos puramente pictoricistas (fig. 146).

Juan de la Abadía se relaciona también en estilo en sus obras con las tablas de Magallón y Zaragoza comentadas al referirme a Giner. Aparece domiciliado en Huesca, entre 1473 y 1508, y su estilo rotundo y fuerte, con cierto carácter es-

cultórico y, en general, monumental, de evidente intensidad espiritual, revela claramente la influencia de Huguet en obras como el san Vicente del Museo Lázaro Galdiano o el san Miguel Arcángel de un retablo procedente de Liesa, ahora en Barcelona. Si añadimos el Maestro de los Florida a los Maestros de Morata y Belmonte tendremos reseñado lo más importante del núcleo huguetiano.

A la acusada influencia de Huguet se sobrepone la no menos ostensible de Bartolomé Bermejo, que será centro de la inspiración en el estilo de otros maestros aragoneses. Bermejo trabajó mucho en Aragón y de su mano quedan obras aún en estas tierras (fig. 149), y algunas otras que de su mano salieron —como el magistral santo Domingo, procedente de Daroca y ahora en el Museo del Prado—, proceden de aquí, pero fueron transportadas fuera de Aragón.

Con Bermejo debieron colaborar algunos aragoneses y entre ellos destacan fundamentalmente dos: Martín Bernat (1469-1497) y Miguel Ximénez (1466-1505).

Bernat es seguidor clarísimo del arte de

Bermejo. Fue artista muy solicitado e importante y conservamos buen número de obras suyas documentadas, realizadas individualmente o en colaboración. Una de sus más importantes obras es el retablo de san Martín, en el Museo de la colegiata de Daroca. Gudiol y Post difieren en la atribución de obras a este maestro, pues el erudito catalán le asigna las que el americano reunió con el nombre de Maestro de Alfajarín. Su fuerte estilo se resiente de dureza y a veces de tosquedad, pues presenta formas un tanto pesadas y angulosas, a las cuales confiere, con caracterizaciones muy acentuadas, un tono de auténtico empaque y buscada majestad. Colaborador suyo hubo de ser Miguel Ximénez, cuya actividad está documentada en Zaragoza en los años más arriba citados, siendo autor muy solicitado, seguramente fecundo y a veces desigual. Colaboración suya con Bernat fue el monumental retablo de la Adoración de la Santa Cruz, procedente de la villa de Blesa (Teruel) y cuyas tablas se conservan en el Museo de Zaragoza; la ejecución de éstas es poderosa y recia, rica de color, muy sólida, con mu-

151. Anunciación y profetas. Predela del retablo de la Adoración de la Cruz, procedente de Blesa (Teruel), obra de Martín Bernat y Miguel Ximénez. Museo de Zaragoza

cho carácter y algunas cabezas excepcionales, que llegan a recordar, un poco de lejos, las de Nuño Gonçalves (figs. 151-153). También sería colaboración de los dos maestros el retablo de la Purificación de la catedral de Tarazona, con sus tablas dispuestas actualmente de manera diferente a como debieron estar, retablo en el que queda más claramente diferenciada la personalidad de los dos maestros, ya que si la Virgen del Patrocinio se identifica claramente con el estilo denso y hasta un poco geométrico de Bernat, en la Resurrección de Cristo, de un tono mucho más libre y notablemente influido por el concepto espacial, hasta en los detalles, de la pintura italiana del xv, vemos la posibilidad de creer en un Miguel Ximénez autor más moderno, de estilo más gráfico y narrativo, más vivaz y nervioso, decididamente renaciente e italianizante. Esta versión de la mayor modernidad de Ximénez nos la puede confirmar la tabla, por él firmada, que también representa una Resurrección, procedente del retablo de Ejea de los Caballeros y ahora en el Museo del Prado. Esa misma nota, decididamente ita-



152. *Cristo con la cruz a cuestas. Tabla del retablo de Blesa, obra de Bernat y Ximénez. Museo de Zaragoza*



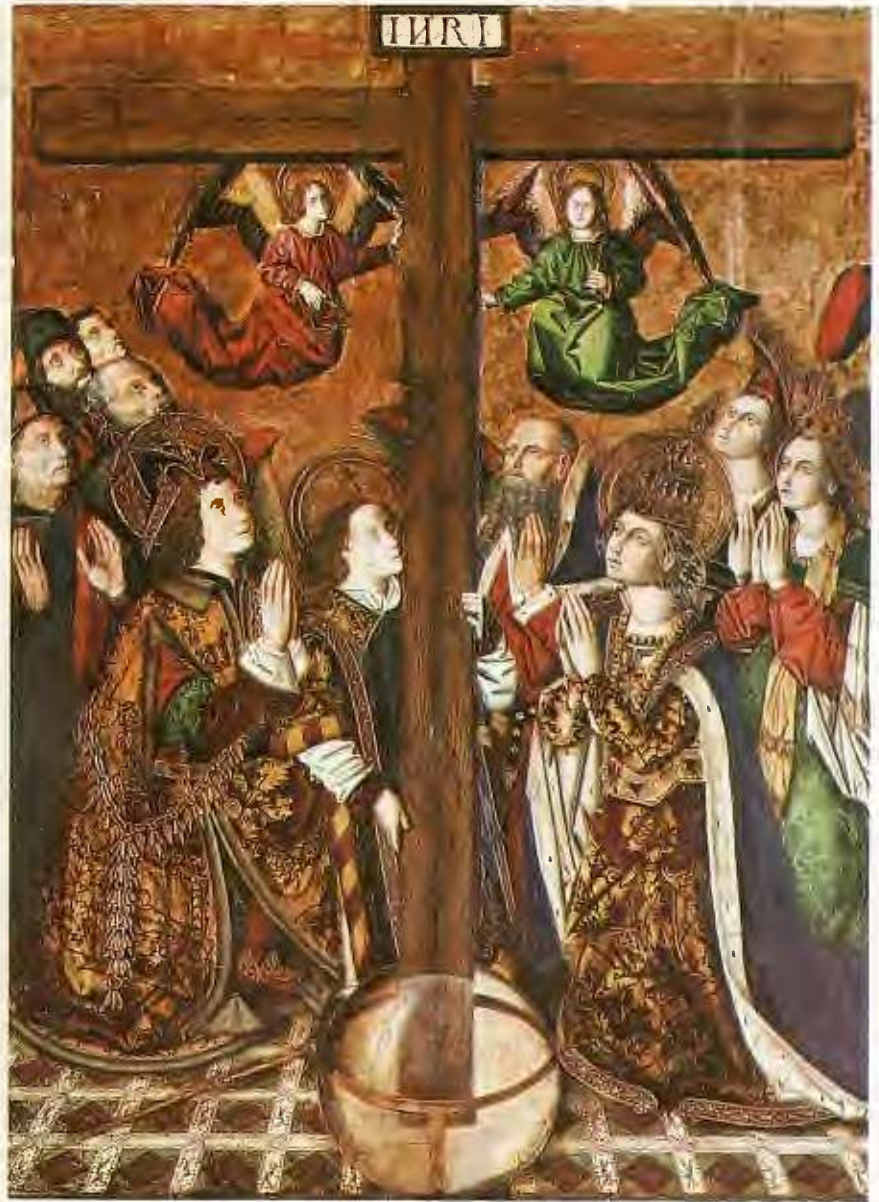
lianizante, podemos encontrar en el sarcófago de Francisquina de Erill y de Castro, obra de 1494 en el Real Monasterio de Sigüenza, y también en la tabla, tan elegante, de san Martín partiendo su capa con un pobre, conservada en el Museo Provincial de Zaragoza.

Dentro del núcleo de Bermejo, Post inscribe al Maestro de Alfajarín y al de la Loteta, a los que es forzoso añadir el Maestro de san Vicente y el círculo de pintores de Calatayud, centrados sobre todo por Juan Rius y los Ram, en especial

Domingo (1464-1507), estudiado recientemente⁴⁴ y de cuya escuela se espera que surjan nuevos hallazgos y valoración de artistas de evidente interés.

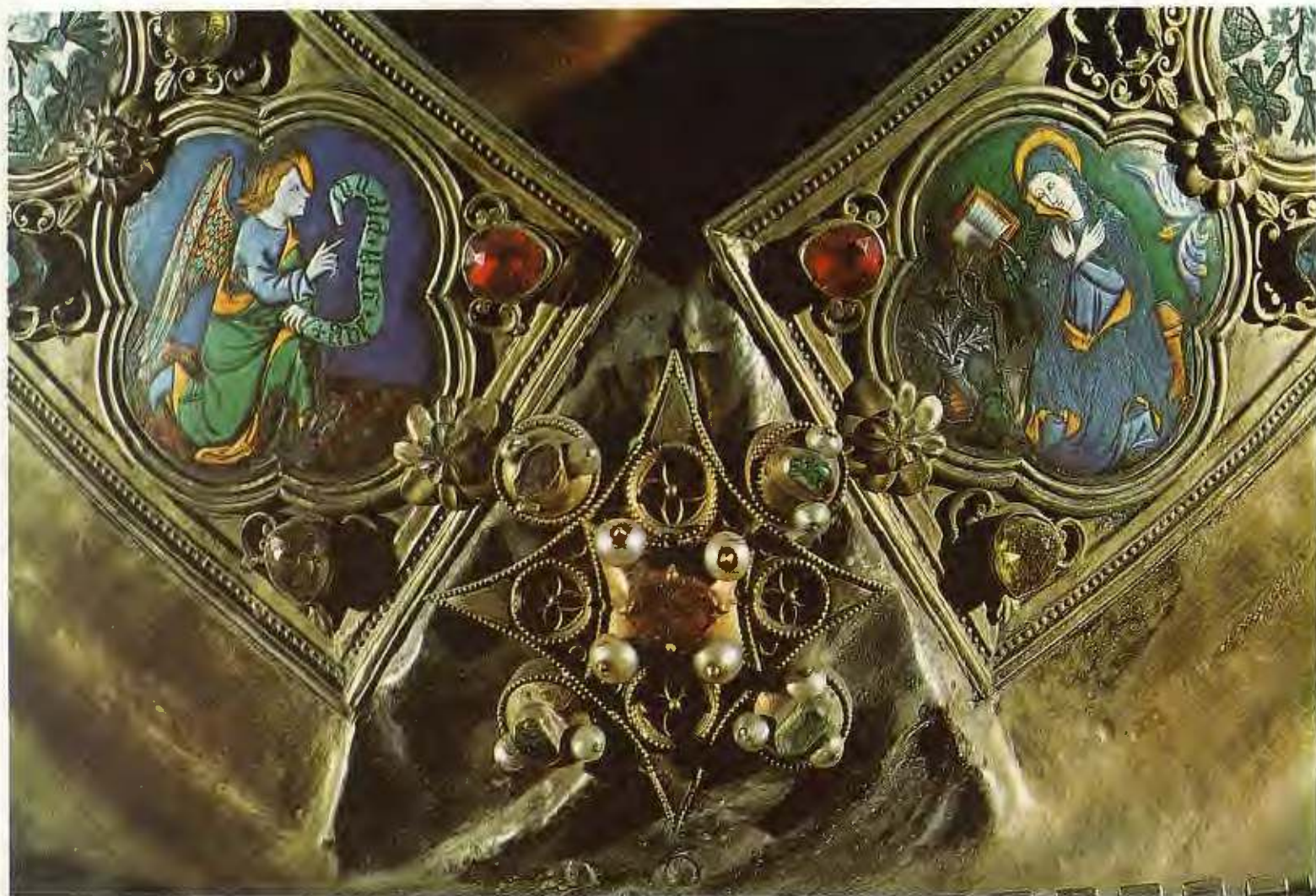
Entre los pintores que trabajan en Aragón en la segunda mitad del siglo xv hay también algunos que parecen resistirse hasta cierto punto a las influencias y corrientes extrañas. Entre ellos estarían los citados Ram, así como Salvador Roig y un posible hijo de Tomás Giner llamado Francisco, que contrató un retablo de san Hipólito para la iglesia de Altabás de

153. *Adoración de la Cruz. Tabla central del retablo de Blesa, obra de Bernat y Ximénez. Museo de Zaragoza*



Zaragoza en 1484 y que, a pesar de lo avanzado de la época, se muestra muy tradicional.

Para concluir, quiero comentar la obra de Jaime Lana. Este pintor está reiteradamente documentado entre 1491 y 1515 y es, sin duda, uno de los últimos pintores góticos aragoneses. Consta que trazó un retablo para la iglesia del Pilar y también el de la Virgen de Misericordia, documentado en 1492. También hizo el retablo de la Virgen para la iglesia principal de Borja, población ésta en la que se con-



serva una colección de tablas que tradicionalmente han venido asignándose a la producción de Lana. Ahora bien, Oliván Baile encontró un albarán según el cual el autor del retablo de Borja es Nicolás de Zahortiga, hijo del Bonanat que antes he indicado; la hipótesis de Oliván es que las tablas hasta ahora atribuidas a Lana son las de este retablo y, en consecuencia, no son obra de dicho autor. Pero, por otra parte, no creo que por el estilo de esas tablas se pueda deducir la intervención de una única mano, sino que serían la producción de dos maestros: uno podría ser Zahortiga, el otro Lana, e incluso las diferencias entre las tablas nos llevan a creer que se integraban, no en un retablo

único hecho en colaboración, sino en dos retablos diferentes. En ese caso podría continuar manteniéndose la atribución tradicional de la gran Virgen María rodeada de santas, pieza la más monumental del conjunto, a Jaime Lana. Esta tabla es a la que me refería antes como el más apabullante testimonio de la intervención decorativa del estuco dorado, que recubre en frondosa ornamentación la mayor parte de la superficie de la tabla. Y quiero añadir, como nota curiosa, que el retablo probablemente fue promovido por una cofradía del gremio textil, como podría deducirse de las representaciones de santas que aparecen al pie del gran icono mariano (figura 147).

ARTES SUNTUARIAS DEL PERÍODO GÓTICO

Importantísimo en este período es todo lo que se refiere a la decoración cerámica y a la talla en madera, pero sin embargo toda esa obra es necesario enfocarla desde el terreno mudéjar.

En cambio, corresponden forzosamente al gótico las obras de orfebrería, pues, si bien en ellas en alguna ocasión hay repercusiones ornamentales de lo mudéjar, la verdad es que obedecen en general a un arte absolutamente internacional y europeo. Es más, muchas veces son verdaderas piezas importadas, que se juntan e influyen con

155. *Busto de san Valero. Sacristía de la Seo de Zaragoza*

156. *Custodia relicario de los Corporales. Colegiata de Daroca (Zaragoza)*



157. *Primer tapiz de la Pasión. Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza*

158. *Segundo tapiz de la Pasión. Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza*



159. *Sarga, con la aparición de la Virgen del Pilar. Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza*

161. *Detalle del tapiz de Jefe. Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza*



160. *Detalle del primer tapiz de la Pasión. Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza*

162. *Detalle del tapiz de la exaltación de la Santa Cruz. Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza*



las que España —en la Corona de Aragón y en los propios talleres de las provincias aragonesas— se fabrican. Mucho debía haber, especialmente obras de platería, sobre todo en los últimos siglos de la Edad Media (como, por lo demás, continuaría ocurriendo en el Renacimiento y en el barroco), ya que tenemos todavía gran cantidad de ejemplos, incluso muchos en la propia región. Voy a referirme sólo a las pocas piezas importadas de mayor importancia y que serían modélicas en muchas ocasiones respecto a la producción local, más provinciana a veces. Pero también quiero comentar ciertas obras que indudablemente salieron de talleres locales y que, en consecuencia, son indicios de la importancia que éstos tuvieron.

En primer lugar quiero referirme a la arqueta que guarda el relicario de los Corporales, en la colegiata de Daroca. Arqueta de plata dorada y que posiblemente, por algunos resabios románicos que aún aparecen en las figuras, nos lleva a un arte gótico muy primitivo, aun cuando esto es evidente sobre todo en los relieves, posiblemente aprovechados de una obra anterior y ni siquiera obra aragonesa, que se remontarían a época más tardía, y ya aquí el punzón, que puede interpretarse Stephanus, va impreso en la parte de la armadura y no en los relieves, lo que nos permite suponer que fuese el reconstructor y no el autor de aquéllos.

También guarda Daroca una de las piezas más sensacionales de la platería española: la llamada custodia relicario de los Corporales, que originariamente no llevaba el ostensorio que ahora la remata y sólo era un a modo de retablito y armario para guardar los corporales. Sobre el pie se alza el pequeño retablo en dos zonas superpuestas con exquisitas pequeñas figuras de plata; hay otras en los costados, bajo doseletes, y el reverso tiene forma de puertas abrideras con labores de repujados y escudos esmaltados. El donante del relicario fue el rey don Pedro IV el Ceremonioso, que encargó la obra a un platero barcelonés que vivía en Zaragoza llamado Pere Moragues, el cual trabajaba



en esta obra el año 1384 en Zaragoza, donde la terminó, hecho que justifica el empleo del punzón zaragozano en el pie del relicario (fig. 156). Este mismo Pere Moragues es también, según Bertaux⁴⁵, autor de la espléndida tumba de don Lope Fernández de Luna, en la catedral del Salvador de Zaragoza (fig. 126).

El mismo rey Pedro IV sería también el donante del retablo de Salas, conservado en el Museo catedralicio de Huesca, trabajado en plata repujada, policromada a trechos, interesante y rico, pero de un arte un poco provincial, obra de Bartolomé Tuxó en Barcelona, en 1367.

Es considerable en Aragón la serie de custodias góticas. De ellas, la bellísima con estatuitas de ángeles y ornamentaciones, conservada en Cuevas de Cañart, lleva punzón de Morella, y el de Barcelona se ve en la que hay en Ejuive, más suntuosa que la antes citada, de estilo muy característico del gótico de la Corona de Aragón en las figuras; ambas corresponden al siglo xv. La de Tronchón, también con punzón de Morella y de la misma época que las dos citadas, se enriquece además con una serie de plaquitas de esmalte policromo translúcido.

Entre la multiplicidad de cruces procesionales conservadas, alguna, como la de Valdeconejos, con punzón de Barcelona, ofrece fina labor de platería y buenos esmaltes; también la de Monreal, de fines del siglo xv, menos refinada, podría ser obra local, como lo es también la de Cuenca, más antigua, de principios del siglo, espléndida de ejecución en las placas, que se adorna con esmaltes translúcidos y lleva el punzón de Daroca. Pieza absolutamente única, de gran importancia por su tamaño y calidad, es la cruz procesional de Linares (Teruel), cubierta de adornos, con muchas imágenes de bulto labradas aparte y colocadas después, cubriéndose totalmente por ambos lados en todo lo que dejan libre las demás ornamentaciones con esmaltes translúcidos, que ofrecen indudable valor iconográfico y se inspiran probablemente en pinturas catalanas de principios del siglo xv, lo que permite creer incluso que se ejecutasen o

proyectasen por algún pintor retablista. Evidentemente los cálices debieron producirse en gran cantidad. El conservado en la parroquia de Longares es pieza elegante y sobria, y lleva las armas de don Lope Fernández de Luna; indudablemente podemos considerarlo pieza de fines del siglo xiv y tiene un detalle significativo para enlazar con las demás piezas que a continuación comento, ya que este cáliz lleva el punzón de Zaragoza. Más tarde, en esta ciudad sería muy abundante la producción de un tipo de cáliz con ancho pie repujado, nudo ornamentado y decoración de hojas de cardo en la copa; hay ejemplares muy variados en cuanto a su decoración, más exquisita en unos que en otros, abundando los ejemplares del primer cuarto del siglo xvi, pero que conservan un tono decididamente gótico. Puede resaltarse el conservado en Muniesa, otro expuesto en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid con el número 397, y uno, muy bello, en una colección particular de Zaragoza.

Además de lo producido en la región y en la Corona de Aragón son también abundantes las piezas decididamente importadas de distintos países europeos. Es muy interesante la estupenda nave de mesa, de la segunda mitad del siglo xv, que conserva el cabildo metropolitano de Zaragoza ya desde tiempo casi contemporáneo a su ejecución, puesto que fue robada en 1482, y cuyo basamento fue rehecho por un maestro Lope de Zaragoza en 1505; pero la parte antigua, constituida por un dragón que transporta la nave, es sin duda una pieza francesa (figura 163).

Francés es también el cáliz llamado del Compromiso, que se conserva en Caspe, pieza muy hermosa que lleva el punzón de Avignon, además de acompañarse de una bella patena adornada con esmalte central. Dentro de ese mundo de los esmaltes y al mismo tiempo también de la orificería hay que encajar los soberbios bustos relicario, de finísima labra y con decoración esmaltada de primer orden, donación del papa Luna —que se dice está retratado en el que representa a san

Valero— y salidos de los talleres de Avignon; estos bustos se mostraban en los huecos del bancal del gran retablo mayor de la catedral, luciendo allí su magnificencia y la deslumbrante y fina transparencia de los esmaltes en especial, que decoran el cuello de la vestidura de san Valero (figuras 154, 155).

Pieza muy curiosa y exótica entre nosotros es la copa de plata dorada, con tapa, original estilización de arranque vegetal, uno de esos *pokal* o vaso de honor germánico; es obra exquisita que puede datar de principios del siglo xvi, conservada en el tesoro de la catedral de Tarazona.

Y entre la anotación de piezas importadas no cabe duda que ocupa un puesto de suma importancia la serie de piezas de tapicería. La afición y aun necesidad de enriquecer y decorar los salones de los edificios palaciegos llevó a un coleccionismo abundante de esta clase de obras, importadas en su mayor parte, pero que también en ocasiones se llegarían a tejer en Zaragoza, pues sabemos que aquí dos flamencos que vivieron en Alcolea de Cinca —Juan Banuclan y Martín de Secués— contrataban su ejecución. Aparte consta también la existencia de bordadores o decoradores de paños y autores de reposteros. Las colecciones hubieron de ser muy abundantes, encabezadas por la del propio palacio real; muchos de esos tapices de las colecciones reales son los que ahora guarda la colección del cabildo metropolitano, que así han llegado hasta nosotros, mientras que se han ido dispersando o destruyendo los que pertenecieron a otras colecciones, de alguna de las cuales queda algún resto.

Es, pues, en la colección del cabildo catedralicio donde podemos admirar una serie de piezas de importancia excepcional⁴⁶ (figs. 1, 157-162). En lo que respecta a las piezas góticas deben pertenecer al siglo xv.

La espléndida serie de la Pasión, formada por dos grandes paños que parece fueron donados por don Dalmacio de Mur, de dibujo entroncable con el arte sienés, seguramente a través de vehículo francés, nos da una versión interesantísima en el

sentido iconográfico, ya que es la transposición evidente de una representación teatral de la Pasión; son piezas de gran calidad artística y técnica y su estilo es relacionable con obras fabricadas en Arrás en 1402 por Pierrot Feré. Especialmente famoso y en verdad único es el «tapiz de las Naves», que formó parte seguramente de una serie de tres paños que narra la leyenda de Bruto, serie de la que sólo ha subsistido este paño; hay curiosas interpretaciones que entroncan incluso con las estilizaciones clásicas y griegas, como ocurre en los zarcillos que forma el agua contra el casco de la más importante de las naves; el oleaje, interpretado como pequeñas crestas, recuerda la estilización del mismo tema empleada por Botticelli en su *Nacimiento de Venus*; puede pensarse en una ejecución hacia la mitad de siglo. En esa segunda mitad se tejería la serie de la Exaltación de la Santa Cruz, integrada por dos enormes tapices, ricamente tejidos con lana, seda, oro y plata, de finura sensacional, sumamente descriptivos, de la historia del descubrimiento de la Vera Cruz según la narración de la Leyenda Dorada; algunas de las figuras representadas son prácticamente exactas a las de un tapiz de Tournai conservado en París.

La serie de la reina Esther se ofrece completa y es seguramente obra de la manufactura de Audenarde y en el estilo de Juan de Bruselas, que se relaciona con la marca que lleva la orla de un vestido. Estos tres tapices son más enjundiosos de color y acusada estilización.

De un estilo parecido, y para mi gusto el más bello entre los góticos de la colección zaragozana, es el tapiz de Jefté. Sin duda, la serie constaría de más tapices y corresponde a una visión directamente ilustrativa y aun teatral, como puede desprenderse de los textos que aparecen en el tapiz y de la clara presencia, en un lateral, de un autor o narrador que señala, mientras muestra un larguísimo texto en francés. La ejecución es francamente excepcional, llegando en las calidades de las telas, transparencias de las gasas y elegantes interpretaciones de los rostros a

constituir una verdadera maravilla, digna de un lugar de primer rango dentro de la historia de la tapicería.

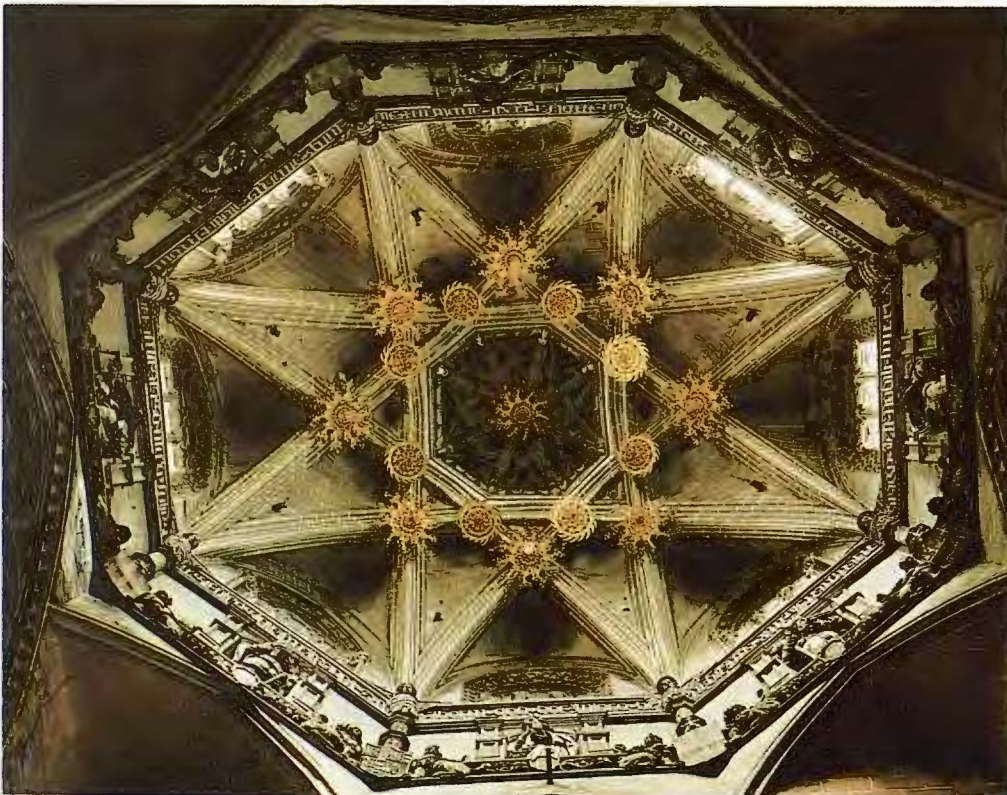
RENACIMIENTO

El estilo que llamamos plateresco, sobre ser coexistente con lo gótico, se involucra con lo morisco y no sólo en la técnica constructiva, sino además en los materiales y en el estilo general decorativo, que se adentra entre las nuevas orientaciones italianizantes. Pocas veces el Renacimiento puede ser más híbrido y peculiar en la península española. No deja de ser paradójico que en un momento en general, en toda España, abundoso en lo ornamental y en ocasiones barroquizante, sea en nuestra región con frecuencia mucho más sincopado, con partes muy decoradas, pero con predominio de las que no lo están tanto; el empleo del ladrillo es motivo muy importante en este hecho

nuestro, pues imprime mayor sobriedad y aun aspereza, también humildad, a las superficies; y mientras la decoración en otras regiones se trabaja en piedra, la escasez y blandura de la nuestra obliga a reservarla para determinadas partes de las construcciones, tales como encuadres de ventanas y portadas u ornamentación de algunas zonas de los patios, sustituyéndola, por añadidura, en ocasiones por su mayor habilidad en este trabajo de los artífices aragoneses y también por su indudable baratura con yesos especialmente tratados y endurecidos, en los cuales prácticamente Aragón no tiene rival. A esos materiales, ladrillo y yeso, aún viene a añadirse el complemento de la carpintería, abundante en estos edificios, incluso en lo estructural, pero sobre todo llamada a intervenir en toda clase de techumbres, y aun en las cornisas talladas y decoradas de los edificios, sustituyendo también así lo que en otras regiones españolas se labraba igualmente en piedra.

Es difícil en muchos casos separar el estilo

plateresco de lo más estrictamente purista, más clásico e italiano, menos decorado, donde toda la belleza y carácter dependen de las masas y proporciones y sus relaciones. Así, pues, edificios que podríamos considerar platerescos por ciertos detalles, resaltan por su acusado purismo y curiosa interpretación del influjo italiano, de los que la Lonja y el palacio de los Luna zaragozanos pueden ser buen ejemplo. Es necesario insistir en la presencia, entremezclada siempre a los testimonios y formas de inspiración foránea, fundamentalmente italiana, del testimonio ornamental, la composición rítmica en yeserías y carpinterías, del sistema de lacerías que denota claramente la procedencia de lo mudéjar, su recuerdo de los atauriques y la continua presencia de la cerámica como elemento fundamental de revestimiento y decoración. Ese mudéjarismo es abundante sobre todo en las iglesias o monumentos no oficiales o aristocráticos, o sea en los edificios más decididamente entroncados con la sociedad de la



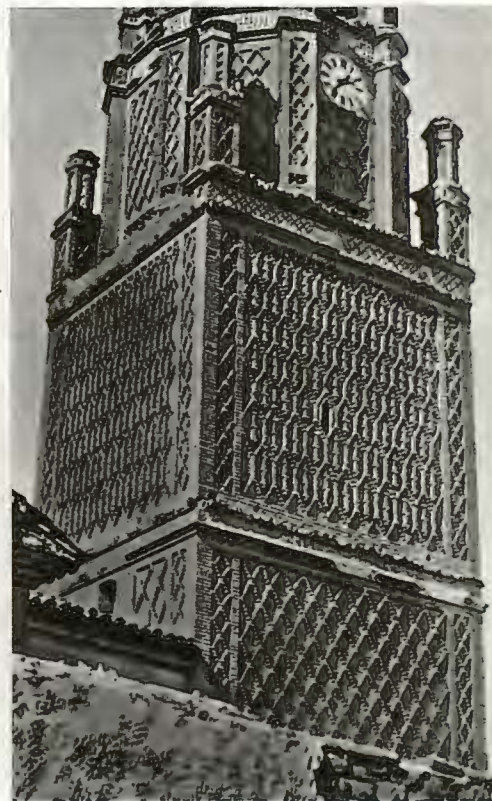
167. Claustro de la catedral de Tarazona

169. Grabado ochocentista que reproduce el desaparecido claustro del convento de Santa Engracia, de Zaragoza



168. Torre de la colegiata de Santa María, de Calatayud (Zaragoza)

170. Detalle de la torre de la parroquial de Villamayor (Zaragoza)



171. Torre de la parroquia de Utebo
(Zaragoza)



172. Torre de la parroquia de Ricla
(Zaragoza)





época, de tono popular, reservando a las obras de la monarquía o de los grandes aristócratas la intención —a veces traicionada— de las aportaciones sólo exóticas. Naturalmente los elementos constructivos, los temas de la arquitectura, son en general los típicos del Renacimiento europeo, con sus arcos de medio punto y estructuras arquitrabadas, aun cuando, como en el resto de Europa, en ocasiones se emplee habitualmente aún la bóveda tardía gótica. Los apoyos son también en buena parte clásicos, pero empleando un tipo muy característico de columna, habitualmente denominado «anillado» por presentar una faja resaltada, o anilla, ciñendo el fuste a un tercio aproximadamente de su altura a partir del suelo; esa anilla se muestra como una ornamentación o adorno del fuste de la columna, pero mi hipótesis personal es que estamos ante un pedestal cilíndrico sobre el cual va la columna propiamente dicha, con su basa, que es la anilla. Este tipo de columna se repite en algunos de los monumentos más im-

portantes, y así en esos dos que antes he citado como claro ejemplo del estilo aparece tal tipo de columna, así como también en otros que con ellos tienen relación. En este período artístico hay evidente predominio de lo civil sobre lo religioso, al menos en lo que a la arquitectura se refiere. La verdad es que los edificios religiosos, más que alzarse de nueva planta, lo habitual es que se completen, añadan y decoren por dentro; esa tendencia y momento de las Artes nos pueden demostrar la importancia de algunas obras y añadidos en capillas y portadas de distintos monumentos, así como la construcción o reconstrucción de cimborrios y claustros. La euforia monumental de las nuevas grandes torres, que siluetarán a partir de entonces la mayor parte de las ciudades y villas aragonesas, recibirá así el marchamo de unas construcciones que, en definitiva, continúan la trayectoria del mudéjar, aun cuando varíen algunos elementos de su decoración y, sobre todo, el aspecto de sus arquerías. Y quiero hacer notar que

los ejemplos que comento, aunque en general de lo más destacado e ilustre, no son únicos y la verdad es que hay otros de valor análogo, que podrían ser escogidos como testimonio igualmente relevante.

Mención destacadísima es forzoso hacer de los grandes cimborrios de algunas catedrales aragonesas. El de la catedral de Zaragoza, que había sido hecho por encargo del papa Luna en estilo sin duda mudéjar, se hundió y era necesario reconstruirlo; a partir de 1505 es cuando se inicia la construcción del nuevo, que duraría hasta 1520 aproximadamente. Este nuevo cimborrio es obra de un equipo en que intervienen cristianos y moriscos dirigido por Juan Botero o de Sisuar, y en cuyo estilo se funden armoniosamente lo gótico, lo plateresco y lo mudéjar; tiene planta rectangular, que hacía más difícil su solución, con lo cual se plantea una disposición octogonal, de lados desiguales, apoyado en grandes trompas sobre las cuales los muros verticales del

tambor se ornamentan decididamente con elementos renacentistas y con esculturas debidas a Pedro Laguardia, según parece; sobre esa estructura, en que se abren los ventanales y hornacinas con estatuas, vemos cruzarse fogosamente las nervaduras de una bóveda estrellada, de sabor entre gótico y morisco, que se ornamenta con los consabidos florones dorados de madera. Este cimborrio recrea, pues, en pleno siglo XVI una forma en definitiva típicamente musulmana, evolución derivada de techumbres del arte islámico español (fig. 165). Inspirado en este cimborrio zaragozano se va a elevar otro semejante para la catedral de Teruel, construido en 1538 por Martín de Montalbán, donde el dibujo de la estrella se complica todavía más; sin embargo, resulta evidentemente menos severo que el de Zaragoza, pero también menos armonioso, incluso por la disposición general de su conjunto.

La obra que iba a resumir estas experiencias y darles la forma más equilibrada y perfecta es la edificada en Tarazona en su catedral, que va a trazar también el mismo Juan de Sisuar de Zaragoza, con el cual colaboran otros cuatro maestros y que, comenzando en 1543, se concluye en 1545. Lo decora un maestro Pere, que reúne cualidades decorativas y técnicas de lo morisco y lo plateresco. La bóveda, con sus florones colgados, se dispone casi como una rosa en torno al hueco de la linterna, donde también volvemos a encontrar la misma armoniosa disposición de las nervaduras. La forma perfecta del octógono, apoyando sobre las cuatro grandes trompas aveneradas, cada una con gran escultura sedente de un evangelista, confiere una perfección estructural y un equilibrio decorativo armoniosísimo que dan a esta obra una elegancia y ligereza superiores a las de otros cimborrios citados, aun cuando quizá no ofrezca tan impresionante monumentalidad como el zaragozano (fig. 166).

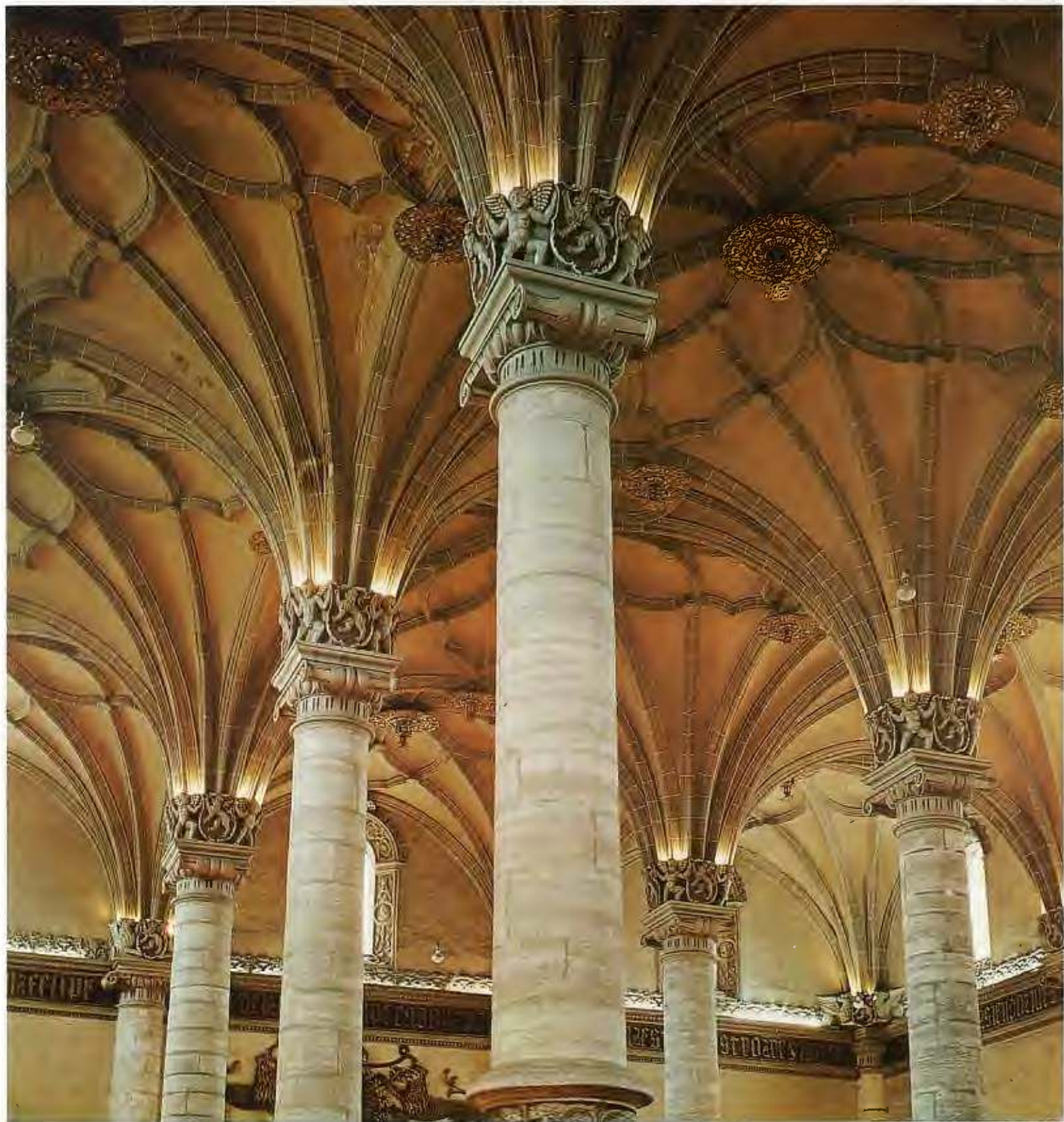
Análoga mezcla de estilos, pero con más definida presencia de lo morisco, nos presenta una obra verdaderamente singular: el claustro de la propia catedral de Tara-

zona. Habiendo quedado destruido el antiguo en la guerra con Castilla en 1504 se pensó en reconstruirlo, pero ampliándolo y dándole nuevas características; parece que incluso intervino en la obra el vecindario y segura es la intervención de los maestros moros Mahoma Markua y Mahoma Malon. Naturalmente tiene la planta cuadrada habitual, con galerías muy largas, cada una de las cuales abre sobre el jardín central por medio de cinco grandes ventanales de disposición muy complicada, repartida en múltiples pequeños huecos, porque todos esos vanos van cerrados por celosías talladas en yeso, al modo musulmán; bien es verdad que esos calados obedecen a esquemas compositivos, en ocasiones de línea absolutamente musulmana, pero en otros adquiere perfiles y dibujo derivados de formas renacentistas. La bóveda del gótico propio de la época debía llevar florones colgantes de madera que se han perdido, pero que sin duda contribuirían a enriquecer el conjunto con sus oros, que, unidos a los colores que bien pudo haber en los muros, darían al conjunto más vistosidad y le arrebatariam cierta frialdad que hoy podemos apreciar. Los arranques de las nervaduras apoyan en ménsulas talladas en yeso, de sabor completamente judaicomudéjar; su temario, muy variado, es decididamente figurativo, incluso auténticas representaciones documentales de los tocados e indumentaria judaicas, que podemos pensar los escultores habían tomado del natural; el estilo de estas ménsulas enlaza también con lo goticista. Este claustro tiene estructura total en ladrillo en cuanto a las partes sustentantes, y los contrafuertes que miran al jardín central, apuntalando las estructuras de las bóvedas, son de tono decididamente mudéjar, con sus labores de entrelazos. Ya he dicho que los vanos se cierran y estructuran con yeso, y éste se emplea lo mismo para toda la decoración del conjunto. La endeblez de estos materiales ha sido causa de los deterioros y alteraciones de este inusitado claustro, restaurado en 1942 y del que se reconstruyeron a fondo las partes desaparecidas; lástima fue el no tenerse

en cuenta que el nivel originario del claustro no sería el actual, con lo que los ventanales con sus celosías se situarían a desproporcionada altura (fig. 167).

Complemento importantísimo de todos los edificios religiosos fueron las torres, que en esa época revisten singular espectacularidad y confieren un tono muy peculiar a los edificios y aun a las poblaciones, porque esas torres van a ser habitualmente trabajadas en ladrillo y hechas por artífices moriscos. La estructura más habitual continúa siendo en muchas obras la de planta poligonal, como ya hemos podido ver en la iglesia de San Pablo de Zaragoza, pero en esta torre hay una gran sobriedad en las ornamentaciones del ladrillo, con amplias zonas dejadas sin ornamentación, desnudas, con lo que se acentúa la robustez del edificio. Pero en aquel momento que ahora nos ocupa existe como una obsesión de enriquecer y aligerar estas construcciones, que, por otra parte, se hacen siempre de tamaño considerable y por ello se superponen las zonas ornamentadas, las arquerías, ciegas y diáfanos, y en ocasiones también el añadido de la policromía cerámica. Son muchos los ejemplos y no hay iglesia de cualquier villa de Aragón que quisiese enriquecer en esta época sus monumentos que no hiciese elevar una de esas torres. Por tanto, me limito a referirme a algunas de ellas.

Hermosísima, muy esbelta, octogonal, se nos muestra la gran torre añadida, ya avanzado el siglo XVI, a la colegiata de Santa María de Calatayud, con finos contrafuertes que suben sobre las aristas entre cara y cara de la torre, llevando estrechas fajas ornamentales, muy apretadas unas a otras, superpuestas, y en su antepenúltimo cuerpo grandes arcos de medio punto, moldurados a lo clásico y trabajados en ladrillo a la muela, lo mismo que otros pequeños arcos, de cuerpo superior, que van encajados entre clásicas pilastras, y otro, el último, con óculos (fig. 168). En el propio Calatayud, la iglesia de San Andrés tiene otra torre también octogonal y con caracteres semejantes, aun cuando su tono sea mucho más musulmán, in-





cluidas las celosías de las ventanas, que el de la de Santa María.

Otra pieza indudablemente tardía y una de las más grandes y bellas es la de Villamayor, fastuosamente decorada con labores en ladrillo, con inusitada presencia de hexágonos irregulares, dentro de cada uno de los cuales se inscribe una banda vertical que pudo ser tema inspirado en alguna tela y que confiere a esta construcción un tono muy oriental. La disposición de esta torre es ya mixta, diferente a las citadas de Calatayud, y presenta características de un nuevo tipo en la evolución de las estructuras de estas torres, pues la parte baja es completamente prismática y se reserva la sección octógona sólo a la parte superior, más o menos importante en unas torres que en otras, pero generalmente concediendo el tercio inferior a lo prismático y lo octogonal al resto de la torre (fig. 170). De este tipo es la que se alza junto a la iglesia de Santa María de Utebo, próxima a Zaragoza, que presenta la solución de máxima gracia y riqueza ornamental, acierto de proporciones y combinación de los elementos estructurales y decorativos, y que, según parece, fue terminada por Alonso de Leznes en 1544. Esta torre, aunque no de las más grandes e impresionantes, es muy armoniosa y original, sobre todo por el remate de su último cuerpo más estrecho, circundado por contrafuertes-arbotantes de tipo escalonado; la decoración es muy copiosa, con arcos ciegos entrecruzados, frisos de rombos y esquinillas, los arcos constructivos de medio punto doblados y el conjunto completándose con copiosísima decoración aplicada de cerámica vidriada. Estamos ante una pieza antológica de la decoración de las torres aragonesas (fig. 171).

La torre iba a hacer fortuna incluso en el terreno de lo civil, como ocurre en la aún hoy famosísima tan llevada y traída Torre Nueva de Zaragoza, que se decidió construir en 1504 para terminarla hacia 1520 y que tenía la misión de ser torre vigía de la ciudad, para uso de su policía municipal y también para colocar en ella un reloj. La vida de la ciudad se centró

177. Escalera con techo cupuliforme del palacio de la Maestranza, Zaragoza



178. Detalle del alero del palacio de Argillo, Zaragoza



a partir de ese instante en torno a las horas y la presencia vigilante de la Torre Nueva. Esta gran construcción fue realizada por un equipo ciertamente musulmán. En ella encontramos aliados también el estilo gótico y el musulmán con interferencias de lo renacentista, pero de modo mucho más leve, sin duda, que en algunas de las demás obras que acabo de citar. La disposición correspondía a las torres de planta poligonal desde la base, pero en este caso imaginada con gran fantasía; más que un polígono, dibujaba en realidad una forma estrellada, que se inscribía, con el juego de ángulos entrantes y salientes, en el octógono tradicional; los ángulos se flanqueaban con columnillas y estrías. Las zonas decorativas, muy variadas, iban subrayando la disposición ascensional de la torre, estrechándose lógicamente y presentando galerías y ventanales imaginados también con cierta variedad de disposiciones. Esta torre fue demolida en 1892 por temor a su derrumbe, ya que ofrecía una acusada inclinación que, por

otra parte, acentuaba su pintoresquismo. Y ya que hablo de una obra desaparecida, forzoso es también que hable aquí del claustro del convento de Santa Engracia. En verdad, era también un claustro mudéjar, de esto no debemos tener ninguna duda, pero como la tradición refiere que ese claustro, construido de 1511 a 1517, fue completado y arreglado hacia 1536 por Tudelilla, al aparecer este nombre, del cual volveré a ocuparme, se nos hace forzoso pensar en labores escultóricas de tono decididamente renaciente, italianizante. En un grabado del pasado siglo que ofrece una vista de este claustro, los arcos de medio punto se completan con remates renacimiento, pero en todo caso los contrafuertes parecen de ladrillo y análogos a los mudéjares del claustro de Tarazona (fig. 169).

Tras comentar obras tan evidentemente híbridas e incluso con clara vertiente hacia lo medieval y mudéjar, nos resulta ya más decididamente renaciente, más puro, y que podemos juzgar como arquetipo,

uno de los monumentos cumbres del Renacimiento aragonés, pieza capital de la arquitectura zaragozana: la Lonja de la ciudad. Construida por orden del arzobispo don Hernando de Aragón, fue planteada ante el Concejo de la ciudad en 1541 y dieron trazas los maestros Juan de Sariñena y Alonso de Leznes, siendo escogida en el mismo año la del primero de los citados, aun cuando el interior lo planease Gil de Morlanes hijo, con lo cual parece marcarse una intención, si cabe, más pura y clasicista en el exterior que en el propio interior.

La construcción en conjunto es de ladrillo, con leve intervención de la piedra y abundante del estuco, mediante el cual se realizan todas las labores ornamentales. Su exterior tiene forma casi cúbica y es de gran sencillez y elegancia, ofreciendo claros contactos en masa y disposición con los palacios florentinos del siglo xv. Sus fachadas se dividen en dos zonas superpuestas, la inferior con ingresos y grandes ventanales, todos en arcos doblados de

medio punto, recuadrados por un entranche en el muro, como un remedo de alfiz, quedando grandes trechos del paramento del muro lisos, lo que otorga al edificio notoria apariencia de robustez. Remata la primera zona un ancho friso de recuadros doblados y cortados en profundidad en el muro entre dos cornisas, una superior y otra inferior, lo que constituye un curioso juego decorativo donde el ladrillo se emplea formando resaltes, para utilizar los contrastes de luz y sombra como elemento casi diría policromo, realizándose en cierto modo como una curiosa y libre versión del friso dórico clásico, con su alternancia de metopas y triglifos. La zona superior se dispone en dos pisos, levemente separados entre sí por una imposta de ladrillo; en el inferior hay grandes ventanas con jambas y arcos concéntricos, mediante las cuales recibe luz el gran salón principal del edificio. El piso superior de esa segunda zona es una elegante y más abierta galería, compuesta por arcos de medio punto inscritos a lo largo de toda esa parte alta formando galería, como ajimezada, de manera muy original y estructural, y en la que los perfiles de los arcos juegan también con los efectos de la luz, adornándose los antepechos con medallones circulares con cabezas, que es el único elemento escultórico que interviene en estas fachadas. Las ventanas altas corresponden a una sala superior, hoy inaccesible prácticamente, pero que antes tuvo acceso por una torrecilla adosada a la fachada que da sobre el río. El remate de las fachadas es un alero muy volado y ricamente adornado, tallado en madera, que ofrece ese tono entre florentino y aragonés tan característico. En los ángulos del edificio, sobre el tejado, hay unas torrecillas de ladrillo adornadas con cerámica, que manifiestan un tono bien mudéjar (fig. 173).

El interior del edificio, independientemente de la sala inabordable superior, está formado por un gran salón de tres naves en sentido longitudinal, de cinco tramos cada una, cubiertas con bóvedas estrelladas y siempre adornadas, al modo aragonés, con grandes florones de madera do-

rada; las bóvedas apoyan sobre esbeltas columnas del tipo que antes he comentado, anilladas, rematándose con capiteles jónicos. La decoración en yeso sólo reviste algunas partes de los muros, concretamente los derrames interiores de las ventanas y un gran arco en el muro frontal, todo ello con labores platerescas, mientras que el friso que da vuelta a los cuatro muros (con la inscripción dedicatoria que conmemora a quienes mandaron construir el edificio y señala la fecha de 1551) se inscribe en caracteres góticos. Hay grandes escudos también, portados por animales heráldicos de un tono intermedio entre lo renacentista y la tradición gótica; friso y relieves heráldicos van policromados, mientras que las yeserías de tipo renaciente se ofrecen en el color natural de la materia empleada, o sea el yeso, agrisado por el tiempo (fig. 174). En el arco del fondo consta la fecha de 1554, que debe ser la del momento final de la decoración del edificio. Este salón de la Lonja es de gran elegancia de proporciones, que se hace ingrátida por la esbelta estrechez de sus columnas y doblemente diáfanas por la ausencia de elementos interpuestos y la escasez tan bien distribuida de lo decorativo; todo ello contribuye a lograr este caso inusitado, pues se aúna el claro esplendor, la sobriedad y la perfección armónica que enlaza su concepto con la realización y sus elementos. El contraste entre la maciza sobriedad del exterior, con sus paramentos de ladrillo, y la gran sala, tan noblemente dispuesta, hace que este interior produzca una sensación casi de sorpresa al penetrar en él (fig. 175).

La Lonja zaragozana debía causar indudable impacto en el momento de su construcción, tanto que habría de repercutir en la arquitectura regional. Son numerosas las iglesias aragonesas que, concebidas en ese momento, siguen la idea de la Lonja, aun cuando la interpreten de distinta manera, respetando en ocasiones sistemas de apoyo más tradicionales y variando elementos. Pero la transposición prácticamente exacta de la Lonja se realizó de modo casi estricto en la iglesia parroquial de Longares, con las columnas ani-

lladas y las bóvedas de estrella, siguiendo la línea del edificio zaragozano. Esta iglesia de Longares es también un modelo de amplitud y elegancia, y sustituiría, engrandeciéndola, a una iglesia anterior, de la cual se conservó la torre, obra mudéjar (fig. 176).

Para sustituir la primitiva iglesia de los jesuitas, constituida por una reparada sinagoga, seguramente de obra morisca, se pensó en hacer una nueva iglesia de estilo renaciente. Iglesia consagrada en 1585, construida fundamentalmente en ladrillo, en ella podemos apreciar un interior muy característico, donde las tribunas, colocadas sobre las capillas, a los lados de la única nave, son de un ritmo y distribución completamente clásicos, de estilo muy purista, sobrio de líneas y con columnas toscanas (todo ello hoy muy mezclado con elementos barrocos). Sus elegantes tribunas contrastan mucho con las bóvedas góticas estrelladas, de complicada tracería, adornadas con los consabidos florones y claves colgantes de madera dorada. Las ventanas que se inscriben entre los arranques de las bóvedas ofrecen parentesco decorativo con las de la Lonja zaragozana.

Pero si en la iglesia de los jesuitas, o sea de San Carlos Borromeo, aún encontramos el purismo con hibridaciones constructivas, como en sus bóvedas góticas, el purismo renaciente va a aparecer con toda claridad en la arquitectura civil. En ese momento en que la ciudad crece y se reestructura, las familias importantes que disponen de dinero, la burguesía característica de ese momento en toda Europa, que aquí también encontramos, así como el afán de las familias nobles de tener dentro de la ciudad una mansión, y que ésta corresponda a las nuevas orientaciones, que entonces indudablemente vienen de Italia, dan lugar a una frondosa serie de casas y palacios, alzados todos casi en el mismo momento.

Esa casa-palacio aparecerá en las distintas provincias de Aragón y tendrá sobre todo su magistral exponente en Zaragoza. Se empleará el ladrillo, según lo habitual, enriqueciéndolo en ocasiones, siempre

179. Torreón del palacio de los Luna o del conde de Morata (hoy Audiencia territorial), Zaragoza

181. Fachada del Ayuntamiento de Valderrobres (Teruel)



180. Fachada del palacio de los Luna, Zaragoza

182. Portada del palacio de los Luna, Zaragoza



mesuradamente, en los exteriores con piedra o yeso endurecido, y se dispondrá según un esquema habitual de grandes paramentos con huecos razonablemente separados, centrándose la fachada por un ingreso principal (parte en general decorada), por el cual se penetra, a través de un amplio zaguán, al gran patio central, habitualmente porticado, siguiendo los modelos bien claros de lo italiano y, por otra parte, la disposición en planta de la vieja casa romana; bajo las galerías de ese patio central, generalmente a un lado —aun cuando en ocasiones se disponga al fondo, pero casi nunca en situación axial a la puerta—, se encaja la gran escalera de honor, trazada en varios tramos, en hueco propio, habitualmente recubierto por una gran cúpula o techumbre monumental. En cuanto al remate de las partes altas de las fachadas, la casa-palacio aragonesa ofrece un elemento muy peculiar, que es una larga galería de arcos de medio punto —sólo algunas veces son huecos adintelados— seguida por toda la fachada y que sirve de apoyo al también continuado y muy saliente gran alero o rafe, según nuestro término, tallado y decorado con gran profusión, que va desde el ejemplar modesto hasta los de singular suntuosidad, que apunta ya claramente hacia lo barroquizante. Creo que esa serie de ventanas que integran la galería y que habitualmente daban a un gran espacio diáfano bajo la techumbre, como una gran terraza cubierta, puede hacernos pensar en una disposición derivada del momento en que sobre las estructuras almenadas se coloca una cubierta y se llega a la final transformación en huecos estructurales de lo que antes eran simples vanos entre los merlones.

La mansión típica por excelencia de esa serie ha desaparecido; fue la llamada casa de Zaporta, nombre de un rico banquero judío ennoblecido que comenzó la construcción de su palacio en 1546; se denomina luego casa de la Infanta, por haber vivido aquí la esposa morgánica del infante don Luis. Era un gran edificio de amplia fachada y cubría una enorme superficie; su liso exterior se enriquecía

sólo en la portada, claramente italianizante, pero tras esa sobriedad se escondía el más suntuoso de los patios zaragozanos. La casa fue demolida pero por suerte se salvaron las partes labradas en piedra y decoradas (fig. 186).

A falta de la casa de Zaporta, podemos todavía contemplar en Zaragoza una casa más pequeña, pero casi intacta y ahora además restaurada: la casa de los Pardo, en la calle de Espoz y Mina, que sería construida entre 1550 y 1570. También aquí el patio es lo más fino y destacado del conjunto, ya que en el exterior ni siquiera hay decoración en la portada.

Un poco anterior, e indudablemente de mayor magnificencia que la casa recién citada, es el gran palacio de la Maestranza, que debió de ser construido por Miguel Donlope, de 1537 a 1547. La fachada es muy amplia y severa, con grandes balcones volados y siempre con el aspecto genérico que antes he indicado; la única parte ornamentada es el gran alero tallado, muy saliente y rico, que anuncia lo que serán las composiciones ornamentales y el fino tallado y disposición de las techumbres interiores, que en los salones de la planta principal forman artesonados, obra del taller de Fanegas, y donde encontraremos una interpretación de nuevo híbrida, ya que obedecen a un esquema compositivo de raíz mudéjar. Lo más espectacular es la gran escalera con su monumental cúpula, también en madera, y aquí con una lacería más acusadamente morisca, que se tiende arrancando de la galería que da la vuelta al espacio, galería sustentada por columnas abalaustradas, bien de la época (fig. 177). El patio central, de un tardío renacimiento, se ha indicado que fue proyectado por Forment, aunque, a la vista de su estilo, no lo creo demasiado probable o no sería el mismo que ahora vemos, realizado por Juan de Landerlain. Existen otros palacios, entre los cuales pueden citarse el de los condes de Fuenclara, el de los condes de Sástago, aunque desapareció el de Sora y subsiste el de Argillo, que ofrece —aparte la relativa modestia decorativa de su patio— el más suntuoso alero tallado

de todo Aragón, con prominentes labores corruscantes que anuncian ya los contrastes y tumultuosas ornamentaciones de lo barroco (fig. 178).

También en lo civil se encuentran monumentos diseminados por Aragón que acusan con mucha mayor claridad lo purista. Y es precisamente en los Ayuntamientos donde encontramos ejemplos de ello. Muy elegante y sobrio es el de Uncastillo, cuya portada, entre columnas decoradas con medallones y coronada por ático entre estatuas de Virtudes, es muy buena; hay que reconocer que esta obra, de mediados del siglo XVI y realizada en piedra, destaca bastante de lo habitual en la región.

Se acentúa más ese tono casi exótico y completamente purista cuando nos enfrentamos con obras construidas en piedra totalmente, como el Ayuntamiento de Alcañiz, muy clásico, con estructura general de medidas del «romano», con portada encuadrada por columnas dóricas y ventanas afrontonadas. Todavía es más clásico el Ayuntamiento de Valderrobres, muy acertado de proporciones, mucho más amplias y armoniosas que en el de Alcañiz, un poco provinciano de estilo. Aquí en Valderrobres, la noble disposición palacial del conjunto, con soportales bajos, grandes huecos con frontones en la planta noble y galería en la zona alta, resulta un ejemplo muy completo y perfecto (fig. 181).

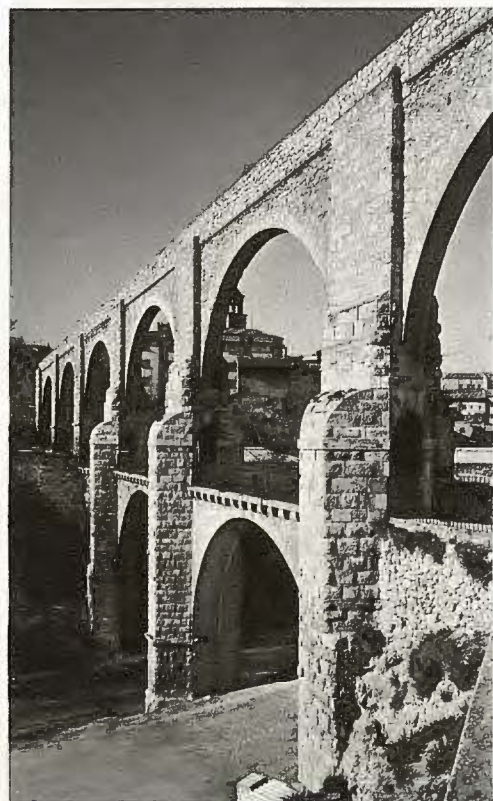
Pero reconocamos que ese purismo lo vamos a encontrar con mayor autenticidad nuestra en edificios no de piedra, sino construidos en ladrillo, enlazando así con la idea antes indicada al referirme a los palacios. Así, podemos encontrar en la Casa Consistorial de Huesca, edificada en el último tercio del siglo XVI, por Miguel de Allue, la limpia lisura de los paramentos de ladrillo y las severidades puristas de la decoración en el interior; por lo demás, el edificio fue completado ya en los comienzos del siglo XVII y es lógico que acuse una mayor severidad y abandono de las orientaciones platerescas.

Pero la pieza capital en este punto es el palacio de los Luna (o casa del conde de

Morata), hoy Audiencia territorial, en Zaragoza. Palacio familiar, seguramente el más hermoso de todo Aragón y la más preciada joya del purismo renacentista, sin rasgo de goticismo ni mudéjarismo, como no sea en la mano de obra, completamente sometida a la medida europea de clásica proporción y composición y, a lo sumo, al canto luminoso de las cerámicas del patio. La construcción de ladrillo en la totalidad del edificio se enriquece con piedra en la parte baja de la fachada principal, en cuyo centro está la portada, en arco de medio punto, entre pilastras, con friso y frontón, que debió tener esculturas encima, siempre en piedra, obra de Guillermo Brinbez (1552), a la que se añadieron después los dos gigantes con maza que ahora le dan carácter. La composición de la fachada lleva sobre la parte de basamento una hilera de balcones muy salientes, entre los cuales se ha trazado una serie de arcos ciegos, para buscar así contraste de luz en la fachada y sobria ornamentación o enriquecimiento de las superficies del muro; más arriba, la consabida galería de arcos y el conjunto flanqueándose en los ángulos con dos torres cuadradas, que alcanzan un piso más sobre la línea del alero de la fachada, siempre rico, saliente y tallado. La composición de esa fachada es un prodigio de habilidad y armonía, pues juega con las superficies y los huecos para sacar rendimiento al material; es evidente que la construcción numérica y geometrizable de lo renacentista se presenta aquí en toda su plenitud (figs. 179, 180, 182). El patio central, cuadrado, de dos pisos, prescinde de las arquerías para ofrecernos estructuras puramente adinteladas que apoyan sobre columnas, bien características, del tipo anillado que comenté al principio de este capítulo.

Quiero aún citar un par de monumentos curiosos e inusitados: uno es parte de un monumento religioso; el otro tiene carácter utilitario y civil.

El monumento religioso es la interesante torre que se alza en el pueblecito de Pertusa, en la provincia de Huesca, torre atribuida a Juan de Herrera y que lleva



esculpida la fecha de 1535. Separada de la iglesia, a la manera de los campaniles italianos, es de planta hexagonal, consta de basamento y cuatro cuerpos, llevando columnas adosadas a las aristas que separan cada uno de sus lados en los cuerpos inferiores, para dejar las aristas al vivo en el último piso; muestra decoración de medallones platerescos; ciegos ventanales entre columnas, puristas, en el segundo cuerpo, y ventanas de medio punto en los superiores. A pesar de documentos y argumentaciones veo muy problemática, por no decir imposible, la atribución (fig. 183).

No existe problema alguno en realidad en lo que a la otra obra se refiere: un clásico acueducto en piedra, utilizado además como viaducto y que cruza por entre el caserío de la ciudad de Teruel, donde el monumento es llamado habitualmente Los Arcos. Obra sólida y elegante, de ocho arcadas muy amplias de medio punto, fue obra de un francés: Pierres Vedel, comenzada en 1537 y que, si pensamos en la nacionalidad del constructor, entendemos mejor que no se parezca a los acueductos romanos españoles y sí, por el contrario, al famoso Pont du Gard francés (figura 184).

ESCULTURA RENACENTISTA

La problemática de la escultura aragonesa se debate fundamentalmente en el hecho de la casi nula importancia de la obra escultórica profana y la abundancia copiosísima de la producción ligada a lo arquitectónico civil y, sobre todo, a lo cultural religioso. El afán de enriquecer capillas e iglesias, enterramientos, muros, patios, obliga a laborar a una enorme cantidad de artesanos, los cuales, centrados o encabezados por los más famosos y notables escultores, debieron tener tan abundante tarea que, a pesar de los colaboradores, serían insuficientes, por lo que fue necesario con frecuencia una estrecha colaboración entre los diferentes talleres. Los

profusos encargos, el afán evidente de rapidez en los mismos, imponían también esa colaboración cotidiana. No debe extrañarnos, pues, que en una misma obra amplia, como la decoración de una capilla o el montaje de un retablo, encontremos diferencias tremendas, no sólo en cuanto a la ejecución, sino respecto al concepto interpretativo de lo escultórico. Desigualdades manifiestas que nos hablan claramente de la multiplicidad de manos que allí han colaborado. En definitiva, estamos ante una continuación clara del concepto medieval de la obra en colaboración o en equipo, aun cuando ya a la manera renacentista nos suenan los nombres de los principales maestros, ya famosos, cotizados, buscados y sujetos mediante contratos de trabajo. Pero la verdad es que esos nombres nos dicen algo a veces, en otras nada sabemos de ellos y, en muchas ocasiones, cuando tenemos la referencia de su actuación, no podemos creerlo a la vista de lo que ante nuestros ojos se ofrece. La historia de la escultura aragonesa del Renacimiento está necesitada de severa revisión en cuanto a las atribuciones, puesto que reposan fundamentalmente en testimonios documentales, no siempre bien interpretados o completos, aunque, por ser lo único con que se contó en el momento de los estudios que sobre esta escultura aragonesa se iniciaban, se dio fe absoluta a esa reconstrucción documental, ante la cual me siento profundamente escéptico. Si damos un crédito absoluto a las referencias documentales y no al factor social y de actividad que antes he comentado, ni tampoco, y esto es más grave, al análisis técnico y estilístico de las obras, veremos que se nos ha dado fabricada una historia que repiten las obras de carácter general, las cuales creo completamente inexactas en muchos de sus aspectos y atribuciones. Los *Documentos para el estudio de la historia y arte aragoneses*, de Abizanda⁴⁷, iniciaron este camino, que fueron incrementando los estudiosos subsiguientes. No deja de ser interesante que la personalidad relevante y profundamente intuitiva, a la par que sapiente, de Gómez Moreno fue la primera en captar algo

185. Uno de los balcones con decoración escultórica de la casa llamada de los Morlanes, Zaragoza



186. Decoración escultórica que figuró en el patio interior de la casa de Zaporta, Zaragoza

187. Detalle del antepecho del patio central de la casa de los Pardo, Zaragoza



que no acababa de ver claro y apuntar, inhibiéndose de documentos, atribuciones diferentes a las establecidas⁴⁸.

Respecto a la simple escultura ornamental, puramente decorativa, de los monumentos y siempre muy escasa, como se ha visto al comentar la arquitectura, hay predominio de las yeserías, en las cuales se dan dos tipos reiterativos a lo largo de la arquitectura de este período: las hay —y hemos mostrado ejemplos— que sólo recurren a ornamentaciones de grutesco italianizante, parsimoniosamente dispuesto por lo común y sin mezcla de elementos moriscos; otras, quizá las más características, llevan esa misma decoración italianizante, incluso en estructuras también de arranque clásico, a mezclas y abigarramientos característicos de la obra mudéjar; de ello podemos mostrar buenos ejemplos en ese estilo llamado habitualmente «Cisneros», del cual podemos encontrar ejemplos relevantes en los magníficos arcos decorados de la iglesia parroquial de Alagón, muy importantes y característicos, así como en una de las portadas de capillas del claustro de la colegiata de Alquézar. Valgan esos ejemplos como testimonio de este tipo de arte.

Pero lo puramente escultórico, ya más pleno, en portadas lo encontramos, y ya he hecho referencia en un capítulo anterior, en monumentos como los de Uncastillo (Ayuntamiento) y el palacio de los Luna, en Zaragoza. Más fina, y de un tono bastante semejante al tipo castellano, es la que fue portada principal del monasterio de Veruela —o de su clausura, mejor dicho—, muy deteriorada, pero que todavía en la parte alta luce finas y gráciles representaciones de niños desnudos y guirnaldas florales. Otras veces, la decoración enriquece no la portada, sino las ventanas, como ocurre en la casa llamada de los Morlanes, en Zaragoza, muy alterada en su aspecto general, pero que conserva la riqueza escultórica, de talla muy abultada, a los lados de las jambas y en los dinteles, frisos y frontones, con relieves historiados en unas, mascarones en otras, y atlantes en varias de ellas; la fecha que ofrece la decoración es de 1552,

seguramente correspondiente a una parte de la decoración, incrementada más tarde en tono más barroco (fig. 185).

Es muy curioso, a la par que excepcional, el hecho de encontrar un largo friso en relieve en la fachada del viejo Ayuntamiento de Tarazona. Edificio éste también con añadidos posteriores, reformado en varios momentos y del cual, en definitiva, no podemos con seguridad señalar la fecha de su construcción ni el aspecto que primitivamente tuvo; en el momento actual, una nueva restauración le ha dado carácter más monumental, pero seguramente tampoco corresponde a la forma primitiva, sin duda más modesta. El friso que corre a lo largo de esa fachada, muy extenso, no es demasiado fino de talla, pero sí muy interesante por su riqueza figurativa y porque además, si hemos de aceptar la opinión formulada por Sánchez Cantón⁴⁹, representaría la entrada triunfal del emperador Carlos para su coronación en Bolonia.

Ya me he referido en el capítulo anterior a la importancia que reviste a menudo la decoración de los patios interiores de las casas más importantes. Es allí donde la escultura se refugia plenamente, decorando arcos y antepechos y hasta, en ocasiones, los propios elementos de apoyo. Éste es el caso de la más famosa de todas estas decoraciones: la que estuvo en la casa de Zaporta y que, tras dilatada estancia en una residencia parisiense, ha vuelto de nuevo a Zaragoza. La fantasía de esta decoración es desbordante, y así en ocho columnas se incrustan figuras adosadas de ninfas o de sátiros entrelazadas entre sí; drapeados y guirnaldas adornan y escamotean parte de los miembros inferiores, que terminan perdiéndose en la piedra del fuste de la columna. Más arriba, frisos y cornisas muy decorados sirven de apoyo a una serie de arcos también muy ornamentados rodeados por figuras de animales y elementos decorativos que descansan sobre columnas de tipo candelabro, muy esbeltas; aún se enriquece más la decoración con bustos en bajo relieve, consolas en el remate, etc., que constituyen un espectáculo de gran





suntuosidad y sobre el cual ha hecho importantes comentarios simbólicos Santiago Sebastián⁵⁰, que cree se trata de una interpretación y un tipo de representaciones prácticamente único en el arte de la época, de 1546, sin equivalencia en ese momento con lo europeo. De siempre se atribuye la obra al escultor Tudelilla, pero su figura está sujeta en el momento actual a una serie de precisiones que no permiten aclararnos totalmente el problema de esta obra (fig. 186).

Aunque es evidente la fantasía ornamental, el gusto en la composición, la visión casi barroca de conjunto de ese patio, hemos de reconocer que el antepecho con sus labores ornamentales y medallones que embellecen el patio central de la casa de los Pardo zaragozana es evidentemente mucho más mesurado y también más fino escultóricamente (fig. 187) que las labores del patio de la Infanta o de Zaporta. Como portadas de iglesia de importante valor escultórico es forzoso subrayar la de Santa María de Calatayud, encajada en estructuras mudéjares de ladrillo, con alero de madera, pero decorada con escultura plateresca, muy dinámica y recargada, obra de Juan de Talavera y Esteban de Obray y realizada entre 1523 y 1528, en alabastro. Ofrece gran opulencia (fig. 188), pero es más abarrocada que la exquisita, elegantísima, de Santa Engracia de Zaragoza, única parte que nos ha llegado del que fue magnífico conjunto de las Artes. Esta portada labrada en alabastro, hecha por los Morlanes a partir de 1515, de gran pureza de trazo, emplea una decoración de poco relieve para las partes que quiere destaquen menos, concediendo así toda la importancia a las bellas columnas de candelabro y a las esculturas, que se conservan bien en la zona alta, pero que fue necesario sustituir en la parte baja por el escultor Palao cuando se realizó la restauración del monumento. Perdió también la portada la disposición de tímpano sobre mainel que se encajaba, bajo el gran arco abocinado que ahora se nos muestra, el cual, si bien agranda el ingreso, le quita carácter y armonía (fig. 189).



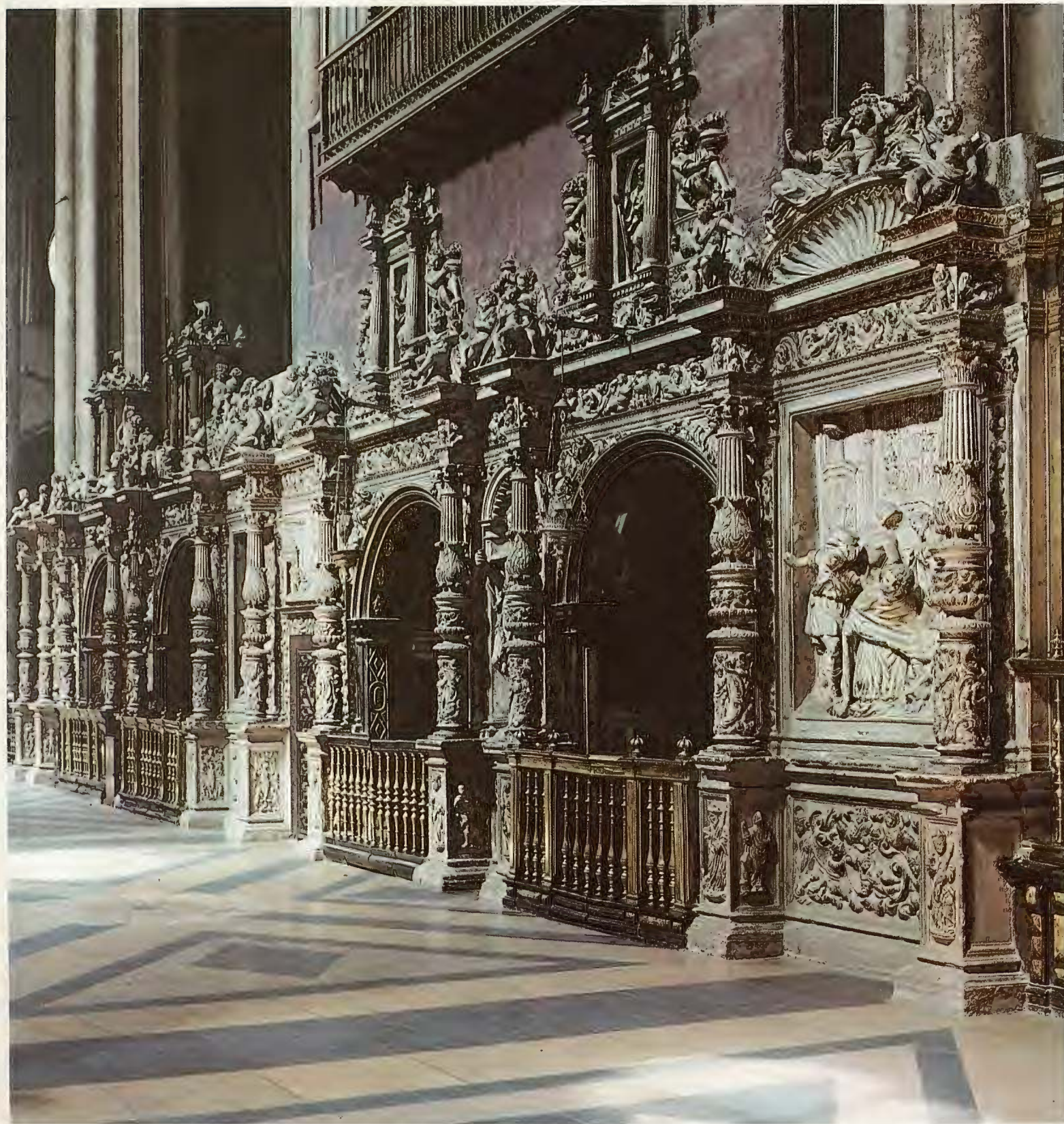
La pieza más espectacular de estos conjuntos escultóricos complementarios de monumentos es el trascoro de la catedral del Salvador, de Zaragoza. Forma cerramiento por tres lados del coro, encajado en el centro de la nave mayor, y está realizado en ese característico yeso endurecido, tallable como piedra por los artífices aragoneses, enriquecido con gran cantidad de esculturas y relieves historiados entre columnas de tipo abalaustrado, todo muy rico y suntuoso, de mucho bulto, produciendo enérgicos contrastes de iluminación que liberan así a ese yeso de la necesidad de una policromía, ya que la luz produce efectos múltiples al suavizar unas partes y realzar otras. No toda la obra es igual-

mente fina, pues debieron intervenir diversos artífices y hasta algunas partes se realizarían más tardíamente; encontramos aquí también la referencia tradicional al maestro Tudelilla, a quien antes me he referido, y que sí, efectivamente, era el mejor de los componentes del equipo decorador, habría sido el autor de las dos zonas que flanquean el altar del Santo Cristo, justamente en el muro trasero del coro. Al pie de una columna, precisamente en la esquina de ese muro trasero al lateral, aparece una fecha inscrita y es la de 1560 (fig. 192).

Pero es en los retablos donde los donantes y los ejecutores volcaron la mayor parte de la escultura aragonesa de la época.

A través de esos retablos podemos encontrar las figuras más relevantes y famosas y también en ellos hallamos los problemas a que antes he hecho referencia. En los primeros de estos retablos se aúnan la escultura con la pintura, reservando lo escultórico para la figura central o el relieve central, como podemos ver en ciertos ejemplos de la catedral de Tarragona o en el retablo de santa Lucía, de Ambel (fig. 222). Pronto la escultura invadirá la totalidad de las figuras e historias del retablo.

El ejemplo que podemos presentar como transitivo y aún sin las apetencias de monumentalismo que en grado progresivo van a aparecer, es el retablo que se hizo



para Montearagón y que ahora está en la catedral de Huesca. Costeado por don Alonso de Aragón y contratado en 1506, para ser construido hacia 1511 ó 1512 por Gil Morlanes padre, conserva aún la disposición en tríptico que hemos encontrado en el gran retablo de la catedral de Zaragoza, pero aquí muy reducido de tamaño. Obra exquisita, bellísima y con notorias repercusiones del gusto italiano en la representación figurada, conserva una ornamentación y doseles completamente góticos. Hay en las composiciones y en el tratamiento de la piedra un gusto por la sutileza del claroscuro, como si el escultor quisiese atribuir calidades pictóricas a los conjuntos escultóricos (figuras 190, 191).

Y así llegamos a la figura de Damián Forment, el más famoso de los escultores que en aquel momento trabajaron en Aragón. Pero antes de trabajar en Zaragoza, pocas noticias hay de él, por lo cual la hipótesis de su origen valenciano ha sido mantenida habitualmente, apoyándose en obras realizadas en Gandía, por ejemplo, anteriores a lo aragonés. Pero es evidente que Forment —para quien algunos han llegado a formular la hipótesis de que fue decididamente aragonés— se mantendrá largo tiempo en Zaragoza, y aquí tendrá su taller, del cual saldrán incluso las obras para fuera.

El retablo para la iglesia de Santa María la Mayor, de Zaragoza, se le encargó en 1509, ya que otro contrato anterior con otro maestro no había tenido efecto. Forment trabaja varios años en la elaboración de este monumental conjunto, indudablemente haciéndose ayudar por su taller. El modelo a seguir era el retablo mayor de la catedral de la Seo, y no por mera casualidad, sino por decidida intención de los canónigos, que, como se deduce del contrato con Forment, querían que fuese semejante, pero mejor. Por ello, el artista respone totalmente la disposición del monumental retablo gótico, tanto en el conjunto como en los elementos decorativos, aun cuando se le escapen entreverados ciertos aspectos renacentistas en detalles y fragmentos de la



194. Natividad. Escena lateral del retablo mayor de la basílica del Pilar, Zaragoza



195. Anunciación. Relieve del bancal del retablo mayor de la basílica del Pilar



obra; el material empleado es, una vez más, el alabastro. Reviste, pues, la consabida disposición en tríptico, con tres monumentales escenas compuestas por grandes figuras que en buena parte, más que en alto relieve, son prácticamente exentas. Contrafuertes, doseletes con figuras y ornamentación aparecen cuajados de labor escultórica y todo se encuadra en un espléndido guardapolvo, por el que reptan vegetaciones ondulantes, aún góticas, entremezcladas con aves. También aquí, sobre el grupo central de la Asunción, se abre el gran óculo evidente, tan característicamente aragonés, que centra el retablo (figs. 193, 194, 198). En esencia, la composición es gótica y

aun la mayor parte de la labor ornamental, pero la estatuaría está concebida partiendo de modelos italianizantes y renacentistas. Las anatomías se marcan bajo los ropajes, cuyos drapeados siguen la tónica clasicista y olvidan decididamente las angulosidades del gótico. La composición de las escenas es también nueva, y la gracia y suavidad de algunos de los detalles, llenos de morbidez, son claro reflejo de lo renacentista, que aparece con mayor evidencia en los relieves de la predela, colocados en huecos avenerados y entre los cuales, sin duda, el más determinadamente renacentista es el que representa la Anunciación (fig. 195); en esta parte baja encontramos mayor repertorio de

ornamentación renacentista a la italiana: balaustres platerescos, guirnaldas de flores y frutos, *putti*, tondos, tarjas, etcétera. En verdad, este magistral retablo constituye una de las obras escultóricas capitales del Renacimiento español.

Forment hará después otro retablo zaragozano para una iglesia en auge, que quiere rivalizar con la Seo y el Pilar: es la iglesia de San Pablo. Firma el contrato en 1511 y las obras se alargarán hasta 1524, aunque no terminará la policromía hasta 1529, con intervención de varios colaboradores, cuyos nombres conocemos; también debe resolver el planteamiento de las puertas —aún conservadas— para cerrar y proteger el retablo. El retablo



de San Pablo va a construirse más modestamente, en madera, y ya en él advertimos una nueva ordenación, equivalente a la disposición de los retablos historiados con pinturas, aunque aquí cada una de esas cajas o historias va a ser ejecutada en alto relieve, con tal prominencia que en muchas ocasiones vemos auténticas figuras exentas. Queda así, pues, estructurada la historia de san Pablo, en la consabida disposición de cajas, en calles ordenadas en bandas verticales, entre contrafuertes, a los lados de la destacada parte central, que abriga la figura monumental —lo más clásico del conjunto— del titular y un Calvario en la parte alta (figs. 196, 197).

Existen también unas referencias respecto al retablo de San Miguel, del 18 de enero de 1519, pero de esta obra prefiero ocuparme cuando hable de otros escultores. Ahora lo principal es señalar que de 1520 a 1534 va a dedicarse a otra pieza de primer orden, posiblemente la obra maestra del escultor. Me refiero al retablo mayor de la catedral de Huesca, y también en este caso, por expresa intención del mandatario, deberá repetir la disposición de gran tríptico sobre un basamento que hemos encontrado en el retablo del Pilar. Forment no puede, pues, liberar sus estructuras, modernizarlas, y tiene que someterse a la reiteración de un tipo de retablo, al cual saca el máximo

partido con la cuantiosa riqueza ornamental, escultórica, de sus partes no historiadas y también se libera hacia el camino de lo clásico en lo que a las figuras y composición de las escenas se refiere, ya que éstas sí son decididamente novedosas; aunque el conjunto no tenga el tamaño del retablo del Pilar, quizá lo supera el refinamiento de su factura. En el centro de ese conjunto vemos una representación de Cristo en la Cruz, ese Cristo apolíneo y humano a la par, decidida transposición —que no sólo va a aparecer en esta obra de Forment— del famoso Cristo de Donatello (figs. 199, 200). Ese mismo tono donatelliano dará Forment a otro Cristo, una de las partes que

198. *Figura de Santiago, en la parte inferior izquierda de la escena central del retablo mayor de la basílica del Pilar, Zaragoza*



subsisten para un retablo no concluido, que le fue encargado para la iglesia de la Magdalena, de Zaragoza, realizado en madera, si bien el modelo oscense es, como el del Pilar, de alabastro.

Más adelante se le encargará el retablo de Barbastro, pero lo cierto es que poco hay allí de la mano de Forment, pues Juan de Liceire terminó el banco de ese retablo en 1560, aprovechando algunos fragmentos que Forment tenía ya realizados y que fueron vendidos a Liceire por la hija del gran maestro, limitándose entonces el discípulo a enlazar y completar lo iniciado; por otra parte, el retablo sería concluido en estilo relativamente diferente y en fecha también posterior (fig. 201).

Ya he apuntado antes que Forment había continuado la tradición del gran retablo tríptico; sin embargo, en un momento más adelantado de su carrera, Forment apunta hacia orientaciones más clasicistas, que se reflejan en las obras hechas en otras regiones y en lo zaragozano del retablo de la iglesia de San Miguel, en el cual, anterior al de Huesca, la estructura, la ornamentación y todos los elementos enlazan ya con el clasicismo renacentista (figura 204).

Ése es el tipo de retablo que vamos a encontrar a continuación y a lo largo de la trayectoria de los escultores inmediatos, pero será necesario llegar a los albores del siglo XVII para encontrar disposiciones diferentes. Este retablo abandonará esa ornamentación de doseletes, contrafuertes, pináculos y cresterías del gótico, para sustituirla una severa estructura, marcadamente arquitectónica, en la cual se conservan las «calles» del retablo gótico, que serán llamadas «cajas», para las historias, establecidas siempre entre pilstras y aun columnas de tipo plateresco, que soportan entablamentos formando una trabazón definitivamente arquitectónica, de elementos sustentantes y sustentados, entre los cuales se inscriben las escenas. La calle central se reservará a la imagen titular y el Calvario aparecerá en lo alto; en los retablos de mayor importancia se acoplará en el centro ese gran óculo manifestador que hemos visto apa-



recer a posteriori en el retablo de la catedral de Zaragoza y que triunfa en el resto de los retablos renacentistas. Este óculo, bien típico de nosotros, obedece a una costumbre establecida en los grandes retablos catedralicios o colegiales de la región y que responde a la celebración del Corpus Christi. Se abre a un camarín interior, colocado en alto, donde está reservado el Santísimo alumbrado por lámparas, cuyas luces pueden verse desde las naves de la iglesia a través del cierre transparente del óculo; precisamente para acceder a ese alto camarín existen escaleras cuyos accesos están disimulados por

puertas a modo de hueco con escultura, dispuestos en la parte baja de los retablos y que quizá, cuando no se conoce esta circunstancia, resultan un poco chocantes por su ubicación.

Esas características que acabo de comentar son las que se dan reiteradamente en gran cantidad de ejemplos, unos en piedra, los más en madera, y en cantidad todavía muy copiosa a pesar del paso del tiempo, las alteraciones y completas destrucciones a que los retablos de esta época han estado expuestos; aún ahora, la abundancia de material de esta clase es tan considerable que su estudio minucioso

y catalogación, cuanto más su análisis, serían interminables.

Descartando la ya comentada figura de Forment, hay que hacer notar la abundante presencia de artistas que no son aragoneses. Basta pensar en la figura —que en seguida comento— de Moreto, para darnos cuenta de cómo estos artistas foráneos podían llegar incluso a aclimatarse bien en la región y no se limitaban simplemente a una breve estancia en ella. Pero además de los extranjeros, que fueron muchos, debemos anotar la permanencia y viajes por la región de artistas trascendentes del arte de la Península. Ése es el

caso de la presencia de Alonso Berruguete en Zaragoza, cuya influencia aquí tanto se ha comentado, pero la verdad es que su estilo sólo en alguna ocasión ofrece repercusiones evidentes en nuestro arte aragonés. Las referencias de Jusepe Martínez⁵¹ nos dicen que estuvo aquí más de año y medio y que ya era artista importante. Pero además de esa referencia, tenemos también la constancia de unos documentos que reproduce Gómez Moreno⁵², en los cuales vemos que, efectivamente, Berruguete permaneció aquí bastante tiempo y que a fines de 1518 y principios del año siguiente estaba en Zaragoza, donde establecía un acuerdo para trabajar durante cuatro años con otro famosísimo escultor del momento, Felipe de Borgoña, habitualmente llamado Vigarny. Laboró Berruguete en el monasterio de Santa Engracia, donde dejaría más de una obra entre retablos y sepulcros, pero creo que todo se ha perdido en la voladura del monasterio, ya que los restos que hoy día se conservan

en el Museo de Zaragoza y que hace unos años fueron caprichosamente dispuestos en forma de estructura tumbal, pertenecen a obras diferentes y manos distintas, pues evidentemente no es la misma la calidad de la piedra ni tampoco su ejecución. Y pienso, por añadidura, que son una mera hipótesis de atribución en el estado en que están.

He hablado en párrafo anterior de Juan de Moreto, llamado también Moreto florentino y que antes de su hispanización se llamaría Giovanni Moretto o Moretti, de cuyo italianismo no hay duda alguna. Este singular artista se establecería en Aragón, casaría aquí y montaría taller, que habría de continuar más tarde un hijo suyo llamado Pedro. A este artista podemos adjudicar la capilla de San Miguel de la catedral de Jaca, como una de tantas obras dirigidas por un artista, pero donde intervienen otros en colaboración.

Esa capilla de San Miguel se hizo de 1521 a 1523, fecha esta última que figura en la dedicatoria en lápida que allí existe.

La encargó un Juan de Lasala y desde el principio se planeó como obra de evidente magnificencia. Se accede a ella por un magistral encuadramiento como monumental arco de triunfo, ricamente esculpado, con columnas exentas, estatuas en hornacina, basamentos, frisos, medallones, etc., todo ello labrado en piedra con sensacional finura, sobre todo las partes bajas, que debían contemplarse muy de cerca y donde encontramos representaciones de niños que llevan guirnaldas, absolutamente sin igual dentro de lo que en Aragón se conserva. Es ésta, sin duda, la parte de más acusado italianismo y que se reservaría Moreto para sí (figs. 202, 207). También debió trabajar en la portadita lateral que da entrada a la sacristía; pero el retablo en madera dorada y policromada es indudablemente ya una obra de colaboración, incluso posiblemente triple, al advertir la participación de Gil Morlanes, Gabriel Joly y Juan de Salas, lo cual repercute en el diferente estilo y características de las distintas esculturas del retablo.





El muro de fondo, ahora con la piedra desnuda, acaso se planease para ir recubierto con pinturas, con lo cual se enriquecería más este de por sí ya extraordinario conjunto.

Es de Moreto también el retablo del Santo Cristo y Nuestra Señora de la Hidria, documentado en 1533, y todavía *in situ* en su capilla de la catedral de Tarragona. Se trata de una obra exquisita en buena parte de sus esculturas de la zona baja y siempre refinadísima en toda la mazonería del conjunto; también aquí fueron distintos los colaboradores e incluso sabemos cómo fue dorado y pintado y por quién en 1536, pero es evidente la mano de Moreto en algunas de

las piezas más delicadas, como el dinámico y bellissimo san Miguel, en uno de los huecos del bancal, de raigambre muy italiana y aun casi donatelliana.

En 1534 se encargó a Moreto el retablo de Híjar, actualmente destruido, que sólo por fotografías conocemos; de inmediato, al contemplarlo, vemos la similitud extraordinaria que ofrece con el retablo mayor de la iglesia de San Miguel, de Zaragoza. Este retablo de san Miguel había sido atribuido, tras el cotejo de estilo, a Moreto por don Mario de Lasala⁵³ y otros, pero cuando Abizanda publicó sus documentos⁵⁴, planteó la atribución a Forment y a Gabriel Joly. Creo que la interpretación del documento dada por

Abizanda no es justa y que, por otra parte, entre la imagen del san Miguel zaragozano (figura 204) y la que centra el retablo antes comentado de Jaca no existe ningún parentesco estilístico ni en modo alguno pueden ser de la misma mano: si la de Jaca es de Joly, no hay posibilidad de adjudicarle la de Zaragoza. Si pensamos en el italianismo claro del retablo de Zaragoza y en la elegancia y primor de la escultura de san Miguel, comparable en belleza, pero con más gracia todavía, a las esculturas de los laterales del gran arco de entrada en la capilla jacetana, sería plausible la atribución de este retablo a Moreto, con lo cual la intuición y el ojo analítico habrían sido



mucho más eficaces que no lo documental, que en este caso viene, como en otros ejemplos sobre lo aragonés, a desconcertarnos más que a ayudarnos.

También documentalmente se consigna que el retablo de la colegiata de Alquézar, de 1536, es de Moreto, pero en este caso no estamos ante una obra suya, y evidentemente la similitud con el de la capilla de San Miguel de la Seo confirma lo que acabo de decir.

En párrafo anterior me he referido a los problemas que plantea la figura de Gabriel Joly. Hay documentos a partir de 1515 referentes a él, y sabemos que murió en 1538, pero ignoramos su formación, pues son hipótesis cuanto se ha dicho, incluso su origen francés, reiteradamente indicado; en todo caso, no lo sería de manera absoluta, pues en ocasiones lleva también el apellido segundo de Villa-María. Todo se basa en la indicación de Ponz, de que el retablo de Teruel se había encomendado a un maestro Gabriel francés. Tampoco parece muy segura y concluyente la existencia de una hermana suya en Francia. Y en cuanto a la influencia de Berruguete en su estilo, no parece tampoco muy clara, ya que lo que éste dejó en Zaragoza no tendría aún la manera característica suya. Ya he apuntado antes que el san Miguel de Jaca es muy inferior al de Zaragoza, e imposible que fueran realizados por la misma mano; por otra parte, lo vemos de continuo involucrado en colaboraciones en las que se hace difícil llegar a precisar muchas veces lo que es de cada uno. En resumen, querer hacer de Joly esa figura magistral y polifacética, poseedora de una sucesión notable de estilos diferentes, que nos ofrece Ibáñez Martín⁵⁵, me parece completamente utópico.

Podría ser lo más típico de Joly la realización de algunos retablos pequeños, graciosos, de relativa finura, como el de los santos Cosme y Damián de la iglesia de San Pedro, de Teruel (fig. 203), o el tan semejante de la Anunciación, en la catedral de Jaca; son encantadores, pero sin genialidad alguna. En cambio, el retablo de la catedral de Teruel es una pieza

205. *Crucifixión, del retablo de la iglesia de la Magdalena, de Zaragoza*



206. *Detalle del retablo mayor de la iglesia de San Pedro, de Teruel*



207. *Lateral de la portada de la capilla de San Miguel, con la imagen de san Cristóbal. Catedral de Jaca (Huesca)*



donde se barrunta genialidad, donde vemos un estilo más dramático y vigoroso y, en ocasiones, menos correcto que el de Forment, con claros atisbos miguelan-gescos; se puede estudiar mejor al no estar policromado y poder contemplar la talla directa de la madera. Este retablo de la catedral evidentemente fue contratado por Joly..., aunque lo concluyó Juan de Salas (figs. 208, 209).

Entre los colaboradores de Joly está también Morlanes, más estético, correcto y clásico, aunque menos dinámico también, que Moreto o el estilo del retablo de Teruel. Indudablemente italianizante, muy al corriente de lo que se hace en su época y bien informado, es hombre activo que interviene en todas partes. Seguramente es el jefe de taller, el maestro de obra y, en definitiva, el principal y activo contratador de las realizaciones. El retablo de la Visitación de la catedral de Tarazona, con esa curiosa amalgama de mazonería en madera dorada y esculturas en alabastro, que no sólo se ofrece en esta obra, sino

en otras muchas, puede ser ejemplo típico de lo suyo, aun cuando insisto en la continua colaboración entre varios.

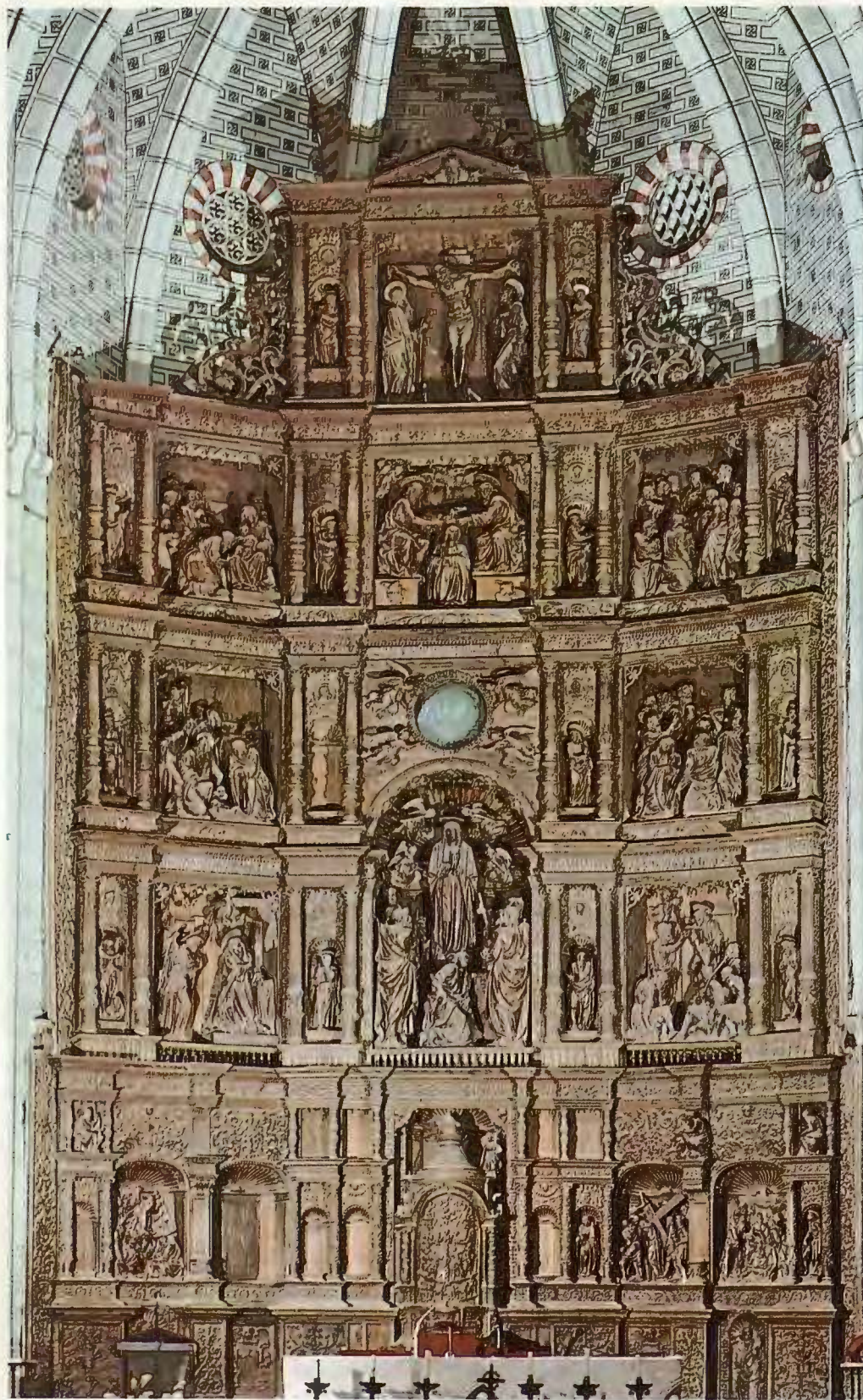
De lo que he dicho antes podemos deducir que el hasta este momento considerado uno más de los colaboradores, Juan de Salas, habría que rehabilitarlo como de importancia primordial; ya apuntó muy bien Gómez Moreno, al enjuiciar estos conjuntos, que lo cree indudablemente mejor que Joly. Muy vigoroso y dramático, casi violento en su talla, nervioso, caracterizador de tipos a los que atribuye al mismo tiempo gran belleza y majestad, en definitiva sería éste el estilo que habitualmente se atribuye a Gabriel Joly.

Y además de las colaboraciones, habría que recabar como obra suya el retablo de San Pedro, de Teruel (fig. 206); el de la misma advocación, en Albarracín, y el de la Asunción, en la catedral de Teruel, que, contratado como he dicho por Joly, sería concluido por Salas. Las cabezas greñudas, de perfecto modelado, son co-

mo la firma de este importantísimo escultor.

Entre las figuras ya menos trascendentes quiero recordar a Juan de Liceire, antes presentado como concluidor de la parte baja del retablo de la catedral de Barbastro aprovechando las piezas que para el mismo había hecho Forment. También este escultor trabajará y colaborará con los demás. Cosme Damián Bas sería el autor del retablo principal de la catedral de Albarracín, ya más clasicista y menos plateresco.

Ese retablo de Albarracín ya he indicado que es más clásico. Efectivamente, esa estructura de retablo plateresco que he comentado antes es sustituida por otra mucho más «grecorromana», con columnas y entablamentos severos y clásicos, con menos ornamentación y más uso de frontones, a la par que se abandona paulatinamente la estructura en calles y con cajas, sustituyéndose lo escultórico por alternancias de figuras y relieves. Así lo encontramos en muchos retablos corres-



pondientes a la segunda mitad del siglo xvi y aun en los inicios del xvii.

Obra que quiere recordar todavía lo plateresco, pero acentuando el tono antiestructural y aun barroquizando, es el retablo de la colegiata de Alquézar, que, contratado por Moreto, es, ya lo he apuntado antes, obra de Miguel de Peñaranda y Pedro de Lasaosa.

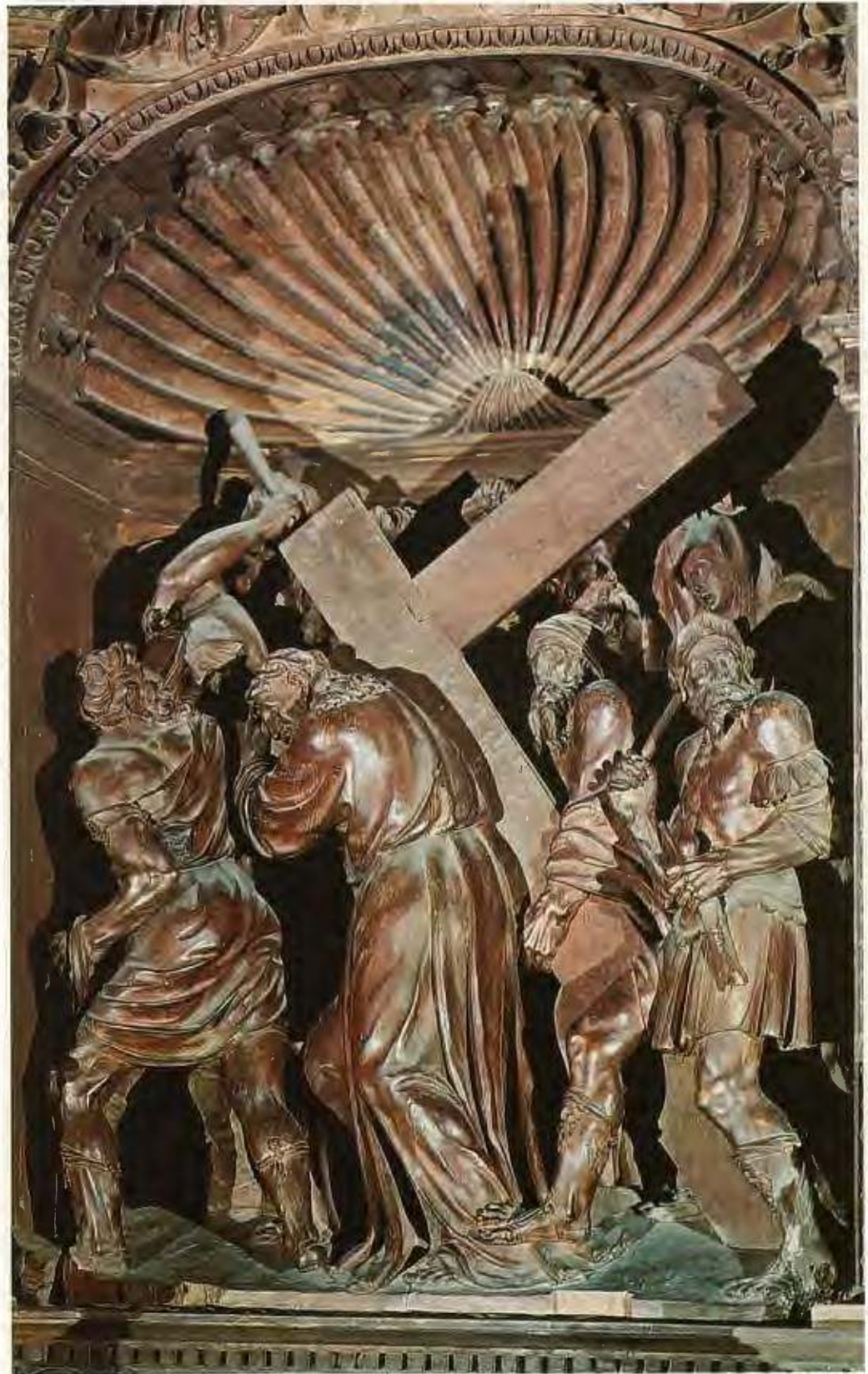
La figura que va a centrar este nuevo estilo es también un artista foráneo, pero que trabajará intensamente en la región. Me refiero a Juan de Anchieta, estudiado por Camón, que, por puro criterio estilístico, atribuyó diversas obras al maestro, atribuciones que los documentos han confirmado⁵⁶. Así ocurre con la capilla de la Trinidad de la catedral de Jaca (1569-1572), en que, según mi punto de vista, con Anchieta colaboran también otros artistas y, evidentemente, el propio taller del maestro. La transposición de lo miguelangelesco es aquí clarísima, y los recuerdos del «Moisés», palpables; lo más hermoso del conjunto son acaso los magníficos relieves de la parte baja del retablo (fig. 211).

También son de Anchieta las vigorosas esculturas en alabastro del retablo de la capilla de San Miguel, o de Zaporta, en la catedral de la Seo, instaladas en mazonería de madera, en un retablo que evidentemente recuerda la obra de Alquézar (fig. 212). La atribución de Camón ha sido confirmada por los documentos estudiados por San Vicente⁵⁷.

El retablo del Frago, el de Sádaba, el de la Anunciación de Daroca, incluso el de San Gil de Zaragoza, así como otros de la zona del Jalón nos muestran la existencia de un taller prolífico que crea un verdadero academicismo anchietesco y entre los cuales podemos subrayar el de Monterde, del que además encontramos repercusiones y similitudes en otras obras y que recuerda muy claramente al de Ochagavía, de Navarra. Dentro también de la prolongación de ese estilo se encuentra la conclusión del retablo de la catedral de Barbastro, por Miguel de Urliéns, Pedro de Armentia y otros, ya en la última década del siglo. Por cierto

que ese Miguel o Juan Miguel Urliéns u Orliéns será el autor, según el profesor Borrás, del originario retablo principal de la iglesia de San Carlos, de Zaragoza, y del cual subsiste un magnífico Cristo que ya en mi obra sobre esa iglesia⁵⁸ había imaginado que debió pertenecer al retablo antiguo.

Entre las sillerías de coro hay que subrayar la importancia de la que todavía podemos ver en la iglesia del Pilar de Zaragoza, que perteneció a la vieja iglesia de Santa María la Mayor, pero que afortunadamente se conserva en la actual. Me atrevo a decir que esta sillería es una de las más espectaculares de España, tanto por su riqueza como por la amplitud de su distribución, que abarca tres hileras de asientos, dos de sillería baja, una tras otra, para ofrecer como fondo la sillería alta. Se trabajó de 1544 a 1548, contratándose para su ejecución al escultor navarro Esteban de Obray y al zaragozano Nicolás Lobato, aunque también aparece la figura de Moreto. Ejecutada en roble, además de las ricas tallas de los costados, abunda en ornamentación, labrada en marquetería de maderas policromas, de tono muy italiano. La sillería alta ofrece mayor suntuosidad, con finos relieves en los espaldares, flanqueados por labradas columnillas platerescas y rematándose todo con un saliente dosel, que se corona con labrada crestería. Quiero apuntar que hay claras concomitancias con las decoraciones de Moreto para la catedral de Jaca. Y según mi punto de vista, la intervención de Moreto —en un conjunto cuyas desigualdades de calidad son notorias— debió de ser muy considerable y no sólo limitarse a lo decorativo, sino incluso a los relieves importantes (figs. 216, 217). El grupo de tumbas de esa época es muy extenso y en ocasiones llegan a tener real magnificencia, como ocurre en el conjunto de la capilla de San Bernardo de la catedral zaragozana. Esa capilla se inicia hacia 1550 y concluye en 1555, integrándose de modo muy curioso, y dispone un retablo central que enlaza a modo de tríptico con los dispuestos en los muros laterales de la capilla y en sus costados,



210. Portada y reja de la capilla de San Miguel o de Zaporta. Catedral de la Seo, Zaragoza



211. Relieves del basamento del retablo de la capilla de la Trinidad. Catedral de Jaca (Huesca)

con las tumbas de don Hernando de Aragón y doña Ana de Gurrea. Todo ello está labrado en alabastro con singular primor y también aquí se advierte una extensa colaboración, en la que destaca la de Juan de Liceire (sepulcro de doña Ana) y de Bernardo Pérez (sepulcro de don Hernando), reservándose, como buen discípulo de su padre, Pedro Moreto el retablo. Fue este artifice el que mantuvo el taller de la familia hasta más adelante. El conjunto se muestra lleno de clasicismo, aun cuando pueda percibirse todavía como un suave aroma de goticismo en los yacentes; pero toda la decoración de los muros, las columnas y los relieves entronca bien claramente con el italianismo de Moreto e, incluso, las cabezas de los santos, como ocurre en la de Santiago, donde nos hallamos con claras imitaciones, casi estrictamente interpretadas, de viejos bustos romanos (figs. 213, 214).

Ese mismo equipo trabajaría en la capilla funeraria de don Lupo Marco, en el monasterio de Veruela, estableciendo la misma disyunción entre arcaísmos de los yacentes y clasicismos de la obra restante.

Junto a las citadas tumbas y entre otras menos notables se puede citar la que en la catedral de Tarazona hizo Pierres del Fuego, en 1550, para don Miguel de Herla y Añón.

La imaginería es ya mucho más abundante de lo que fuera en los períodos anteriores y suele limitarse a las consabidas representaciones de la Virgen y de Cristo, aun cuando empiecen a abundar las interpretaciones escultóricas de los santos, aunque generalmente irán incluidos en conjuntos o retablos como los citados y no por completo exentos. Entre las imágenes de la Virgen quiero recordar aquí la obra de Juan Dusi llamada la «Blanca» y conservada en la catedral del Salvador, de Zaragoza, obra de 1504. Hay también algunas imágenes muy características de María en la provincia de Teruel, como la Virgen del Rosario, de Villar del Salz, y la muy curiosa de la misma advocación en la parroquia de Bueña⁵⁹, con una cabeza que parece clara interpretación de un modelo italiano.

212. *Esculturas del retablo de la capilla de San Miguel. Catedral de la Seo, Zaragoza*



213. *Imagen de san Juan Bautista, en un lateral de la capilla de San Bernardo. Catedral de la Seo, Zaragoza*



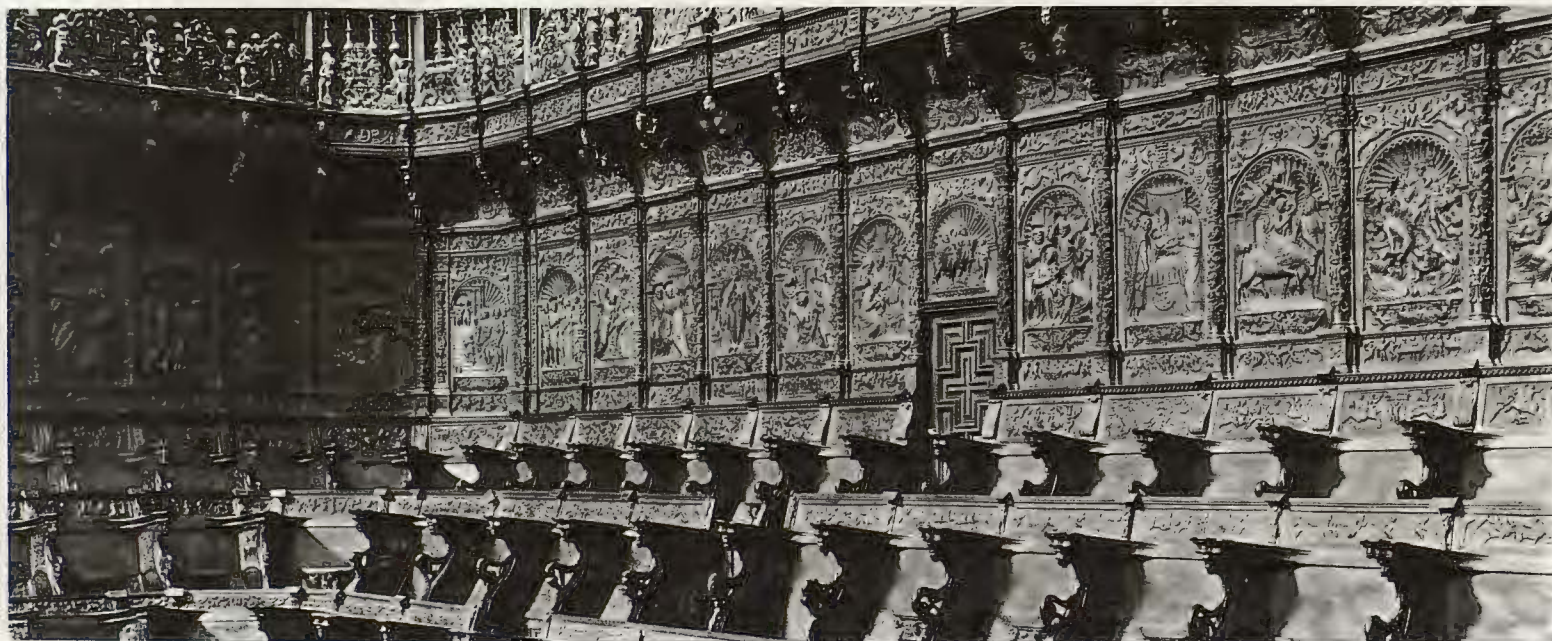
214. *Retablo central de la capilla de San Bernardo. Catedral de la Seo, Zaragoza*



215. Retablo llamado de la Inmaculada.
Catedral de Tarazona (Zaragoza)

216. Detalle de un respaldo de la sillería de
coro de la basilica del Pilar, Zaragoza

217. Ángulo de la sillería de coro de la
basilica del Pilar





Son mucho más abundantes todavía las imágenes de Cristo y entre ellas quiero recordar la del famoso Cristo de la Seo, el que hay ahora en la capilla de San Juan del Pilar, el de Ambel, otro en la colegiata de Daroca, etc., y cuyas atribuciones son muy distintas y en ocasiones discutibles, pero donde es posible a veces que suene el nombre de Forment, Moreto u otros de los grandes escultores.

Como pieza diferente y de gran interés, quiero hablar de una obra más original. Se trata del Cristo Eucarístico yacente, mayor de tamaño natural, realizado en madera policromada, obra de comienzos del siglo XVI, que aún ofrece algún resabio gótico en la manera de estar tallada la cabeza, muy noble y bella. En esta imagen una parte del pecho puede desgajarse y formar una caja, que constituye el Sagrario. Procede del monasterio de Piedra, pero se conserva actualmente en la ermita situada en las proximidades del pueblo de Monterde.

PINTURA RENACENTISTA

Cuanto se ha dicho con respecto a la problemática de la escultura, podría repetirse al referirme a la pintura, pues aun cuando la cuestión difiera en sus matices, en líneas generales nos encontramos con algo similar, agravado por el deterioro de las obras y el frecuente desconocimiento de muchas de ellas. Cuando Angulo trata de este tema⁶⁰, se lamenta continuamente de la escasez del material que tiene que usar, tanto gráfico como documental, pues por la deficiencia muchas veces de las fotografías o de las referencias es muy difícil poder llegar a estudios analíticos de estilo, atribuciones, etcétera.

Es evidente que la pintura renacentista aragonesa aparece, en los inicios del siglo XVI, claramente bajo el signo de la influencia italiana, aunque, como veremos, en ocasiones se prolongue en influencias góticas y centroeuropeas. Pero la orientación evidentemente va hacia lo

219. *Anunciación. Tabla que formó parte del retablo mayor (hoy desmontado y disperso) del monasterio de Sigüenza. Museo Provincial de Huesca*

italiano. También en este caso, como en el de la escultura, hubo evidentes aportaciones de artistas que no eran españoles y que aquí en buen número trabajaron, como señala Ricardo del Arco en uno de sus trabajos⁶¹.

La transición puede darla sobre todo la figura de Miguel Ximénez, que, enlazado en los trabajos frecuentemente con Martín Bernat, acusa decididas influencias italianas, como ya he comentado al ocuparme de la pintura gótica.

Al mismo círculo sería necesario atribuir las dos tablas conservadas en la sacristía de la catedral de Zaragoza: una con san Juan Evangelista, otra con una santa mártir, que podría identificarse con santa Engracia. También encajan dentro de este núcleo dos tablas conservadas en

el Museo Provincial de Huesca y que corresponden al retablo de san Juan del monasterio de Sigüenza y que Chandler Rathfon Post atribuye al que él llama Maestro de Huesca, discípulo de Miguel Ximénez, y me atrevería a decir que casi superior a él.

La visión ambiental en el conjunto de estas tablas, la interpretación más mórbida y redondeada de las formas, no dejan de ofrecer relaciones con el arte protorrenacentista castellano.

Pero si en las obras antes citadas lo italiano aparece incipiente y mezclado con una clara continuidad de lo tradicional, la nota italiana se hace mucho más acusada en una serie de tablas que formaron parte del retablo mayor del monasterio de Sigüenza, desmontado en la actualidad,

220. *Conversión de san Pablo. Detalle del retablo de los santos Pedro y Pablo. Iglesia de San Pablo, de Zaragoza*

y del cual unas están ahora en el museo de la ciudad de Huesca, y otras por distintas ciudades españolas, entre ellas Toledo y Barcelona. Estas tablas fueron estudiadas por Bertaux y cuanto él dijo creo que es todavía válido. Se trata de unas obras tan marcadamente italianas en el dibujo y concepto, que se podía haber pensado incluso en la obra de un artista italiano, pero la manera de tratar a algunos de los tipos femeninos, los detalles tan realistas en elementos secundarios y las formas apretadas dentro del espacio de cada tabla, nos indican más bien la obra de alguien que conocía lo italiano, pero que sería español (fig. 219).

Es evidente que estaba influido por artistas de la zona norte de Italia, dentro del ciclo de la influencia mantegnesca. El





simbolismo de algunas de las composiciones, tal como presentar a la Virgen en su Anunciación rodeada de las Virtudes, le da evidente carácter de originalidad e inventiva; la belleza de algunas figuras, como el ángel de esa misma Anunciación, entra a formar parte de lo más exquisito que puede encontrarse en la pintura española influida por maestros italianos.

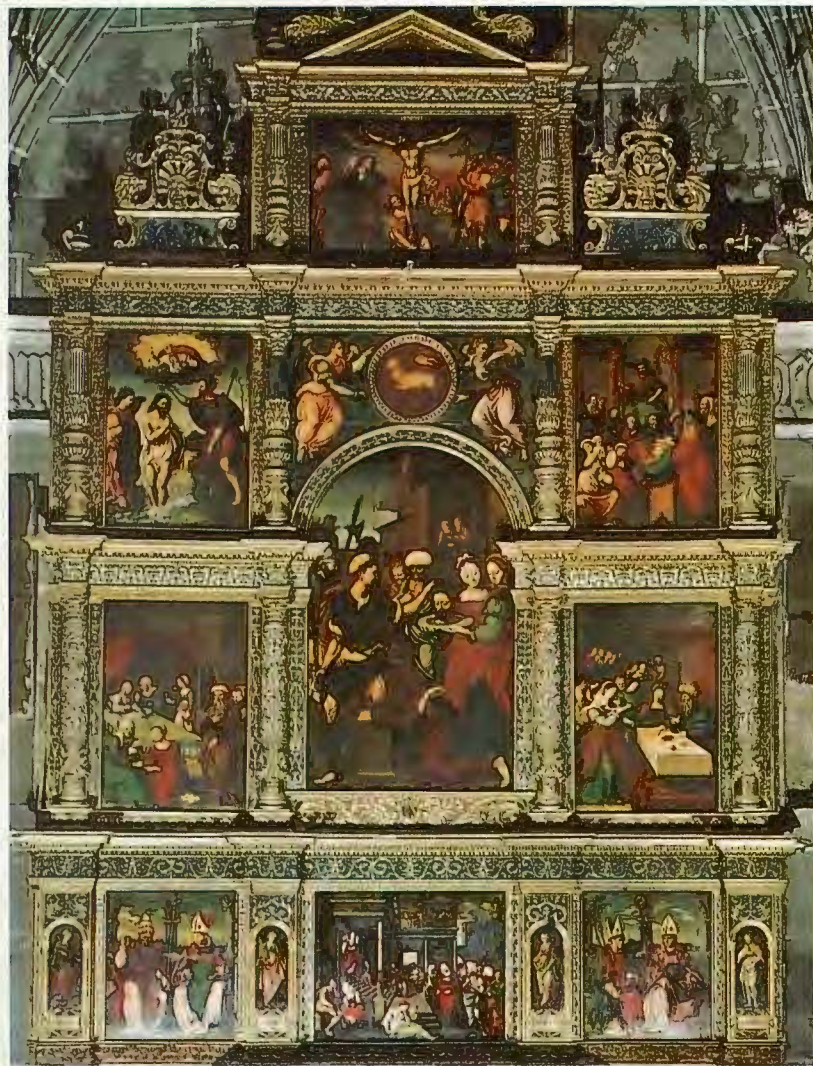
La obra más significativa y sin duda espectacular de la primera decena del siglo es el gran retablo de la colegiata de Bolea, emplazado aún en el sitio para el que se hizo y que conserva toda la riqueza ornamental de sus góticos doseletes. La obra se atribuye por lo general al famoso pintor Pedro de Aponte, del cual habló larga y elogiosamente Jusepe Martínez, mezclando los datos que parecen ciertos con otros quizá legendarios; con ello tenemos a Aponte por el más grande pintor de su momento —inicios del



siglo—, que trabaja como pintor de los reyes. La ilustre calidad del pintor hace necesario atribuirle obras ilustres, pero el problema parece mucho más complejo. Angulo estudia este retablo⁶³ y enuncia con acierto el parentesco de estilo de la obra con las de Juan de Borgoña, pero también intenta relacionarla con la del llamado Maestro de Ágreda, con lo que plantea una serie de cotejos que no siempre me parecen evidentes. Julián Gállego ha opinado también que la obra de Bolea es de Aponte. Ambos piensan, sin embargo, que todas las tablas del conjunto no parecen haber salido de la misma mano o en el mismo momento. Pero lo evidente es que el problema Aponte, a pesar de creer que lo pudiésemos tener resuelto y magnificado, por añadidura, por este soberbio retablo, no queda resuelto ni mucho menos después de las recientes investigaciones de Carmen Mor-

te⁶⁴ y de Antonio Naval Mas⁶⁵, estudios sin publicar que, sobre todo los del último de los citados, aportan argumentaciones y datos completamente plausibles para alejar la participación posible de Aponte en el retablo de Bolea (figs. 221, 228).

Hay otro maestro llamado Juan Fernández Rodríguez, autor, según datos facilitados por Sanz Artibucilla, del retablo de san Lorenzo, en la catedral de Tarazona, con mazonería de Esteban de Obray, de 1532. Las pinturas de este retablo, muy perfectas, se relacionan claramente con el retablo de santa Lucía de la iglesia de Ambel, quizás anteriores a las de Tarazona, pero evidentemente dentro de la misma orientación, que, por otra parte, pueden encontrarse también en un fragmento aprovechado para frontal de altar, en la capilla del Rosario de la propia catedral de Tarazona; pensé que estas obras, que manifestaban a un artista de evidente



categoría, eran susceptibles de ser presentadas, como lo hice, bajo el indicativo de Maestro de Ambel y formular incluso la hipótesis⁶⁶ de que éste pudiera ser Aponte. Sin embargo, es evidente que estas obras han de parecernos un poco más recientes que lo que sería característico de Aponte, pero, por otra parte, los datos cronológicos del retablo de Tarazona no creo que forzosamente tengan que coincidir con la estricta pintura de las tablas en su totalidad. Además sabemos que Obray contrató la ejecución de algunos de sus retablos precisamente con Pedro de Aponte. Nota interesante a comentar, aparte la cuestión Aponte, es que en la parte baja del retablo citado

de san Lorenzo existe una preciosa tabla representando el Descendimiento, realizada de modo admirable y que es interpretación ampliada en tamaño de un grabado de Marcantonio Raimondi que ha sido igualmente interpretada por otros pintores en distintos lugares de la Península (figs. 222, 224, 226). Queda también por ofrecer la referencia de otro conjunto de obras que ha sido atribuido a Pedro de Aponte. Son las ocho que constituyeron las puertas de un retablo del relicario de los Corporales, de Daroca; tablas que después han sido desmontadas y aprovechadas para varios usos y ahora restauradas y depositadas en el Museo colegial. Estas tablas nos

presentan distintas historias de la leyenda de los Corporales, pero además dos de ellas ofrecen un retrato de la reina Isabel con la princesa doña Juana, y otra con el rey Fernando y su hijo don Juan. Estas tablas fueron atribuidas por Sánchez Cantón a Pedro de Aponte; pero si bien el retrato del rey es especialmente interesante y, además, logrado, hay que reconocer que tienen muy inferior calidad las restantes tablas, y se hace un poco difícil imaginar que sean testimonio del más famoso artista del momento. Por otra parte, estas pinturas nada tendrían que ver con el estilo de las tablas de las otras atribuciones que he citado (fig. 227).

En obras como las del Maestro de Ambel es evidente ya la presencia definidísima de la influencia de los maestros italianos y no ya protorrenacentistas, sino en clara relación con los grandes artistas del XVI y, sobre todo, con las obras rafaelescas y florentinas. A este momento pertenece el más famoso artista del segundo tercio del siglo XVI en Aragón. Me refiero a Jerónimo Vicente Vallejo Cósida, que hoy sabemos es un único pintor, pues por lecturas de documentos quedaban saltados o incompletos los nombres, ya que se había considerado anteriormente como dos pintores: el uno Jerónimo Vicente Vallejo, y el otro Vicente Cósida.

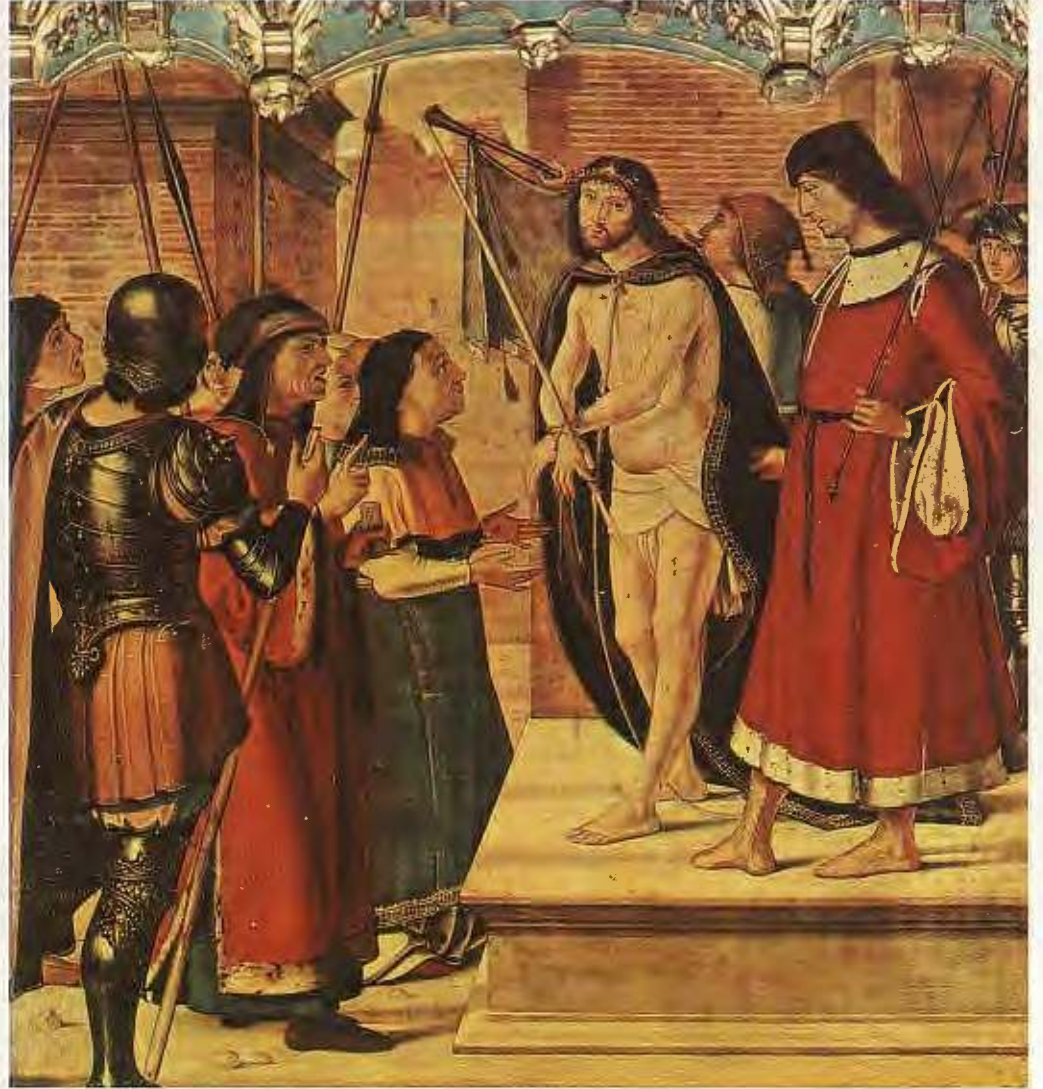
Quizá la obra más fina que de Cósida tenemos, aparte sus obras en la iglesia de San Pablo de Zaragoza, en algunas iglesias de Aragón o en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, es el pequeño retablo dedicado a la Virgen, conservado hoy en el Museo Provincial de Zaragoza, que estuvo antes en la cárcel y procedería de la antigua Diputación del reino. El retablo conserva su vieja mazonería, primorosa, exquisita y perfectamente conjuntada con las distintas tablas que forman el conjunto (fig. 229). Por cierto que estas tablas ofrecen curiosas diferencias, haciéndonos pensar claramente que Cósida empleó para las iconografías del altar grabados de muy distinta procedencia y que le llevaban incluso, a consecuencia de su diferente concepto formal, a un evidente desarrollo técnico distinto. Mientras las tablas de la predela, más dramáticas, inspiradas en grabados centroeuropeos, al igual que la Crucifixión del ático, están tratadas con un tono más colorista y suelto de ejecución, las tablas de la parte principal, un san Jorge y una santa Engracia, se nos presentan de manera más escultórica y modulada, lo cual aparece por pleno derecho en la figura central, donde el pintor evidentemente quiere interpretarnos una figura de bulto, encajada en una hornacina avenerada, como si de detalle escultórico se tratase; los dos pequeños tondos que interpretan la Anunciación, uno para el ángel, otro para María, están claramente dentro de



227. Retrato de Fernando el Católico.
Museo de la colegiata de Daroca (Zaragoza)



228. Una de las tablas de la parte inferior del
retablo de la colegiata de Bolea (Huesca)



las repercusiones de un arte que se aproximaría al lombardo. Es, pues, este retablo un verdadero manifiesto de la labor de Còssida y quizá de las posibilidades miméticas suyas o de su taller, si admitimos posibles colaboraciones.

Se ha atribuido también a Còssida el retablo de la Degollación de san Juan, en la catedral de Tarazona, cuya capilla fue erigida en 1542 (figs. 223, 225). Aquí también, como en el retablo antes citado, las influencias son varias y no tan estrictas. No se ve ninguna similitud que haga plausible la atribución a Còssida de la tabla central, al compararla con la del retablo de Calcena, completamente diferente en el

concepto y ejecución a la de Tarazona⁶⁷. Todas las pinturas de aquel retablo son de muy buen arte y gran calidad, ya en el ciclo de lo manierista, siendo difícil poder atribuir a un español la finísima tabla de la Presentación, en el centro de la parte baja, lo más exquisito del conjunto del retablo, tanto por sus figuras como por los fondos arquitectónicos y la gracia plenamente italiana, en contacto con el estilo umbro, y en cuyo extremo lateral derecho se ve una figura juvenil en pie, mirando al observador, la cual sería factible considerar autorretrato del autor de la obra. La Visitación está decididamente inspirada en Ghirlandajo; la Predicación imita

uno de los cartones de tapiz de Rafael, y en las figuras de la predela hay recuerdos del Francia y del Perugino. Sólo algunos ángeles pueden atribuirse a Còssida, pero insisto en la posibilidad de varias manos ejecutantes e incluso que la tabla de la Presentación fuese colocada allí independientemente del resto. Hay otro hecho muy interesante: el Bautismo es claramente análogo a la primera obra conocida de Fernández de Navarrete el Mudo, conservada hoy en el Prado.

En relación con ese taller de Còssida habría que citar buen número de pinturas existentes en distintos lugares de Aragón y ejemplos importantes como el reta-

blo de san Pedro y san Pablo conservado en la iglesia de San Pablo, de Zaragoza (fig. 220). Tenemos nombres, tenemos obras. Pero es difícil unir unos y otras, y más si se considera esa multiplicidad de realizaciones, aun en las obras que parecen ser atribuibles a una sola mano o taller. Trabajó mucho en Aragón un artista que procedía de Castilla, según dijo Jussepe Martínez; me refiero a Tomás Peliget o Pelegret, que debió realizar obras importantes y, actuando en Zaragoza, tuvo aquí evidentemente buen número de discípulos. Se consideran suyas las puertas del retablo de Roda.

Otro artista italiano es Pietro Moroni, que introdujo en Aragón la pintura al fresco y, como comprobó San Vicente⁶⁸, hizo las decoraciones murales para la importante capilla Zaporta de la catedral del Salvador. Moroni interpreta decididamente la decoración de modo bien característico del momento, con repercusiones manieristas, pero incluso con un sabor que recuerda la opulencia veneciana.

Pedro Pertus, artista muy conocido, murió en 1583 y fue cabeza de un taller que perpetuó el estudio y ejercicio de la pintura. Sus obras son evidentemente entroncables con lo manierista, pero interpretado siempre con cierto provincialismo y simplicidad. Testimonio interesante de su arte pueden ser las historias de santas mártires del Museo de Zaragoza.

En la última parte del siglo trabajan en Zaragoza los dos pintores más famosos de ese momento: Roland de Moïs y Schepers, contratados para múltiples obras, juntos o por separado, ambos residentes en Zaragoza por lo menos a partir de 1571. Moïs parece el más importante; pintor protegido de los duques de Villahermosa, produjo una serie de cuadros monumentales, bien característicos del arte de la época, con presencia de lo manierista, pero derivando hacia orientaciones que iban a enlazar ya con el realismo subsiguiente. Roland de Moïs repitió muchas veces los mismos temas, interpretándolos de modo semejante como lo demuestran las distintas versiones que se conservan hoy, atribuidas a su taller,

de las Adoraciones de los Reyes y de los pastores; el gran retablo de Fitero es una de sus piezas fundamentales, y el retablo del Nacimiento, en Zaragoza, o las múltiples tablas del Museo, nos dan testimonio de su estilo grato, pero un tanto artesano.

El número de sus obras, algunas estudiándose en el momento que escribo, es grande y entre ellas quiero recordar la decoración mural de la capilla mayor de la catedral de Tarazona y varias del trasaltar, de tono decididamente miguelangelesco y que habrían de ser anteriores a 1563; son obras de calidad variable en cuanto a su ejecución, pero de indudable interés.

Como pieza muy interesante y poco conocida quiero citar aquí una tabla de gran tamaño, conservada en la iglesia de San Pablo, de Zaragoza, representando una Piedad y que acaso estuviese encajada en la predela de algún retablo monumental, dado su tamaño. A pesar de los deterioros y alteraciones es un ejemplo relevante de la interpretación manierista en estas tierras, ya que es manifiesta la transposición miguelangelesca, pues alguna de las figuras se inspira claramente en modelos del gran artista de la Sixtina. Si esta tabla perteneciese al retablo llamado de la Piedad⁶⁹, tendríamos que considerarla influida prematuramente, ya que el retablo se encargó en 1519 a Pedro de Aniano y Antonio Redondo, y la interpretación correspondiente a una obra española en esa época difícilmente podría ser tan avanzada en su estilo como esta que ahora comento. Sirva, pues, esta importante pieza para cerrar estas notas provisionales sobre lo que fue la pintura renacentista aragonesa mientras no tengamos más datos y, tras nuevos descubrimientos y estudios, se llegue a un análisis estilístico y a las atribuciones que permitan catalogar nuestra pintura del Renacimiento de una manera cohesiva, clara y convincente.





ARTES DECORATIVAS RENACENTISTAS

En páginas anteriores he ido haciendo notar la importante colaboración que los artistas que labran la madera prestan a las obras arquitectónicas y a determinados elementos de su decoración. Tenemos aún abundantes testimonios de algunos de estos aspectos complementarios de lo arquitectónico, obra de aragoneses y, en su mayor parte, dentro aún de la herencia de la carpintería morisca.

Son muchos los aleros profusamente tallados existentes en monumentos, como los de la Maestranza, la Lonja y el palacio de Argillo, que ya he comentado. Pero además también son de gran importancia los techos que permanecen en algunos palacios y de los cuales habitualmente aparecen restos en la demolición de viejos edificios. Los artesonados y techo de la escalera de la Maestranza, obra de los Fanegas, son evidentemente importantes y tienen ejemplos rivales en algunos de los techos instalados recientemente en la nueva Casa Consistorial, transportados desde edificios demolidos; entre éstos hay una espléndida techumbre plana, con vigas vistas que apoyan sobre robustas zapatas, correspondiente en su decoración al momento transitivo del gótico al Renacimiento; techo que procede de la vieja Casa de la Caja de la Inmaculada y que ahora cubre parte del gran Salón de Sesiones del Ayuntamiento. Hay diversos artesonados, casetonados, espléndidos, ya que además, habiéndose efectuado en ellos una buena restauración, pueden ofrecer una completa integridad: son los que cubren el despacho del alcalde y la Sala de Comisiones anexa, menos aparatoso pero seguramente más noble este último. Las reminiscencias moriscas aparecen también aquí, pero más mitigadas que en algunos de los techos de la Maestranza; de todas formas, quizá pudo relacionarse esta obra con el taller antes citado.

Otro testimonio de carpintería sumamente característico son los batientes —ro-





bustos siempre, aun cuando no sean de gran tamaño— para puertas, en los cuales la claridad del testimonio mudéjar es terminante, como también la identificación con la época renacentista por algunos elementos decorativos; así ocurre en las puertecitas laterales del cerramiento del coro de la catedral de la Seo. Pero lo más bello conservado de este tipo son dos juegos de a dos puertas cada uno, singularmente finas y decorativas, que pertenecerían a la vieja sacristía de Santa María la Mayor y ahora han sido aprovechadas, con buen acuerdo, en la nueva sacristía del templo del Pilar; van decoradas con una lacería muy tupida de tipo estrellado, claramente mudéjar, pero entre la lacería se encajan medallones con cabezas de perfil y escudetes de clara rai-gambre renacentista.

No es Aragón lugar donde se encuentren en abundancia los cerramientos mediante reja, pero, a pesar de todo, hay algunos testimonios muy notables en la propia catedral del Salvador, donde encontramos dos obras de Guillén de Trujaron, una en la capilla de San Bernardo y otra en la compleja y bien conservada capilla de Zaporta (fig. 210). Son obras de gran importancia, compañeras de otras que se han perdido, pero de las cuales tenemos testimonio, aun cuando los nombres de los autores de algunas muy importantes desaparecidas son indudablemente extranjeros como Guillén de Turena, que trabajó para el Pilar; Hugo de Arrás, para Santa Engracia, o un maestro Audet, para Huesca, según indica Del Arco⁷⁰.

Ya hice mención de la riqueza de la colección de tapices del cabildo de Zaragoza. A las piezas góticas comentadas es preciso añadir ahora la referencia de una serie de piezas ya renacentistas. Hay varias que corresponden a ese momento flamenco aún saturado de goticismo y en el que a la riqueza del tejido se une la abundancia de oro y plata. El tapiz empieza a ser encuadrado con rica orla, concibiéndolo no como un decorado en continuidad, sino que recuerda el tríptico o el retablo. Así la serie de la historia de la Virgen, de comienzos del siglo xvi, paralelo a los fa-

mosos paños de oro de la colección real de Madrid. La Historia de Cristo, el Bautismo de Constantino, se configuran en esa disposición compartimentada por columnas que separan las escenas y le dan ese tono plural, de retablo.

Pero esos tapices transitivos van siendo sustituidos por otros muchos más definitivamente renacientes, en cuyos elementos decorativos y en las arquitecturas reproducidas aparecen los testimonios de lo clasicista al igual que en las indumentarias, también clásicas en ocasiones, aun cuando todavía se mezclen otras de resabios góticos y, con frecuencia, características de la época en que los tapices se están tejiendo. La serie de Troya, las series de Vicios y Virtudes (entre las cuales hay uno bellissimo, verdadera alegoría de los placeres, con instrumentos musicales [fig. 231] perfectamente reproducidos) y otro en el que encontramos unas figuras danzantes, a todas luces relacionables con la interpretación famosa de las Gracias por Botticelli: este tema de las figuras danzantes reiterado en otros muchos tapices que se conservan en distintas colecciones europeas y americanas, todos ellos salidos, como los que comentamos, de los talleres de Bruselas, cuya marca llevan.

Hay tapices a los que se ha querido dar un significado histórico, como los que son referidos a los esponsales de Ana de Bretaña. Conserva dos de éstos el cabildo, y debió pertenecer a la misma o semejante serie otro que guarda la Universidad, pieza bellissima de fines del siglo xv o principios del xvi (aunque más bien esto último), bien conservado y en el que, como en los otros, creo se interpretan escenas caballerescas o literarias más que auténticos hechos históricos.

La serie de san Juan nos lleva a un terreno, siempre dentro de lo flamenco, mucho más decididamente renacentista, más pictórico en la interpretación y donde ya se acusa indudablemente el impacto efectuado por los modelos rafaescos. Modelos que también fueron interpretados de manera estricta en la serie que se





conserva en la iglesia de San Pablo, curiosamente regalados en fechas diferentes y por distintas familias (duques de Villahermosa y conde de Peralada), pero que reunidos parecen reconstruir una de las múltiples versiones que de los cartones de Rafael se tejieron, como siempre con algunas variantes, en la Bruselas de las postrimerías del siglo xvi. Los tapices van marcados.

Ya en los antes citados, las orlas empiezan a tener mayor importancia que en las piezas citadas ahora. Y lo mismo va a ocurrir en la llamada serie del Zodíaco, donación del arzobispo don Andrés Santos, donde la interpretación de lo italiano está decididamente transformada por lo centroeuropeo. Esta serie, siempre suntuosa, resulta algo más vulgar que la mayor parte de las piezas antes reseñadas y puede también relacionarse con otra serie, la de Moisés, igualmente bruselesa, todo ello de un siglo xvi tan avanzado que aborda ya los inicios del siglo siguiente.

De más compleja procedencia es el interesante tapiz dedicado seguramente a frontal y conservado en Roda de Isábena. Encargado por el obispo don Antonio Agustín, es posible que este pequeño tapiz, renaciente, pero enlazado con tradición flamenca, fuera realizado en España, aunque yo me inclinaría a considerarlo una producción trabajada posiblemente en Alemania, pero por artistas procedentes de Flandes.

Son considerables las series de tapices de esta época en colecciones particulares y eclesiásticas, pero bastan las indicadas como ejemplos válidos.

Si advertimos que la importación de tapices fue cosa habitual, hay que reconocer que lo mismo ocurre con otros trabajos artísticos. De la variedad que esto puede ofrecer basta que indique la presencia de magníficos Cristos italianos en marfil, como el que hay en la catedral de Zaragoza, sobre cruz completada en varias ocasiones, o de otras materias como el bellísimo en bronce dorado que conserva la catedral de Tarazona, montado en cruz de ébano, con peana adornada con



vitelas. Singular es el portapaz de Albaracín (fig. 232), que habitualmente se atribuye a Cellini, con la improbabilidad y aun la imposibilidad que habitual y caprichosamente se hacen esas atribuciones al famoso orfebre y escultor. Es pieza primorosa en plata dorada y nielada, con esmeraldas, finamente renacentista e italiana, marcada con una mosca y las letras HMF, en la que podríamos ver la obra de un Hans o Enrique. También en el terreno del esmalte se conservan piezas selectas e incluso el que podemos conceptuar el más bello de los esmaltes pintados de Limoges conservados en España: el tríptico que se halla en la iglesia parroquial de Linares (Teruel), representando escenas de la Pasión —Crucifixión en el centro—, realizado primorosamente con la habitual técnica saturada de colores, oro y transparencias, y atri-

buido generalmente a Juan Penicaud, aunque no parece asemejarse de manera estricta a obras de este maestro. El hecho de mostrarse unas letras en un manto ha permitido emitir varias hipótesis, llevándolo hacia Martín Limosín; sin embargo, mi punto de vista es que la obra con que encuentro más analogías es con una conservada en Florencia, atribuida fundamentalmente a Nardon Penicaud (fig. 236). Me he referido en los párrafos anteriores a obras importadas, pero tenemos que reconocer que lo producido en territorio aragonés no suele quedarse a la zaga de lo importado, especialmente en cierto tipo de obras. Abundan los testimonios de bordadores y piezas realizadas de indudable perfección y sobre todo hay buena producción de platería, que ahora empezamos a conocer en toda su importancia después de los trabajos realizados por San Vicente

y Esteban. La obra de San Vicente nos ofrece un repertorio importantísimo de piezas y de autores que complementan el conocimiento que teníamos sólo de los más divulgados; el inventario de obras con punzón zaragozano es sensacional, entre ellas varias cruces procesionales, algunas verdaderamente magníficas, y otras piezas aún inéditas, que el libro de San Vicente revela⁷¹. Los cálices son también muchos y es necesario hacer notar que los producidos en Zaragoza continuaron en gran parte la tradición del período anterior, con cierto retraso artístico en los temas y su tratamiento. Entre las piezas más exquisitas de orfebrería es necesario citar los dos bustos relicario que, salidos de una misma mano y, por tanto con características similares, se conservan en distintos lugares: el de santa Ana virgen en Cariñena y el de san-

ta Pantaria en La Almunia de Doña Godina. Se trata de obras aún con resabios góticos, evidentes en la manera de estilizar el cabello, pero con un tono de elegancia y gracia que apunta hacia formas italianas, con lo cual tenemos que pensar en la posible filiación dentro de la órbita de los grandes escultores, como Forment, para imaginar el boceto o modelo de estos bustos, que llevan indudablemente el punzón de Zaragoza.

Pieza también zaragozana es el busto relicario de san Blas, proyectado por Jerónimo Cossida y contratado en 1559 para ser realizado por el zaragozano Andrés Marcuello. Puede afirmarse que por la finura de su trabajo y el buen gusto y empuje de su ejecución es una de las mejores obras de la platería escultórica del Renacimiento español, pues muestra expresividad en la faz, muy viva, y un realismo, casi táctil, del tejido y bordado de bandas y capillo, así como del broche medallón (fig. 237).

El número de custodias es considerable y en ellas se pueden encontrar testimonios transitivos, otros del plateresco más estricto, para desembocar en formas mucho más decididamente grecorromanas. La más hermosa, sin duda, es la gran custodia procesional, el monumental templete de la catedral zaragozana, formada por varias estructuras superpuestas, llenas de adornos y cresterías, con estatuillas y apoyando siempre en columnas muy ornamentadas, dentro del claro estilo del plateresco zaragozano. Los bocetos los dio el propio Forment, que incluso pudo realizar algunas de las estatuitas, pero el ejecutor fundamental fue Pedro de Lamaison, que las había contratado con el cabildo de la Seo el 5 de marzo de 1537; sin embargo, Esteban⁷² se inclina a pensar que Forment no labró las estatuas. En momentos posteriores sufrió reformas y añadidos la custodia, pero subsiste el conjunto fundamental (figs. 234, 235).

Elegantes y formadas por elementos de distintos momentos nos han llegado otras custodias procesionales, algunas muy hermosas, de tono decididamente grecorromano, tanto en las esculturas, columnas y

entablamentos como en los relieves, no ajenos en ocasiones a lo manierista, así como las propias estatuillas. Así ocurre con las de San Pablo y San Gil de Zaragoza, y en la de la catedral de Tarazona, terminadas y aun completadas en varias ocasiones durante el siglo xvii.

Son numerosas las referencias documentales que se conservan en relación con obras que hemos perdido o al menos no identificado salidas de los talleres zaragozanos, y también hay la constante de que los grandes artistas creadores de retablos o de pinturas se muestran con frecuencia como proyectistas de muchas de estas obras de platería. Esto acontecía bien lógicamente cuando el artista pintor no sólo proyectaba sino que realizaba la obra, como, por ejemplo, ocurre en la cruz hecha para la iglesia de San Pablo, de Zaragoza, en 1561, en la que los esmaltes fueron pintados por Miguel de Reus. Ese arte de los esmaltes es uno de los más atrayentes entre la producción renacentista, ya que Aragón creó talleres que interpretaban los esmaltes a la manera de los pintados en Limoges, de los cuales, por otra parte, hemos visto que había testimonios que pudieran estudiarse en nuestras propias tierras. Lo seguro es que hubo dos talleres en Aragón que cultivaron el esmalte pintado: en Zaragoza, del cual tenemos piezas concretas e identificadas, y otro sobre cuya localización se ha discutido, pero que en general se está de acuerdo en localizar en Daroca, población que, por su tradición artística y la procedencia de algunas de las piezas, resulta plausible.

De entre las piezas producidas en Zaragoza es forzoso citar varios portapaces de arte desigual, que nos dan idea también de la mayor o menor calidad de los pintores que trabajaban el esmalte. Son generalmente obras de la segunda mitad del siglo xvi y algunos llevan la marca, aparte del punzón zaragozano, del orfebre Jerónimo de la Mata. Conservados en museos (entre ellos el Lázaro Galdiano de Madrid), con atribuciones a veces equivocadas, quizá la mejor pieza sea la que, representando a san Jerónimo, se conserva

en Santa Cruz de Zaragoza. Consta también que Cossida pintó portapaces esmaltados.

También salieron cruces procesionales de estos talleres zaragozanos. La mejor es seguramente la que se conserva en la iglesia parroquial de Burgo de Ebro, verdadera filigrana y modelo de elegancia, aparte la belleza de sus pequeñas miniaturas de esmalte, acabadísimas y perfectas en todos sus aspectos de técnica, colorido y dibujo, en especial la placa que representa el Descendimiento. Es forzoso pensar en un artista importante que en este caso colaboró con el platero zaragozano que nos marca el punzón (fig. 233).

Los demás esmaltes, aquellos que habitualmente designamos como de Daroca, son inferiores en dibujo y técnica a los de Zaragoza, pero de gran vigor y expresividad, colorido casi cerámico, escasas veladuras y poco oro también, que cuando se emplea es con poca fortuna. Las figuras se aprietan dentro de la superficie de la composición, con ese horror al vacío tan característico de las obras de tono primitivo. Hay, pues, un regusto popular en este tipo de esmaltes, que generalmente se presentan reunidos en series referentes al ciclo de la Pasión. Los temas debieron tomarse de estampas y en ocasiones recuerdan obras de pintores valencianos e incluso de Juan de Juanes. Estas placas se reúnen formando pequeños retablos, de los cuales nos han llegado varios ejemplares, así como placas sueltas. La obra más perfecta —y quizá la más famosa de este tipo— es la conservada en el Museo Arqueológico de Madrid, procedente de la iglesia de Santo Domingo de Daroca. Observando en conjunto los diversos retablos nos damos cuenta de las relaciones de unos con otros, de su fuente común, pero con variedad de artífices, siempre dentro de una homogeneidad de escuela o taller.

Para concluir quiero subrayar la importancia de la cerámica en el Renacimiento, la cual debió de ser copiosísima, ya que no se concebía ningún edificio sin enriquecerlo en su momento con los altos zócalos característicos, derivados de la pro-



ducción mudéjar, de lo que ya me he ocupado. Aún conservamos abundantes revestimientos de este tipo y mucha decoración aplicada, incluso en los exteriores de los monumentos y en las torres. Sobre todo se trabajó para los zócalos de interiores siguiendo como procedimiento el de la simple pintura de la baldosa o también el de aristas, con colores siempre intensos, y se pasó a la ornamentación basada en transformaciones más o menos alambicadas de lo renacentista (fig. 238). Sin embargo, será en momento más inmediatamente posterior, a fines del XVI, y sobre todo en el XVII, cuando se produzcan algunas decoraciones más ricas, derivadas de temas inspirados en la decoración italianizante.

LO BARROCO

Cuanto he dicho sobre las características del Renacimiento, especialmente en el empleo de las formas y los materiales, podría ser válido, matizado adecuadamente, para el período barroco. Condicionado por la tradición de la mano de obra y el material empleado, sobre todo ladrillo y yeso en lo arquitectónico, el barroco aragonés es, en general, más sobrio que el de otras regiones españolas en los exteriores, sin duda por el empleo obligatorio del ladrillo, presentado en grandes paramentos murales; los interiores, en contraste, suelen ir abundantemente decorados, y en ellos se brinda ilimitada presencia a la fantasía decorativa, con ornamentación volumétrica y pictórica al mismo tiempo, consecuencia también del empleo habitual del yeso tallado, que se conjunta no sólo en relieves y molduras, sino con ornamentaciones y esgrafiados de tradición morisca, completados con la cerámica y hasta el uso de los policromos estucos planchados.

Lo churrigüesco hispánico se empleará alguna vez en la arquitectura, pero se reservará más bien a retablos y portadas; allí aparecerán las características columnas salomónicas, aunque sea quizá más os-

238. *Azulejos del muro de la capilla del Sepulcro. Convento del Santo Sepulcro, de Zaragoza*



tensible y nuestra la influencia del estilo de columnas difundido por Lacarre en lo decorativo y en los retablos. Igualmente las influencias de la tradición morisca llevarán a claras interferencias ornamentales que darán peculiar fisonomía a algunos de los monumentos. En el estudio de la arquitectura de este momento no puede separarse lo que en ella hay de complemento inseparable de escultura y aun de pintura.

La evolución del estilo —y siempre partiendo de lo indicado en los materiales y su empleo— es bastante rectilínea. La mayor parte de los monumentos partirán de las orientaciones del estilo barroco salido de lo vigolesco; con su disposición axial (gran nave central, capillas laterales, cabecera con cúpula y tribunas sobre las capillas) se reiterará profusamente en la región. La realidad es que debió pesar mucho la presencia de las obras y proyecto de la basílica del Pilar y seguramente la estructura aplicada a este monumento, que arrancaba, en definitiva, del concepto de la iglesia de San Pedro de Roma, haya podido imponer una corriente y norma siempre habitualmente seguidas. Igual que en lo decorativo iba a imponer su norma la ornamentación que, si bien inspirada en obras andaluzas, implantaría el padre Lacarre en su espléndida decoración para el templo de San Carlos; y sería éste, repito, el modelo que continuaría vigente hasta que llegase Ventura Rodríguez y aun incluso después de su intervención en el Pilar. No quiere esto decir que no haya variedad en la disposición de las iglesias e interpretaciones variadas de su estructura; testimonio de ello pueden darlo ejemplos como la interesante iglesia de la Mantería (hoy Escolapias), en un aspecto muy subjetivo de interpretación borrominesca en los materiales de nuestra región, o estructuras de tipo central, con cúpulas de tipo elíptico en perfecta trabazón y orgánicamente dispuestas en torno a ese espacio interior, como podemos ver en la iglesia de San Cayetano o Santa Isabel, de Zaragoza, cuya severa disposición y en parte sobria ornamentación parecen basarse cla-

ramente en modelos italianos derivados de Rainaldi, donde la disposición aglutinada sobre planta cuadrangular de la iglesia contrasta con tipos bien claramente axiales, como aquellos a los que antes me he referido y de los cuales puede ser bien característica, enlazada además con lo jesuítico, incluso por el hecho de haber sido iglesia de dicha Orden la de San Juan de Calatayud, con solemne disposición axial, relativamente moderada ornamentación de estucos y enriquecimiento monumentalista de pinturas, que dan solemne apariencia y efectista decoración al conjunto, que, por lo demás, se completará con una serie de tribunas y retablos de estilo posterior. Las portadas de esas iglesias se labrarán fundamentalmente mediante dos procedimientos bien dispares. Sobre la lisura del paramento, la portada se enriquecerá con relativa abundancia de ornamentación en ocasiones decididamente abundosa. Esas portadas estarán unas veces trabajadas totalmente en ladrillo, incluso las columnas y molduras, frontones y pedestales, todo ello elaborado en un arte bien característico, que trabaja el ladrillo a muela, para así recortarlo y trabajarlo de modo escultórico y atribuirle redondeces y claroscuros diferentes a los de la simple disposición, más angulosa, de lo mudéjar. Buen ejemplo de este tipo de ejecución puede ser la portada de la iglesia de San Carlos Borromeo, en Zaragoza. En ocasiones la riqueza ornamental en ladrillo se extenderá a toda la fachada, como ocurre en la iglesita de la Mantería, sin duda uno de los más peculiares monumentos de la región por la variada e inusitada disposición de su ornamentación, totalmente en ladrillo.

Pero otras veces, sobre el muro de ladrillo se encajan portadas de piedra. Homogéneas en su calidad en ocasiones, de varias calidades y colores en otras, dándose ejemplos enriquecidos con abultados pedestales, columnas salomónicas, hornacinas y relieves en muy variados y protuberantes planos, de todo lo cual tenemos abundantes ejemplos en Aragón, alcanzan monumentalismos tan espectaculares y acusados en la riqueza mucho más euro-



peizante de la ornamentación, como en la entrada principal de la colegiata de Alcañiz, uno de los más ricos y fluidos ejemplos del estilo (fig. 243). A veces la portada, muy rica, se hace totalmente en un plano, con decoración muy contrastada de relieve, de cierta rudeza de ejecución y a la que no es ajeno un extraño regusto como de arte colonial: ejemplo significativo pueden ser las portadas de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña, con frondoso decorativismo de transposición vegetal.

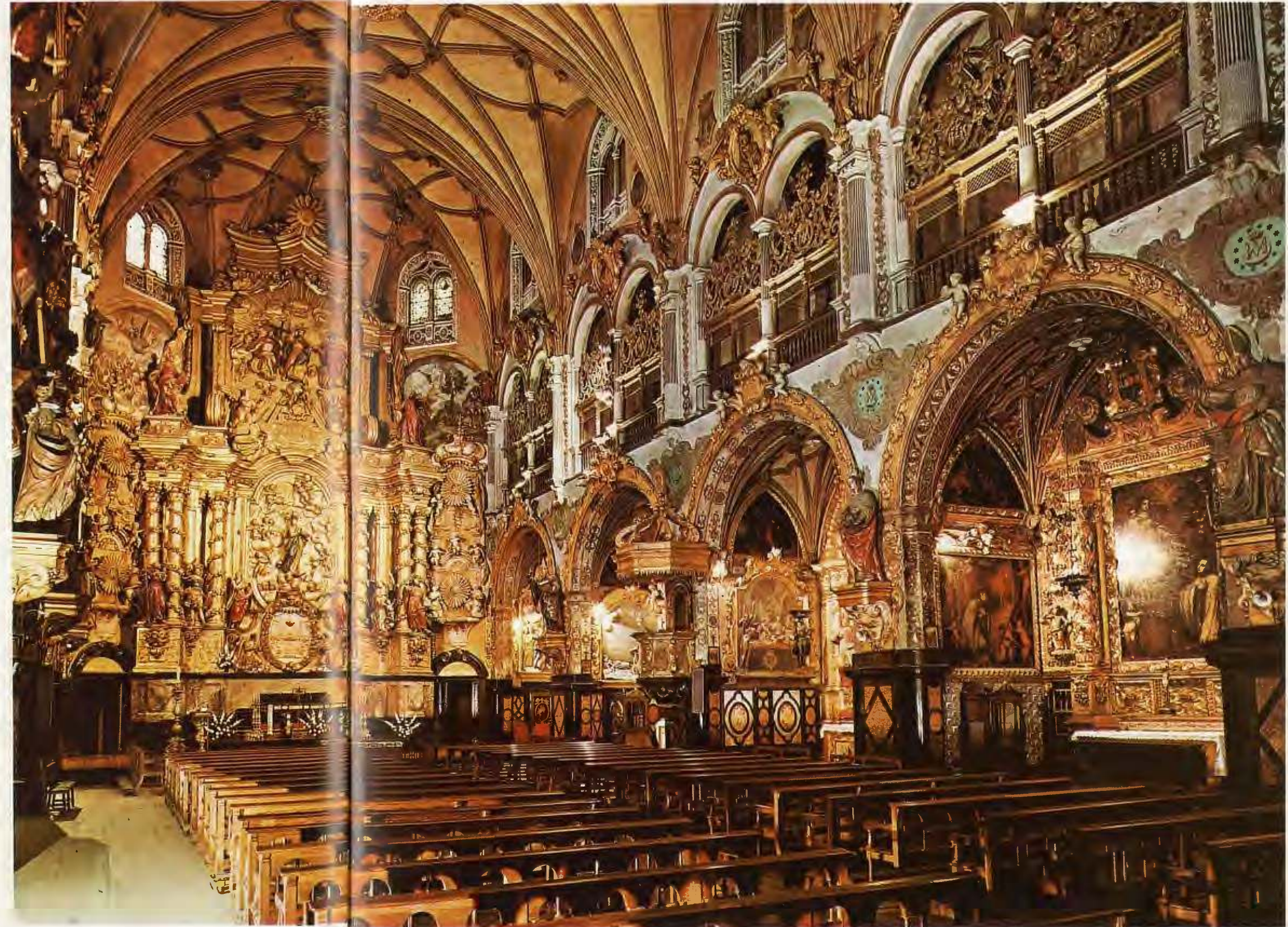
Importantes son en muchas ocasiones las torres que completan esos monumentos; también se realizan con frecuencia en ladrillo. Incluso aun cuando su silueta enlace con las torres características del estilo en el resto de la Península, se desliza en ellas más de un resabio de mudéjarismo, que se mezclará a labores y moldurajes de tipo más clásico, trabajados a muela como lo antes referido de las portadas, y de las cuales podemos tener ejemplo en la esbelta y característica de San Juan de Calatayud. Pero la pieza maestra y que, por otra parte, va a ser monumento mucho más acusadamente europeo es la alta y bella torre campanil edificada para la iglesia catedral de Zaragoza y que fue encargada a Giambattista Contini, que había nacido en Roma en 1648, para fallecer allí mismo en 1722 y que, contemporáneo de los grandes del barroco italiano, implanta en Zaragoza una obra de ese mismo tono. Se alzaba en la catedral una deteriorada torre que, para mayor seguridad, se derribó para dar lugar a la nueva, cuyo proyecto fue concebido y trazado por Giambattista Contini, pero llevado a ejecución por los arquitectos locales Pedro Cuyeo, Gaspar Serrano y Jaime de Borbón, y que completaría escultóricamente el zaragozano Arali. El proyecto lleva fecha de 1655, pero, como opina Canellas⁷³, debió de haber un proyecto anterior. La construcción de la torre sería laboriosa y su alzado sujeto a reformas, pues no se atuvieron de manera estricta a lo proyectado en su totalidad. En todo caso, la obra es muy hermosa y elegante, apoyándose en piedra en la parte baja, para

después, sobre una masa prismática importante, ir evolucionando mediante redondeamiento de los ángulos, hasta unos pisos superiores de planta poligonal, cada vez más ligeros, todo ello trabajado en ladrillo según los característicos sistemas aragoneses, aun cuando se admitan algunos elementos decorativos y escultóricos de piedra. Por cierto que esta torre presenta un chapitel de curiosa forma, de un tipo que no parece demasiado regional, sino exótica inspiración que recuerda más bien modelos del oriente europeo, con un tipo de cubierta que emplearon reiteradamente distintos arquitectos de la familia Yarza y que en la torre de la Seo presenta quizá su más importante y significativo ejemplo; la cubierta actual, que no corresponde al dibujo originario, según hace notar el padre Rodríguez Ceballos⁷⁴, es debida a la reforma que se impuso al remate de la torre a consecuencia de un incendio en 1850 por una descarga eléctrica y cuya disposición, tal como la vemos ahora, fue llevada a cabo por el arquitecto don José de Yarza, a instancia de la Comisión Capitular (fig. 239). Esa torre zaragozana sería imitada en varios lugares de la región; sirvan de ejemplo el cuerpo alto de la del monasterio de Rueda o la de Iglesia del Cid (Teruel).

Como los monumentos modélicos y trascendentes, uno en lo constructivo y otro en lo decorativo, eran el Pilar y San Carlos de Zaragoza, voy, pues, a ocuparme de ambos.

Refiriéndose al Pilar, el Marqués de Lozoya⁷⁵ dice que «esta catedral inmensa, uno de los edificios más representativos del genio español de su tiempo..., es... una de las creaciones más bellas de la arquitectura española». A pesar de su aparente unidad, se trata de una sucesión de reajustes e intercambios entre proyectos diferentes, sujetos a reelaboración por distintos autores y en diversos momentos. Estamos ante un monumento singularísimo y magnífico, de dimensiones grandiosas, al cual sólo puede empobrecer el material en que está construido, o sea el ladrillo a cara vista en el exterior y el cubrimiento de estuco en el interior. Por un

240. Interior y retablo mayor de la iglesia de San Carlos, de Zaragoza



241. Portada de la capilla del Santo Cristo.
Catedral de Barbastro (Huesca)



242. Interior y retablo mayor de la iglesia
de la cartuja de Aula Dei (Zaragoza)

lado, encontramos en el edificio armonía de proporciones, gran amplitud espacial, severo ritmo estructural y, desde luego, gran claridad en su disposición; por otro lado, contrastes decorativos, originalidad y pintoresquismo de masas y elementos aliados a monumentalidad. Buscando explicación a su disposición se ha reiterado su similitud de planta con la catedral de Valladolid, cosa que resulta aparentemente bastante evidente, pero no creo que ése sea su modelo directo, sino que su disposición habría que buscarla en otras raíces. Cuando en la iglesia vieja de Santa María la Mayor se quiso implantar un retablo, se quiso emular y superar al de la catedral de la Seo; podemos pensar igualmente que ahora, al renovar la iglesia, que los devotos notan pequeña y envejecida, se quiera también emular y superar a la catedral, dándole una disposición similar; era ése el modelo de que había que partir. Encontramos en el Pilar la misma disposición cuadrículada, idéntica elevación entre las distintas naves y la estructura de un gran salón, encajada dentro de un cinturón de capillas sumidas entre contrafuertes. En una palabra: como si se quisiese hacer una versión moderna de la vieja catedral gótica.

Pero aun aceptando este arranque de planta en la Seo gótico-mudéjar, para la concepción del espacio y disposición de los elementos sustentantes y, sobre todo, concepción de la parte sustentada, habrá que alcanzar un más remoto punto de partida, tras adentrarse por complejos y lejanos caminos; en definitiva, de raíz oriental. Es la disposición de una gran sala-mezquita (incluso el material ladrillo abona la hipótesis), que pasa de las cisternas de Constantinopla a las construcciones hispánicas, para poder llegar hasta el Pilar, como pudo llegar a la, más lejana aún, capilla real de Cholula, en Méjico.

Nos encontramos, pues, ante una disposición claramente oriental, de raigambre bizantinoide, que se evidencia en distribución de las partes y estructura y también en silueta, llegando a una curiosa e inusitada originalidad, de acusado personalismo paisajístico, con los perfiles de sus

cúpulas y torres. Ese orientalismo de la construcción ha sido comentado en más de una ocasión por escritores no españoles al hablar de la silueta del templo del Pilar.

Esa construcción ha ido surgiendo a través de muchos años, entre hundimientos, modificaciones, escaseces económicas. Y por ello no se puede hablar de un autor único, como habitualmente se hace; nos encontramos varios nombres fundamentales —cuatro y aun cinco, según lo miremos— cuya creación se interferirá, completará y desarrollará lo imaginado anteriormente, o lo reinterpretará y le dará una nueva orientación y personalidad. Cuando un devoto zaragozano, Juan de Marca, antes de 1638, es promotor de una decidida campaña pro construcción de un templo nuevo, se evidencia la intención de querer exaltar la devoción mariana en aquel momento histórico, apoyándose en la tradición de la venida en carne mortal de María. Y si los móviles fueron puramente seculares, al final el cabildo hubo de tomar partido y, sin duda, se pensaría que el estilo a realizar había de ser el de la iglesia cabecera de la Cristiandad, o sea la basílica de San Pedro de Roma. Se abrió un concurso de proyectos y entre ellos el de Andrés García era decididamente —lo cual apoya mi hipótesis anterior— una transposición de la catedral de la Seo; pero el de Felipe Sánchez era más moderno y éste fue el aceptado. Felipe Sánchez, nacido en Zaragoza, de familia de la provincia, que más tarde se trasladaría a Madrid y a otros lugares para realizar obras importantes, es sin duda un arquitecto de gran importancia y al cual hoy se empieza a conceder la debida atención⁷⁶. Es el inventor de la disposición de la actual iglesia del Pilar, cuya ideación suele atribuirse a Francisco de Herrera, pero es necesario que reivindicemos la auténtica paternidad. El cabildo y la ciudad necesitaron la aprobación regia y fue el rey quien designó como maestro de la obra a Francisco de Herrera, que llegó a Zaragoza en 1679, donde se estableció. Su estancia debió de ser bastante ingrata y confusa; las discusiones fueron continuas

con el cabildo y los maestros aragoneses; en definitiva, Herrera se limitó a reajustar el proyecto de Felipe Sánchez y su alzado, y cambió la disposición de la cúpula principal; pero se respetó, prácticamente, toda la situación de la planta, con sus tres grandes naves, divididas en tramos, sobre pilares, tal como es aún la disposición actual.

A partir de 1681, Felipe Sánchez va construyendo el edificio nuevo a los pies de la iglesia vieja y antes de derruirla, pero, según la obra avanzaba, parece que se pudo apreciar cierta monotonía en el conjunto y relativamente poca esbeltez. Y fue en 1725 cuando el conde de Peralada, en un escrito al cabildo, propone una idea genial para otorgar variedad a la zona de techumbres: la alternancia de bóvedas y medias naranjas e incrementar el número de estas últimas, idea que va a llevar a cabo don Domingo Yarza, una vez aceptada por el cabildo; así vino la supresión de las bóvedas y su transformación en medias naranjas, lo que iba a dar singular originalidad a la planta imaginada por Sánchez. De cómo eran los apoyos de esta iglesia, tenemos definidos testimonios en uno de los dibujos que dejó al cabildo Ventura Rodríguez y por el cual podemos apreciar que se decoraban de forma muy similar a la que aún podemos ver en la iglesia del Portillo de Zaragoza, templo que nos permite hacernos una idea de cómo sería el interior del Pilar barroco. Porque ese Pilar barroco fue reajustado después en su decoración y coordinado por Ventura Rodríguez.

Monumento de singular importancia es la iglesia de San Carlos Borromeo, de Zaragoza. De su origen y primera elaboración me he ocupado ya antes, indicando que era una iglesia decididamente plateresca. Pero en esa iglesia, y sin duda bajo la inspiración de religiosos jesuitas de origen andaluz, en 1692 se decoró la capilla de San José, situada junto a la entrada de la iglesia y patrocinada por los duques de Villahermosa; ostenta finísimas tribunas y retablo de muy buen gusto y riqueza, donde luce una serie de pequeñas estatuas, parte de las cuales podrían atri-



buirse a la producción de Pedro de Mena y, desde luego, todas a lo andaluz. La capilla es seguramente uno de los más finos conjuntos españoles barrocos, con el primor de sus recargadas molduras, la esbeltez de sus churriguerescas columnas salomónicas, los elementos ornamentales, huecos en forma de óculo, y acoplamiento decidido de lo ornamental y escultórico a la arquitectura del conjunto, saturada por la finura de los colores, sobre los cuales domina la riqueza de un relumbrante oro no envejecido.

No cabe duda que esa decoración andaluza influyó en la que posteriormente se iba a dar a la totalidad de la iglesia, transformándola en un suntuoso ejemplo triunfal de la ornamentación barroca, donde escultura, maderas, tallas, estucos, azulejería, mármoles, todo confluye de un modo tan integrado que, recubierta, la iglesia plateresca ofrece un todo con lo posterior, en singular armonía. El conjunto adquiere así una unidad absoluta, atribuyendo al mismo una nueva calificación, que no correspondería a su disposición originaria. Esa renovación de la iglesia se realiza a partir de 1723 por el religioso Pablo Diego de Lacarre, ayudado evidentemente por un extenso grupo de colaboradores; las diferencias de calidad en la ejecución manifiestan bien a las claras la distinta calidad de los ejecutantes, cuyo análisis puede realizarse con relativa facilidad. Pero esa desigualdad no altera en ningún momento la magnificencia y armonioso equilibrio del conjunto, que, incluso a pesar de su barroquismo, no llega nunca a lo agobiante o excesivo, manteniéndose en un justo equilibrio. Es posible que esa renovación no se verificase de modo seguido y en un solo período, sino en una sucesión de etapas, pero hasta tal punto está todo hermanado, que parece haberse realizado de una sola vez. La idea de Lacarre fue conservar sólo algunos elementos destacados de lo que había y, naturalmente, sin alterar para nada la estructura y disposición del monumento. Se verificó una auténtica revisión de todas las capillas, decoradas abundantemente con relieves y nuevos altares; se enriqueció la parte de la entra-



da por un suntuoso cancel, coronado por un gran coro alto cerrado por bellísimas celosías, las cuales se prolongan a ambos lados de la nave de la iglesia, cegando y transformando las tribunas que ya existían; un complemento de molduras, cartelas, medallones, ménsulas y esculturas completan el suntuoso conjunto, abundante en todo y rico en policromías. Toda esa decoración es como una preparación para el triunfal retablo mayor que cubre todo el testero principal, de estructura monumental, serena y dinámica a un tiempo, que acusa la importancia concedida al gran ático que cobija una interesantísima representación monumental de la Santísima Trinidad, según la antigua y desusada iconografía de presentar a las tres Personas en otras tantas efigies idénticas. El tabernáculo, oval, está flanqueado por dos magníficas esculturas de ángeles arrodillados, sin duda más antiguos que el resto del retablo; en el centro, triunfalmente presentada sobre amplio medallón de nubes y ángeles, aparece la representación de la Virgen María. Es interesante hacer constar, en apoyo de lo que antes he dicho, que aquí el escultor debió inspirarse en la pequeña Inmaculada del retablo de la capilla de San José, al igual que la gran estatua del Ángel Custodio de uno de los lados de este retablo se inspira en la análoga advocación del retablito de san José. Pruebas bien evidentes de que la admiración por aquella capilla influyó en la barroquización del conjunto (fig. 240).

Lacarre fue considerado, como dice la inscripción al pie de su retrato —conservado en el mismo templo—, donde se indica que murió en este Colegio el 10 de febrero de 1755 y teniendo 77 años, el inventor de las normas para la «renovada hermosura de los templos de esta ciudad y del reino»⁷⁷, con retablos a los que dio estructura muy movida de rompimientos, abriéndose como hojas y utilizando como soportes unas columnas, bien peculiares de su estilo, de tono evidentemente dieciochesco, y que sustituyen la recargada columna de tipo salomónico churrigueresca con esa otra suya, de pro-

247. Baldaquino del altar mayor de la colegiata de Daroca (Zaragoza)

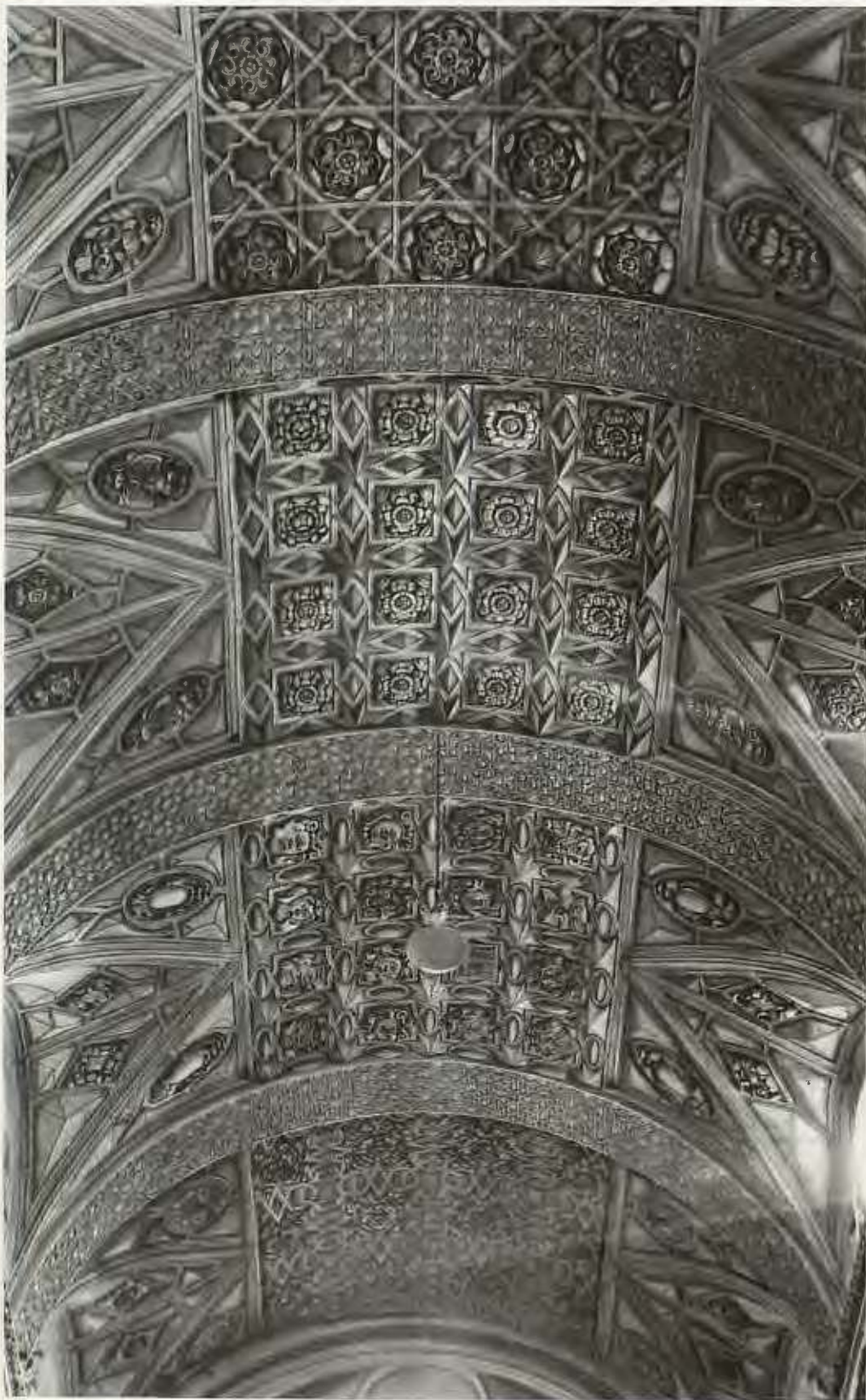


248. Baldaquino del altar mayor de la iglesia de San Felipe, de Zaragoza



249. Capilla del Santo Cristo de la catedral de la Seo, Zaragoza





porción más esbelta y fuste liso, adornada con una simple guirnalda de flores que se enrosca en espiral sobre ese fuste; así la estructura de la columna vuelve a su estado primitivo funcional, a su severidad formal, pero la decoración sobrepuesta con evidente dejo naturalista la enriquece y dinamiza, estableciendo clara disyunción entre lo estructural y lo ornamental. Este hallazgo de Lacarre, repito, hizo profundo efecto y eso nos explica el que este tipo de columna no sólo lo encontremos en los retablos de San Carlos, sino que proliferará abundantemente en el barroco aragonés del siglo XVIII.

Ya antes he indicado cómo esos dos monumentos —el Pilar y San Carlos— iban a influir de manera profunda en toda la región. Prácticamente no hay ningún monumento de la época que no acuse su influencia en uno u otro sentido. Es natural que la influencia en lo estructural venga del Pilar; en lo ornamental, de San Carlos.

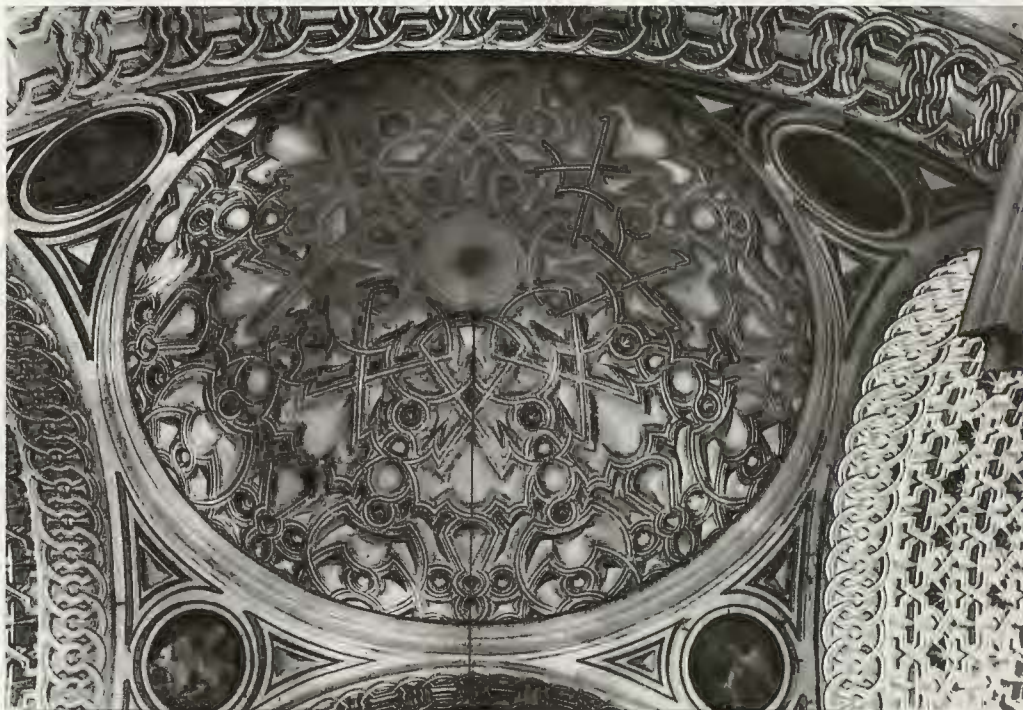
Entre esos monumentos hay algunos que acusan muy a las claras el modelo, pero otros lo transponen con transformaciones, incluso depuraciones, que nos demuestran que ya ha pasado por el Pilar, o sea el modelo, la mano depuradora de Ventura Rodríguez. Así ocurriría en la iglesia de La Almunia de Doña Godina, fría y monumental, casi clasicista, y con tardía torre mudéjar, muy decorada; en cuanto a monumentalidad y frialdad, lo mismo encontraríamos en la parroquial de Cetina y también en la transformación última de la colegiata de Santa María de Calatayud. La iglesia de San Lorenzo, de Huesca, comenzada en 1607, no quedó terminada hasta el siglo XVIII, y también podría encajarse, con variantes, dentro del modelo. Más importante nos resulta la colegiata de Alcañiz, iniciada en 1736 por Miguel Aguas y que alcanza una monumentalidad y gracia menos vulgares (fig. 243). Pero seguramente la más interesante, aunque incurre en desproporciones, es la iglesia parroquial de Cariñena.

Dentro de ese modelo pilarista se encajaría también la iglesia de la cartuja de Lanaja (de las Fuentes), donde intervendrá

el propio equipo del Pilar, pero, por otra parte, encontramos allí también repercusiones de las influencias del otro tipo, o sea de San Carlos, repercusiones que veremos clarísimas en la disposición, moderadamente decorativa, pero muy semejante, en lo que al retablo principal se refiere, de la cartuja de Aula Dei, próxima a Zaragoza (fig. 242). Es clarísima también la influencia de Lacarre en la iglesia de los jesuitas de Alagón, muy maltratada y que ahora se restaura en parte, en la cual encontramos las mismas características de la más avanzada decoración de San Carlos, pero reiterando insistentemente algunos de sus aspectos, aunque derivándolos aún más que en la iglesia zaragozana hacia un tono más decididamente rococó, del cual encontramos otras repercusiones muy importantes en los retablos y sacristía de la iglesia de San Juan, de Calatayud, así como en otras latitudes más distantes. Sirva de ejemplo el delicioso púlpito tan rococó de la iglesia de Fonfría, en la provincia de Teruel.

Ya he dicho antes cuán difícil es separar la decoración de la estructura; los retablos se integran de modo admirable y fundamental, indisoluble, con el resto. Esos retablos se construirán fundamentalmente en madera, aun cuando a veces también encontremos algún ejemplar en piedra o en estuco, pero en definitiva la madera es la base estructural, aunque muy pocas veces ha quedado en su color natural —así están en parte los retablos de San Juan de Calatayud—, pero en general se cubren pomposamente de oro y colores, lo cual explica la abundante tarea que tuvieron en este período los talleres de escultura y dorado de los distintos lugares, incluida, naturalmente, la capital. El hecho de que incluso ahora podamos encontrar documentación y rastro de abundantes artesanos y aun talleres en muchos sitios de la cuenca del Jalón o de la provincia de Huesca o de Teruel, es indicio bien claro de la euforia ornamental que llena las iglesias de retablos enriquecidos con oro y color.

Esos retablos podemos agruparlos fundamentalmente en tres tipos.



En el primero, el retablo, muy monumental, cubre la totalidad del muro de la capilla mayor, incluso adaptándose en ocasiones a la disposición que ésta tiene en su planta. Éste es el tipo de retablo que hemos comentado en San Carlos de Zaragoza y que encontramos en Aula Dei, del cual hay un bello ejemplo en la ermita de Ambel, y que, en definitiva, abunda en todas partes.

El segundo grupo ofrece disposición semejante en cuanto a la estructura del retablo, pero haciéndolo más pequeño y emplazándolo separado del muro de fondo de la capilla mayor, para poder presentar dos caras, una hacia la nave y otra hacia atrás, para ser vista desde el coro, que se coloca detrás, al fondo de esa capilla mayor; a los dos lados del altar se colocan puertecitas para dar acceso al citado coro, las cuales se integran en la decoración del propio retablo, a modo de laterales. De ese tipo podemos ver ejemplos en la iglesia de la Magdalena, en la de Santa Isabel (San Cayetano) (fig. 245), el Portillo y otras más.

El tercer tipo es de forma bien diferente y, precisamente, la que más entronca con el barroco europeo, puesto que es la forma de gran baldaquino colocado sobre el altar y, por tanto, sin retablo propiamente dicho, ya que sobre la mesa del altar, a lo sumo, se coloca una predela, sagrario o alguna escultura monumental; abunda este tipo de estructuras, más o menos ricas, y que, al trasponer el modelo del gran baldaquino de Bernini, recurren lógicamente a las columnas salomónicas. Abundan en muchas iglesias del reino de Aragón y con cierta predilección en la provincia y capital de Zaragoza. Seguramente el más hermoso entre todos, el de mayor efectismo por su emplazamiento, así como por la riqueza de su decoración, es el de la colegiata de Daroca (fig. 247), trazado por Francisco Franco en 1682. De disposición más original, aun cuando más modesto, es el que en el trascoro de la Seo constituye ahora la capilla del Santo Cristo y fue obra de Juan Zabalo; su disposición es mucho más movida y, en vez de simple dosel berniniano, sostiene una a modo de

cúpula oval, dispuesta en una sucesión de fluctuantes elevaciones de espectacular conjunto (fig. 249).

Como ejemplo intermedio es necesario citar el retablo pequeño, con gran medallón y estatuas bajo baldaquino y puertas laterales, que se encaja en la capilla mayor de la iglesia de San Felipe, de Zaragoza, y que de este modo hermana los dos tipos de retablo últimamente citados. Es un aparato conjunto, sin duda entre lo más notable del barroco zaragozano, el cual, en lo que al baldaquino se refiere, debe ser obra de José de Ariza, aun cuando no sea seguramente de él el retablo (figura 248).

En cuanto a la tradición mudéjar, por todas partes podemos encontrar detalles reveladores de su permanencia. Casi no hay iglesia de esta época donde, al trabajar los yesos de bóvedas y de cúpulas, no se mezclen, entre los elementos característicos de la época, las tracerías de lo morisco. Claro ejemplo de ello podemos encontrarlo en varias cúpulas de la catedral de la Seo, donde, para que el tono sea más barroco, nos encontramos con una media naranja de disposición ovalada, pero recubierta de lacería morisca. En la monumental escalera, barroca evidentemente, del colegio de San Carlos Borromeo vemos también lacerías moriscas en la decoración esgrafiada de los zócalos.

Pero además de esos complementos podemos gozar aún de dos monumentos sensacionales y verdaderamente significativos: la iglesia de San Ildefonso (Santiago) y la del convento llamado de las Fecetas.

La iglesia de San Ildefonso es un edificio impresionante por su masa, muy severa, de enormes paramentos de ladrillo, muy lisos, sobre los que domina la gran cúpula de clásica disposición barroca italiana, techada con tejas vidriadas a la manera de las cúpulas del Pilar, y dentro, por todo ello, de la tradición aragonesa y pilarista; pero la fachada, decorada con ventanales y arcos de medio punto y de monumental disposición, nos da un frontis mucho más italianizado y clasicista,

a través siempre de la interpretación del ladrillo. A este mismo tono corresponde el espaciosísimo interior, de gran nobleza y dispuesto según el esquema habitual de la gran iglesia jesuítica europea del siglo xvii, con gran nave central cubierta por bóveda, con capillas a ambos lados comunicadas entre sí; la nave del crucero tiene análoga importancia que la mayor y en su cruce se alza la cúpula. La cabecera es aquí de planta cuadrada. Por encima de las capillas corre la habitual tribuna. Por todo lo cual no sería un monumento de excepción si no se diese la circunstancia de que ese interior con arcos de medio punto y grandes pilastras barrocas, de raíz clasicista, no hubiese sido trabajado e interpretado en yeso, completándose con una copiosa decoración, muy abultada, con elementos barrocos, pero que se distribuyen sobre esquema y composición de lacerías mudéjares de variados tipos; esa decoración recubre la totalidad de la bóveda —distintas lacerías en cada tramo—, así como las bóvedas de las capillas, el intradós de cada uno de los arcos y hasta incluso la balaustrada del púlpito, ofreciendo siempre el mismo tipo de decoración barroco-mudéjar. Podemos apreciar, pues, que estamos ante una obra de valor histórico y artístico insustituible para lo aragonés (fig. 250). No deja de ser interesante hacer notar que esta iglesia es muy similar a la de la Compañía, de Quito, en Sudamérica.

Otra joya del mismo estilo es la iglesita, salvada de la demolición, del convento de Carmelitas llamado las Fecetas, templo también de ese sencillo barroco en ladrillo aragonés que reiteradamente he comentado. Pero las Fecetas tienen la peculiaridad de conservar además una serie de elementos complementarios que las hacen especialmente interesantes, pues en el atrio vemos un espectacular zócalo de azulejería. Pero, sobre todo, su interior es arquitectónica y decorativamente de una unidad perfecta. La nave, con sus capillas laterales y disposición de leve crucero y sencilla cabecera, es la estructura que corresponde a ese mismo tipo de iglesia jesuítica que he comentado hace

253. *Torres y cúpulas de la basílica del
Pilar, Zaragoza*

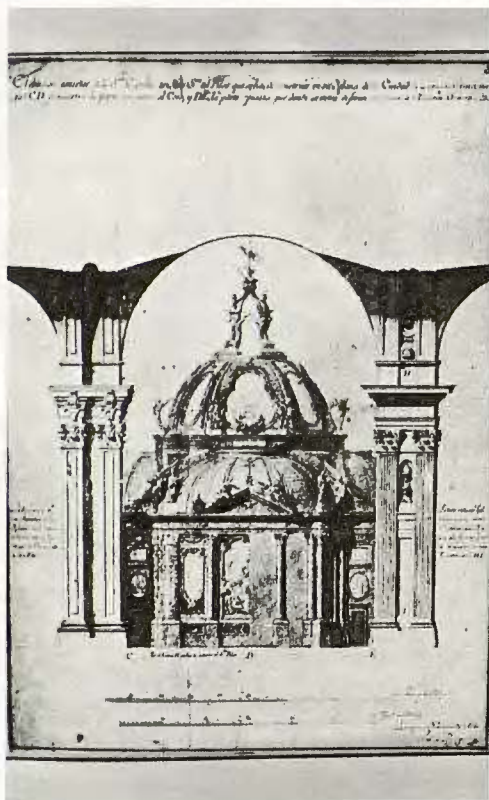


un instante con respecto a San Ildefonso, y si en esa otra iglesia la decoración presenta mayor variedad de tramas ornamentales que en las Fecetas, en cambio pierde en la sobriedad y amplitud del conjunto; pero en esta pequeña iglesia conventual alcanza una plenitud de vestidura de lo arquitectónico, que resalta en primer plano y le confiere todo su carácter; el logro es absoluto. Esa decoración barroco-mudéjar, con temas característicos sobre lacerías, recubre la bóveda con lunetos, así como otro tema diferente, que se ha reservado para la decoración de la cúpula central (figs. 251, 252); el zócalo decorado con bandas en zigzag es ejemplo perfecto y sin par de los revestimientos cerámicos aragoneses, característicos de los siglos XVI y XVII. Incluso el cerramiento, de tipo modernista, encaja de modo curioso e interesante con el conjunto.

No hay duda de la unidad existente entre ambas iglesias y que en ellas trabajó un mismo equipo, el cual hizo una obra que podíamos llamar más europea en San Ildefonso, más íntima y regional en las Fecetas.

En lo referente a la arquitectura civil, hay monumentos que marcan aún las características de lo renacentista, prolongándolas y a lo sumo barroquizándolas, como evidencia, y antes lo he comentado, el palacio de Argillo. Lo más importante puede ser, como significativo del cambio de orientación, el palacio de los duques de Villahermosa, ahora derruido, pero del cual subsiste la fachada; esa monumental fachada, en ladrillo, ofrece una curiosa forma de ornamentación funcional, en sustitución de los frontones, hecha por el ladrillo y para él sobre los balcones. La gran portada principal, con su molduraje y disposición, no deja de recordar los palacios madrileños de la época, con su gran balcón central encajado formando conjunto con la puerta principal.

Es curioso que en sitio de difícil acceso se encuentren repercusiones del estilo de la época, tocado decididamente ya de rococó, pero ruralizado, como transcrito



por artesanos regionales. Hay dos ejemplos en este sentido y bien distantes entre sí, a la par que extremos, que quiero citar: uno se conserva en Lárrede, cerca de Sabiñánigo, en la provincia de Huesca, en una casa solariega de tradicional aspecto en su exterior, pero que fue remozada en el siglo XVIII, a la que se añadió un interesante salón, pavimentado con mosaico de guijarros, y se colocó alacenas empotradas y grandes alcobas en los extremos, todo decorado con maderas talladas de ese estilo barroco, un tanto rococó, muy curioso y no exento de una instintiva nobleza y elegancia. El otro ejemplo lo encontramos en la casa Matutano, en Iglesuela del Cid, provincia de Teruel, donde también podemos ver decoraciones en yeso y otras en madera, y curiosa decoración de cornucopia, en especial en la vistosa escalera.

Interesante ejemplo de arquitectura militar es la ciudadela de Jaca, que nos presenta modalidades bien europeas en su disposición. Este modelo de arte castrense, de enorme planta pentagonal, ejemplo de las nuevas tendencias y estilo en fortificación, según trazas de Vauban, fue iniciado por orden de Felipe II en 1592, encargándolo a Tiburcio Spanochi. La obra debió de durar bastante tiempo y evidentemente en su construcción pueden apreciarse considerables aditamentos de época posterior; pero, en todo caso, la estructura general permanece intacta, siendo un ejemplo fundamental de este tipo de monumentos en España. La disposición de los glacis, los taludes y muros, la distribución general de afrontamientos de éstos —todo ello perfectamente planificado y conservado—, así como la entrada por una monumental puerta coronada con escudo, todo de piedra y con puente levadizo con su antiguo mecanismo todavía en uso; esa estructura rodea un gran patio, circundado por construcciones bajas que repiten, en lo fundamental, la planta del recinto, y en tales construcciones es donde más se notan los añadidos posteriores, incluida una pequeña iglesia de carácter barroco, muy popular.



Coronación de esta etapa y claro ejemplo de las nuevas tendencias que bajo la influencia de lo europeo se extienden en España debido a la monarquía y la Academia es la continuación del templo del Pilar, la reforma que sufren las construcciones existentes por orden de Ventura Rodríguez y, sobre todo, la construcción de la Santa Capilla de Nuestra Señora del Pilar, monumento clave y principal en el estudio del barroco de la Academia y aun de todo el barroco de la península ibérica (figs. 254, 255).

Tras el planteamiento de la disposición de las cúpulas para cubrir la gran masa de las naves del templo del Pilar, se invita a realizar la obra al arquitecto Ventura

Rodríguez, a consecuencia de la petición hecha al rey Fernando VI para que ayude económicamente y en su dirección a la obra del Pilar. Ventura Rodríguez llegará a Zaragoza el 15 de diciembre de 1750 y rápidamente planteará una revisión general del monumento, remodelará su decoración, haciéndola más clásica y menos churrigueresca; proyectará fachadas y torres, y planeará un cambio total del espacio de la nave central. Para ello planteará el desplazamiento del retablo de Forment, para sustituirlo por un baldachino de tipo barroco, bien italiano, que había de quedar exento y rodeado por la monumental sillería renacentista que había en el coro; con ello ganaba

espacio y amplitud el interior del templo, al tiempo que diafanidad, puesto que la vista podría llegar al fondo de la nave mayor y, traspasando el baldachino, reposaría sobre un gran relieve de mármol que se proyectaba y que ahora está en el trasaltar de la capilla de la Virgen; así esta capilla quedaba prácticamente enlazada con parte del altar mayor y la nave principal (fig. 256).

Desde luego es esta capilla la parte fundamental del monumento y la obra magistral de Ventura Rodríguez. Conservamos en las colecciones del cabildo la maqueta primorosa que hizo el arquitecto para presentar la nueva construcción, modelo a escala fechado en 1754

257. Exterior de la capilla de la Virgen.
Basilica del Pilar, Zaragoza



(fig. 258), en el cual se advierte la relación de la capilla con el espacio del altar mayor; aceptada la maqueta de la Santa Capilla, se puso mano a las obras en 1754 para concluir las en 1765, celebrándolo con solemnes fiestas que nos cuenta con detalle Aramburu en un curioso libro⁷⁸. Es indudable que para la invención del llamado tabernáculo y capilla Ventura Rodríguez partió de dos magníficas iglesias barrocas romanas de Bernini: Santa María de las Victorias y San Andrés del Quirinal. Es evidente que en la idea del arquitecto pesan mucho los espacios y disposición de la iglesia de San Andrés, bellamente traspuestos y resueltos con paralelismo al crear un espacio oval, disposición más ingeniosa lograda en la capilla del Pilar, por tratarse de un edificio abierto inscrito dentro de otro y no de un edificio único, clauso, como San Andrés; pero es evidente que la pieza de Ventura Rodríguez no desdice en armonía de proporciones y exquisitez de realización, así como en inventiva espacial, de la obra de Bernini. Indudablemente la idea de lo berniniano se completa con ciertas ideas más dieciochescas, como son las perforaciones o recortes del techo. No cabe duda también de que Rodríguez complica la estructura con una disposición orientalizante, donde de nuevo encontramos lo bizantinoide y el recuerdo de Santa Sofía, ya que la disposición del espacio se resuelve en forma de cúpula —oval aquí— sostenida y contrarrestada por cuatro cuartos de naranja que dan a la capilla una disposición cruciforme de extremos redondeados, inscribiéndose todo en una elipse y añadiéndose al concepto la transparencia de los ingresos laterales y frontal y las perforaciones de la techumbre, para lograr una disposición abierta y evanescente, centrada y con un frontis al mismo tiempo, dinámica y caprichosa, a la par que clasicista, dada la pureza de sus elementos columnarios y estructurales (fig. 257).

Dando fondo a esa estructura abierta queda el muro cóncavo con los altares, que a seguido comentaré, y en cuyo reverso, junto al pequeño hueco para la

258. Maqueta de Ventura Rodríguez para la capilla de la Virgen. Museo de la catedral de la Seo, Zaragoza

adoración del tradicional pilar, está el gran alto relieve que representa la Asunción de la Virgen, medallón que hubiese quedado como fondo, tras el baldaquino del altar mayor, si la reforma planteada por Rodríguez se hubiese realizado. Este arquitecto llenó el hueco entre los pórticos de la capilla y los pilares del templo con estructuras más severamente diseñadas y más planas, pero que dinamiza con puertas, practicables unas, simuladas otras; y distribuye por todo ello grandes medallones de mármol blanco, con temas alusivos a María, creando con los relieves de puertas y medallones una plástica jaculatoria mariana. Completa el conjunto una techumbre interesantísima, de cuyo diseño general con cúpula y cuartos de cúpula ya me he ocupado antes. Por tratarse de una cubierta que correspondía a un tabernáculo, colocado bajo la cúpula de la techumbre del templo, pudo adoptar una disposición sumamente decorativa y movida, donde las fajas ornamentales y la ornamentación en parte acusan estructuras y en parte las quebrantan, sobre todo por el juego de irradiación de los elementos y taladramientos del cascarón de las bóvedas mediante huecos curvilíneos animadamente recortados y donde las volutas se enroscan, dejando ver desde el interior de la capilla, a través de esas perforaciones, la decoración pictórica y la luminosidad de la cúpula superior. El exterior de esta techumbre, visto desde las naves del templo, ofrece también una interesante composición ascendente y apiramada, dinámicamente remontada por la forma de las estructuras en que se combinan estatuas de santos, hechas seguramente en madera, pero tratadas imitando el mármol para identificarse con la decoración general de la capilla y al mismo tiempo, con su blancura, conseguir puntos de iluminación superior.

El problema más grave que se le planteó a Ventura Rodríguez al imaginar la capilla fue aprovechar el espacio del recinto, pero conservando *in situ* la venerada imagen, que quedaba desplazada considerablemente con respecto al eje central de la nave mayor del templo. La verdad



es que el problema no estribaba escuetamente en la imagen, sino que la verdadera dificultad era el tradicional pilar, encajado en el suelo y en las construcciones antiguas; por tanto, era forzoso que permaneciese allí, y en consecuencia la imagen, que sin duda en un conato anterior debió de haber sido girada sobre el pilar, ahora, al no querer tocarla, condicionaba todo el conjunto del nuevo proyecto. En 1750 Ventura Rodríguez⁷⁹ dice que «este error de descuido o impericia [procedió] del primer director que planteó la obra», error que ha sido explicado plausiblemente por Aramburu⁸⁰.

En todo caso, de esas dificultades sacó el arquitecto la maravillosa solución dada al frente principal, repartiéndolo en tres altares: dos laterales, uno con el grupo de los Convertidos, y el otro, el de la derecha, con el pilar y la imagen, altares como hornacinas con doseles que perforan la profundidad del muro y, en contraste, la parte central nos ofrece un grupo espectacular de la Venida de María a Zaragoza, en mármol blanco sobre resplandores de bronce dorado, de tal manera que el grupo se inscribe aéreamente, avanzando hacia el espectador entre las columnas adosadas al muro del fondo y que repiten las correspondientes del pórtico frontero y central para la entrada en la capilla. Así el grupo queda en un plano de altura y profundidad completamente distinto al de los altares laterales, lo que confiere al conjunto una dinámica y espacialidad muy teatral, típicamente barrocas y de gran perfección; por añadidura, para dar unidad al conjunto, el proyectista recurre a un habilísimo expediente: esa Virgen que, rodeada de ángeles y resplandores, viene hacia nosotros flotando en el espacio, vuelve su rostro hacia el grupo lateral de Santiago y sus discípulos, mientras que su brazo se mueve en dirección opuesta y con la mano señala la imagen y el pilar transportado; así, hábilmente, los tres altares, la imagen y la historia quedan profundamente engarzados, constituyendo un todo narrativo y plástico único, además de conjuntarse en la estructura general archi-

tectónica de la capilla (figs. 259, 260). Pero no olvidemos que el retablo a la manera tradicional del barroco, que he comentado en páginas anteriores, ha quedado anulado en esta capilla. Nada hay aquí de esas arquitecturas flotantes, sino que ahora la arquitectura se ofrece bien clara, determinada, y es la del propio edificio de la capilla; lo que se contrapone a esa estructura es únicamente el dinamismo de las esculturas, que, sobre todo por lo que respecta a la parte central, no encajan en una disposición de retablo, sino que flotan con plena libertad en el espacio de la arquitectura general de la capilla. No olvidemos tampoco que el concepto policromo del barroco aparece igualmente quebrantado en toda esta composición, al menos el del barroco hispánico, ya que no el del barroco a la italiana, como puede verse en el éxtasis de Santa Teresa de la iglesia de las Victorias (Roma), de Bernini, indudable modelo inspirador de la idea del grupo central de la capilla del Pilar, que ofrece un análogo empleo de materiales con sus propios colores característicos, que son los que ofrecen la variedad policroma del conjunto: jaspes rojizos de la arquitectura, mármoles verdes de los fondos, bronce dorados de doseles, y resplandores y blanco mármol de las esculturas; no hay que olvidar incluso el hecho, precisamente contrastante, frente a la carnalidad de nuestras esculturas barrocas policromas, de la desmaterialización que supone el empleo del mármol, tratado de modo realista evidentemente, pero que idealiza sus propias realidades al ofrecerlas sin el color vivo y en la materia perfilada, satinada, brillante del impecable mármol.

La realización de la obra correrá a cargo del escultor José Ramírez, que además será autor de los grupos marmóreos, pero no hay duda que actuará en equipo, tanto para la construcción como para la ejecución del decorado. Figuras tan señeras como Carlos Salas y Manuel Álvarez de la Peña, unidos a otros artistas de menor realce y que trabajaban en el taller de los Ramírez, darán puntual ejecución al conjunto con considerable rapidez.

ESTATUARIA DEL BARROCO

Ya he hecho notar en el capítulo anterior la imposibilidad material de deslindar de la arquitectura la decoración y aun la estructura y disposición de los retablos, que con tanta frecuencia se imbrican en el concepto general del espacio interior de los templos, así como en su programación decorativa y temática. He comentado, pues, ya los conjuntos, y en ellos he tenido que hacer referencia a los escultores que allí habían colaborado, a sus innovaciones de concepto y de ornamentación. Muchos de estos escultores son relevantes, pero resulta muy difícil establecer el deslinde entre la obra de unos y de otros; la iglesia de San Carlos de Zaragoza, la propia capilla de la Virgen del Pilar, son ejemplos que ya he comentado y en donde la colaboración necesita ser llevada a una fusión absoluta, casi completa, entre los autores para conseguir la unidad, y por ello se hace también sumamente problemático y arduo, como la práctica ha demostrado en algunos estudios en marcha, la dificultad de llegar a una conclusión definitiva en cuanto a las distintas manos o participaciones, que, intencionadamente muchas veces, se someten a revisiones en aras de la unidad.

Casi siempre las más importantes obras escultóricas pertenecen a conjuntos, bien sea de retablos, bien como decoración de las iglesias. Quizá sea en Aragón donde consiguen mayor independencia, más amplio carácter de estatua, dentro de lo religioso, y cuando se emplean, como se pondrá muy de moda sobre todo en el siglo XVIII, grandes estatuas sobre ménsulas en los pilares de las naves centrales; esas figuras así aisladas, aun cuando evidentemente corresponden a una programación general, acusan cierta independencia y es en ellas donde mejor podemos apreciar la calidad artística de los escultores. Por otra parte, casi todas las imágenes, no sólo de Zaragoza, sino de otros lugares, proceden de los mismos talleres, establecidos en su mayoría en dicha ciudad,

con lo cual la uniformidad de esas figuras es palpable.

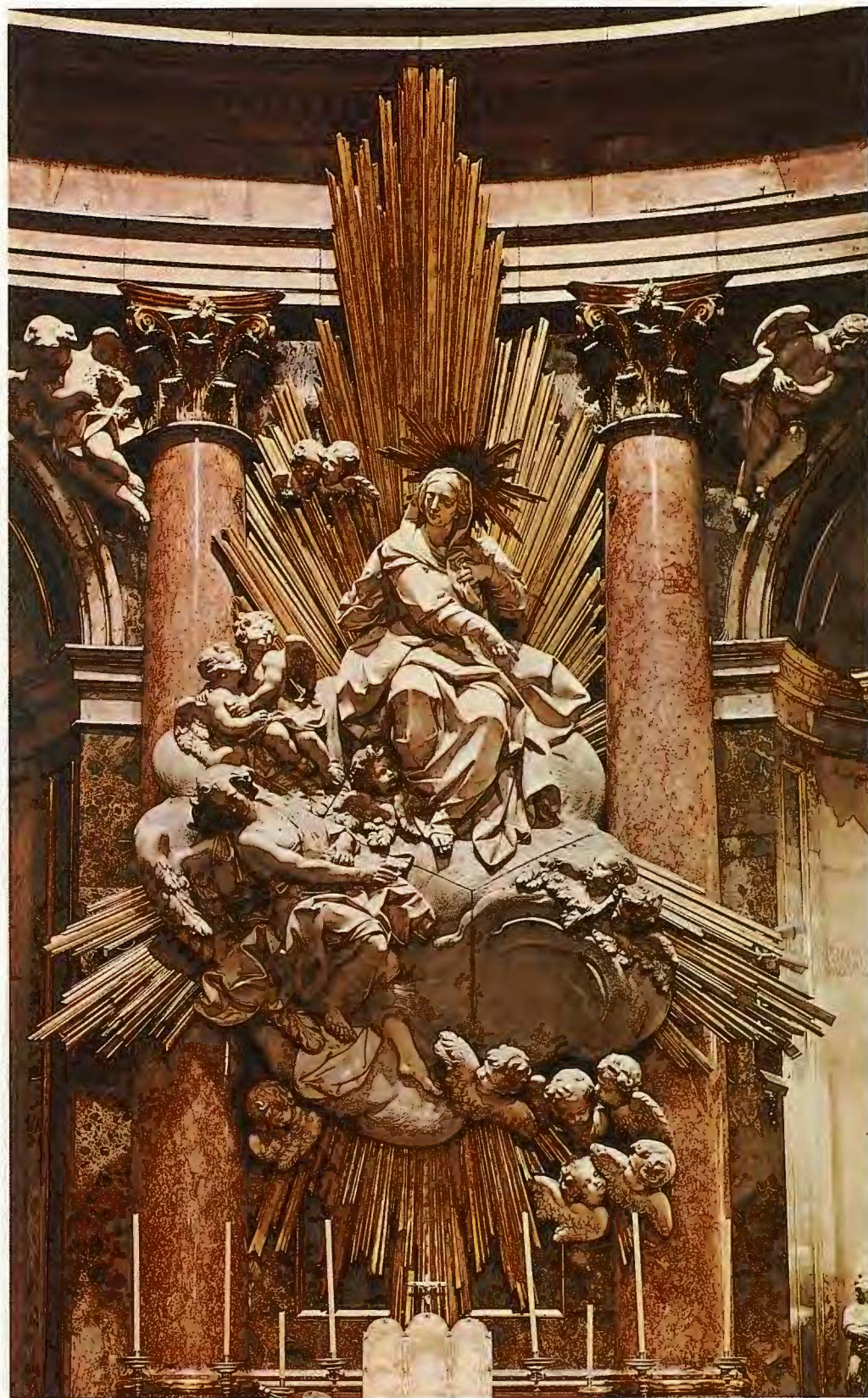
El acicate de Lacarre en San Carlos de Zaragoza fue el exquisito conjunto de la capilla de San José, con su primoroso pequeño retablo dorado, que sirve de fondo a un conjunto de pequeñas esculturas talladas en madera, policromadas, de factura muy delicada, en especial las cabezas, con finas bocas expresivas, capilaridades y hábil modelado del rostro que (como en las obras de Pedro de Mena) ocultan en general las orejas entre las cabelleras delicadamente talladas. La madera pierde su densidad y se logra que ofrezca una delgadez, sobre todo en los drapeados flotantes, casi inverosímil; la habilísima policromía está intacta y la combinación de gestos y actitudes es muy armoniosa (figuras 263-265).

Todas estas estatuas plantean claramente el problema de su filiación. Indudable es su origen andaluz y el estilo recuerda sin duda, sobre todo en las cabezas, el arte de Pedro de Mena. A este efecto conviene hacer notar un hecho interesante: Pedro de Mena tenía un hijo jesuita que no estaba en Málaga a la muerte de su padre —ocurrida el año 1688—, y el otro hijo más pequeño, también eclesiástico, se encontraba precisamente en esa fecha en Zaragoza con el entonces arzobispo de la ciudad don Antonio Ibáñez de la Riva, gran amigo y protector de los Mena⁸¹.

No deja de ser curiosa y hasta cierto punto confirmatoria de relación con aquel taller la proximidad de esos datos y hechos con la fecha de la dedicación de la capilla, que es del año 1692. Los dos bellísimos ángeles laterales son también de un arte meridional que nada tiene que ver con lo aragonés; se trata igualmente de dos piezas de excepción⁸².

A lo largo del siglo XVIII, Zaragoza va a tener varios talleres, pero fundamentalmente uno, que van a hacer proliferar de manera intensiva la escultura policroma barroca. Será la familia de los Ramírez la promotora fundamental de este auge, y uno de los miembros de esa familia quien realizará las obras más notables. La extensión del conjunto de obras atribuibles

260. Grupo escultórico (Ramírez) del altar central de la capilla de la Virgen. Basilica del Pilar, Zaragoza



en la traza y composición de retablos y en lo puramente estatuario a los Ramírez es enorme y sólo ahora empieza a establecerse un orden en el estudio de las obras de esta familia⁸³.

Juan Ramírez establecerá en Zaragoza, en los comienzos del siglo XVIII, un taller donde se imparten enseñanzas artísticas compatibles con labores decorativas y de escultura generalmente, aunque no de calidad excepcional. Será su hijo José, nacido en Baels, provincia de Huesca, el que dará mayor fama al taller y pasará a la posteridad como el más eminente de la familia, entre confusiones de designación y apellidos y evidente fama como arquitecto —arquitectura que en su mayoría se referirá a construcciones de retablos o similares y desarrollos de proyectos en colaboraciones, como en la capilla del Pilar— y también como destacado escultor. José será jefe del taller a la muerte de su padre, en 1740, y a partir de ese momento su labor es copiosísima, aunque en verdad sus hermanos se dedicarán a idéntico oficio y trabajarán con él; más que Juan, será Manuel quien más unido esté a José y resultará su más fiel ayudante en las tallas que salieron del taller, hasta tal punto que podemos hablar claramente de una colaboración entre José y Manuel en los conjuntos escultóricos, que ha hecho que con frecuencia designemos esta producción como obra de «los Ramírez».

Las series de apóstoles y de santos labrados en madera policromada para ser colocados en las ménsulas de las pilastras de las iglesias son lo más abundante de su producción, en general de calidad notable y a veces excepcional. La serie de San Felipe de Zaragoza es de gran categoría, de tono decididamente barroco, pero queda superada por la magistral colección de figuras de la iglesia de San Gil, donde la habilidad en el tratamiento de las masas, en la composición de las figuras, en la disposición de los plegados, alcanza calidades de primer orden, con un nerviosismo y una vibración dramática serenamente contenidos, pero que se agudiza en el tratamiento de los plegados, a veces formando aristas muy vivas, de gran expresividad y belleza.

261. *San Jorge (Ramírez). Iglesia de Santa Isabel, de Zaragoza*

262. *Altar (Salas) del panteón real en el monasterio viejo de San Juan de la Peña (Huesca)*

263. *Imagen de san José, en su capilla de la iglesia de San Carlos, de Zaragoza*

La nobleza de estas figuras, la variedad de sus actitudes, la perfección de su ejecución, nos demuestra bien a las claras que estamos ante un escultor de primer orden.

Así lo demuestra también la realización de los conjuntos marmóreos hechos para la capilla del Pilar, que ya he descrito en relación con su arquitectura y composición. Colaboró José con otros escultores, unos aragoneses, como Ipas y Arali, discípulos suyos, y otros venidos de fuera, de que me ocuparé luego. Seguramente lo más hermoso del conjunto es el gran grupo de la Venida de la Virgen, realización de gran envergadura y que demuestra la capacidad compositiva y monumentalidad que podía alcanzar la obra de Ramírez, aun cuando en alguno de los detalles del grupo pueda apreciarse que el tratamiento dado al mármol ofrece similitudes al de la madera (fig. 260). Ello no deja de ser interesante y debe tenerse en cuenta, ya que veremos que Ramírez labra esculturas en madera, pero presentándolas como si fuesen piezas de mármol y recubriéndolas

después de una marfileña policromía patinada y trabajada con materiales que le confieren clara apariencia marmórea; así las esculturas que van sobre la cubierta de la capilla del Pilar y el monumental san Jorge, tan airoso, de la iglesia de Santa Isabel de Zaragoza (fig. 261).

El hecho indicado en el párrafo anterior quizás explique por qué Ramírez empleó en ocasiones a otros escultores que trabajaban sobre todo y en plan especializado el mármol. Pero en todo caso en el grupo de la Venida de la Virgen supo salir muy bien parado del cometido, y en cuanto a las restantes obras en madera, no sólo en las antes citadas, sino en piezas como el san Antonio de la capilla a él dedicada en el Pilar, nos demuestra su gran calidad como escultor y aun su refinamiento. Los seguidores del taller de los Ramírez no alcanzarán la categoría de José.

Es forzoso cerrar estos párrafos con la referencia de nuevo a autores no aragoneses. Son éstos precisamente los que habían de colaborar con Ramírez en la

creación del conjunto de la capilla de la Virgen. Entre ellos está Manuel Álvarez de la Peña, director que fue de la Academia de San Fernando, uno de los más ilustres escultores del momento, oriundo de Salamanca, pero que trabajó a placer en algunos de los medallones de la capilla del Pilar y que son seguramente lo más perfilado de esa decoración.

El otro es Carlos Salas, catalán, que colaborará igualmente en ese conjunto y hará el gran relieve —demostración de la importancia que al escultor se le asigna— que va en el trasaltar de la Santa Capilla y representa la Asunción de la Virgen. Este relieve marmóreo, de monumental tamaño y abultados relieves, es una obra de un barroquismo muy atemperado de ideas académicas, mucho más equilibrado aún que las obras de Ramírez, que, al fin y al cabo, encajan más en un barroco tradicional; este relieve de Salas, severamente efectista, noble en actitudes, bien compuesto y de hábil ejecución, demuestra en su autor el conocimiento del material





marmóreo. Sobre todo en el tratamiento de las cabezas queda bien palpable el recuerdo de los modelos clásicos y del Renacimiento, no sólo en cuanto a su aspecto, sino incluso a la técnica de ejecución. Pero si bien este relieve es de gran magnitud y más popularizado, sin duda la obra más refinada y elegante que en Aragón conservamos de Salas es el Cristo con la Virgen y san Juan que está en el altar del panteón real de San Juan de la Peña, realizado igualmente en mármol blanco y de una finura de modelado excelente, quizás un poco amanerada, y con el cual escapamos ya de modo absoluto del barroco, para penetrar decididamente en el mundo de lo neoclásico (fig. 262).

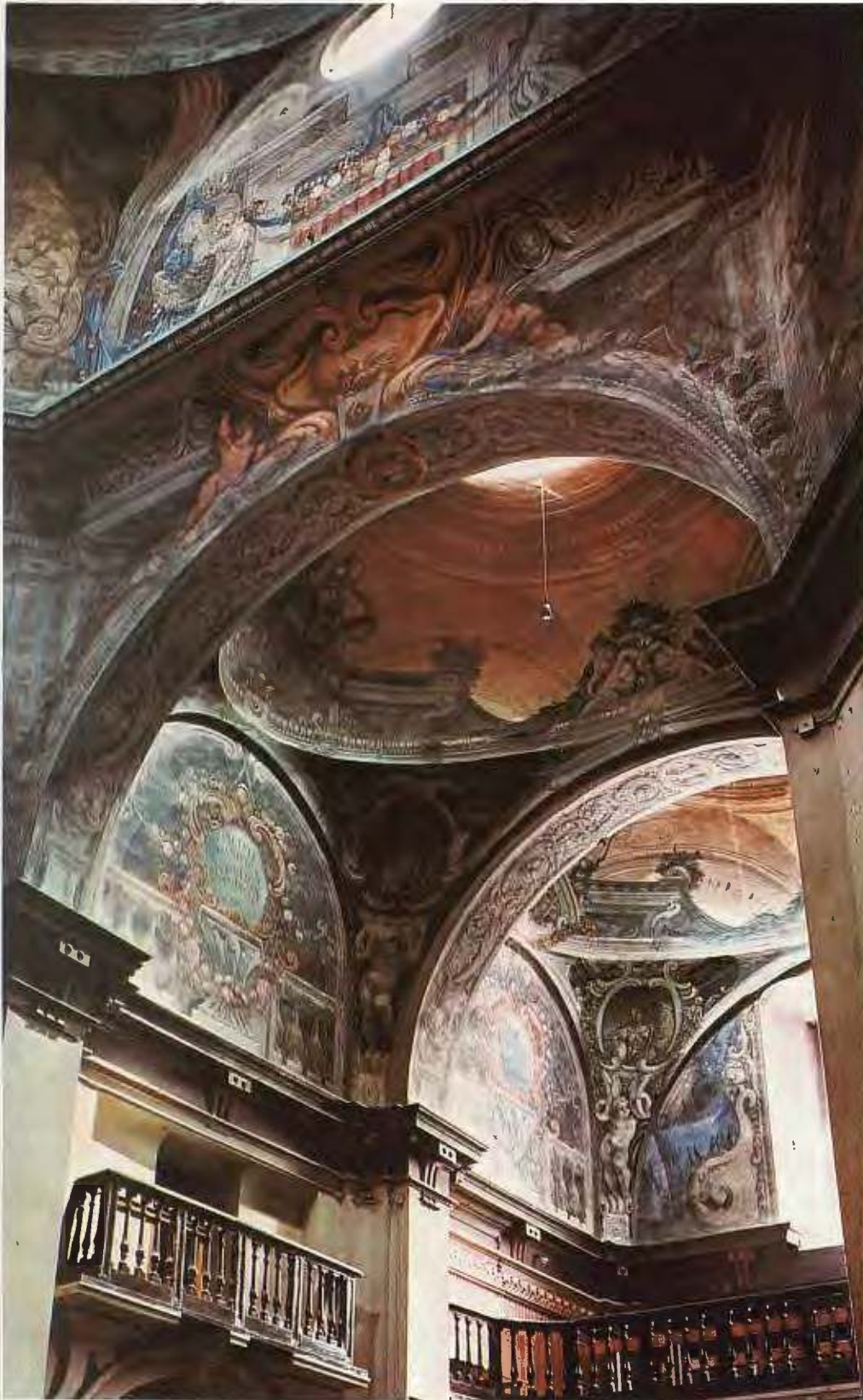
PINTURA BARROCA

En gran número de ocasiones, en los monumentos que ya he comentado, la pintura actúa de manera complementaria y casi diría que como fondo o simple coloración de los elementos. En Aragón se dan monumentos en los cuales lo estructural sigue dominando, sobriamente revocados de blancos o grises y acaso completados con leves notas de color, o bien, en casos más opulentos, es la pintura la que recubre la totalidad o la mayor parte de los paramentos y techumbres.

De este tipo de monumentos fogosamente decorados con pinturas murales algunos han desaparecido —como el antiguo edi-



ficio de la Enseñanza, en Zaragoza— o han sufrido profundas alteraciones y deterioros. Sin embargo, quedan algunos que son ejemplo destacado, como la iglesia de Santo Domingo, en Huesca, o la de San Juan, de Calatayud, magistralmente decoradas y con algunos magníficos trozos de pintura. De todas formas, el conjunto capital en lo aragonés se debe a una de las grandes autoridades en pintura de aquel momento, concretamente a Claudio Coello, y por ello, aun cuando testimonio local, es repercusión y ejemplo de lo central de la nación. Me refiero al interior de la iglesia de la Mantería, en Zaragoza (hoy convento de MM. Escolapias), cubierto por cúpulas y suntuosamente decorado al



fresco con una espectacular y extraordinaria ornamentación barroca de tipo fantástico, en que se mezclan los elementos arquitectónicos y escultóricos, ilusionísticamente pintados, con labores ornamentales y perspectivas que encuadran y muestran entre sí figuras de santos de airosa factura y monumental empaque, para rematar todo en una Gloria, al modo y estilo de la época, de nubes y celajes entremezclados de figuras. El colorido es rico y cálido en general, extenso en su gama; el dibujo, vigoroso, muy dinámico y dramático, de vehemente factura. Restaurada esta decoración hace unos años con evidente acierto, vuelve de nuevo a acusar algunos deterioros, pero en todo caso continúa siendo el más completo y espléndido ejemplo en Aragón de esta clase de obras (figs. 266, 267).

El momento barroco es característico de la pintura sobre lienzo, del cuadro independiente, con propio valor en sí mismo de obra transportable, o bien, del cuadro integrado en serie programada.

Este tipo de obra es muy abundante y se desarrolla paralelamente al resto de la pintura española, sin adelantos ni retrasos en cuanto al estilo y caracteres con el resto de la Península durante los siglos XVII y XVIII. El material, más o menos bien conservado, es muy abundante, pero en su mayoría pasa desapercibido y aun ha sido a menudo menospreciado por los investigadores. Esto evidencia que está por hacer el estudio en conjunto de la pintura aragonesa anterior a Goya. Las referencias más abundantes nos las dan textos de la época; así, Palomino, y uno de los más famosos pintores aragoneses, Jusepe Martínez, autor de la muy interesante y significativa obra *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, que permaneció prácticamente inédita, en manuscrito, hasta el siglo XIX.

En cuanto a la técnica, lo habitual será el empleo del óleo sobre lienzo, incluso con clara influencia de lo veneciano en cuanto a su empleo para cubrir grandes superficies, sustituyendo así con el «cuadro» la gran composición pintada directamente sobre el muro. Tal influencia vendrá, so-

267. *Pinturas murales de Claudio Coello.*
Iglesia del convento de Escolapias,
de Zaragoza

bre todo, de lo italiano, con predilecciones claras oscilando entre lo veneciano y el tenebrismo, pero con repercusiones también, ya más tardíamente, del estilo de Reni.

Pueden diferenciarse con bastante claridad tres etapas. Una primera, que prolonga el manierismo del Renacimiento, trabajándolo con más libertad y menos intelectualismo. Otra etapa más naturalista, con frecuencia tenebrista, relacionable con lo riberesco, de raíz levantina y aun napolitana y curiosas resonancias de lo andaluz, grupo éste al que pertenece el mayor número de los pintores conocidos y de más categoría, como el propio Jusepe Martínez, Pedro García Ferrer y Bartolomé Vicente. Hay otra etapa, ya en el siglo XVIII, de tono academicista, pero que con frecuencia se deja influir más por modelos italianos que franceses. Hay que reconocer que ninguna de estas tres etapas da figuras excepcionales, aunque sí existen artistas de considerable calidad y, por otra parte, de la escuela academicista del siglo XVIII partirá Goya hasta alcanzar su estilo personal.

A través de documentos y textos antiguos, nos constan como artistas famosos un número considerable de ellos. Los principales parecen ser Juan Felices de Cáceres, el mayor († 1618); Pedro L'Orfelín; Antonio de L'Orfelín († 1660); Jerónimo de Mora; Micer Pablo (que fue juez en Zaragoza); Domingo del Camino; Galcerán; Juan Galván; Francisco Ximénez de Tarazona († 1670); Pedro, Miguel y Rafael Pertus (éste nació hacia 1564 y murió en 1648); Urzanqui; Nicolás Sanz; Jusepe Martínez (1601-1682) y su hijo; Pedro de Labetan; Pedro García Ferrer († 1660); Jerónimo Secano († 1710); Bernardo Polo; Vicente Tío; Bartolomé Vicente († 1708); Juan Vicente; Vicente Verdusán; Sebastián Muñoz; Juan Miranda; Francisco y Felipe Plano; Asensio; Pablo Raviella, padre († 1719); Pablo Raviella, hijo († 1764); José Luzán (1710-1785), y Ramón y Francisco Bayeu. Si doy esta farragosa lista es para que se tenga una idea de la riqueza de obras que debió haber y de la que mucho queda,



pero que, como antes he indicado, en gran parte desconocemos y está por estudiar.

Queda aún por añadir otro nombre, y éste todavía más famoso, que plantea problemas. Me refiero a Jusepe Leonardo, pintor de evidente categoría, laborioso y buen técnico, sensible y fino, que obtuvo el honor de ser pintor del rey y colaborar en la decoración del palacio del Buen Retiro. Palomino lo hace nacer en Madrid y morir también en la Corte, mientras que Jusepe Martínez lo presenta como «natural de la ciudad de Calatayud»⁸⁴, y por añadidura nos dice también que murió en Zaragoza. Desacuerdos semejantes existen en cuanto a la fecha de nacimiento. Su actividad como pintor se desarrolló fundamentalmente en el círculo madrileño.

Entre los autores referidos en la lista antes citada unos destacan más que otros; de algunos tenemos obras identificadas, de otros sólo referencias. Voy a limitarme a hacer algunas indicaciones sobre los más conocidos o los que juzgo más importantes.

Están los Felices de Cáceres o Cáceres, el padre de los cuales parece haber sido gran perspectivista, pintando fundamentalmente en grisallas, y el hijo, en cambio, debió ser buen imitador al óleo de las obras de los grandes maestros y pintor de devoción.

Parece existir problema en cuanto al origen de Pedro Orfelin, pues algunos se lo otorgan francés, aunque evidentemente aprendió el arte de la pintura en Italia, manifestándose a través de todo lo que de él sabemos como buen dibujante y su tono de obra es italiano; consiguió larga carrera, pues parece haber hecho algunas de sus más importantes obras en época bien tardía de su vida, y colaboró en ocasiones con el escultor Orliéns.

Artista que gozó de mucha fama fue Juan Galván, nacido en Luesia en 1598 y muerto en Zaragoza en 1658. Trabajó en obras importantes, incluso para la catedral de la Seo de Zaragoza. Estudió en Italia, y manifestaba continuamente tan claro italianismo, que sus obras podían considerarse perfectamente de la escuela italiana de la época.

Natural de Tarazona era Francisco Ximénez, que también estudió mucho tiempo en Roma, y debió ser muy rápido y libre en el manejo del arte de la pintura, pues como dice Jusepe Martínez, «tuvo una obra de mucha consideración, donde podía mostrar su ingenio, mas fue tanta su codicia e interés, fatigándose de manera que apenas tuvo la obra acabada, le dio una enfermedad del cansancio pasado, que murió de ella tan aprisa, que cuando sus amigos lo supieron ya estaba enterrado»⁸⁵.

De familia le venía a Rafael Pertus el ser pintor y le acusan de que si hubiese estudiado más, hubiera sido pintor de mucha más categoría; aun con todo, pintaba buenos paisajes, muy apreciados por los entendidos. Vivía en Zaragoza hacia 1680 y de éste, además de Martínez, nos da referencias el propio Palomino.

Mucha más envergadura y trascendencia tiene sin duda la figura de Jusepe Martínez. Nacido en los comienzos del siglo xvii, el padre de Jusepe, Daniel, fue pintor y «...de nación flamenco...»⁸⁶; enseñó el oficio a su hijo y vivieron desahogadamente en la calle de Santa Catalina, en la parroquia de San Miguel de los Navarros, en Zaragoza, lugar donde Martínez seguiría trabajando y su lugar de reposo siempre tras sus continuos viajes a distintos sitios, incluida Italia.

Los viajes de Jusepe Martínez le hicieron tratar a artistas y conocer sus obras, tanto en Italia como en Valencia y en Castilla, y esto sin duda había de redundar en el eclecticismo que podemos notar en la obra del pintor; basta pensar en la diferencia estilística, y aun cromática, que ofrecen obras como la santa Cecilia y el san Pedro Nolasco del Museo de Zaragoza (fig. 268). Pintó para distintos lugares de Aragón, con predilección por Huesca y Zaragoza y, naturalmente, su propia parroquia de San Miguel, donde dejó abundante testimonio de su arte. De él se ocupa también Palomino y le dedica párrafos muy elogiosos, cosa que también parece haber sido normal entre sus contemporáneos, que tuvieron evidente estimación por la pintura de Martínez. Tuvo

un hijo único, que, como dice Palomino⁸⁷, «no de menos habilidad que su padre, quien le envió a estudiar a Roma, con crecidas asistencias; y de vuelta torhó el hábito de monje en la Santa Cartuja de Aula Dei...». Este hijo, que pintó en la cartuja y que debió trabajar bastante, dejó un bellissimo retrato de su padre con propio autorretrato, obra muy interesante que demuestra las cualidades del artista y que es pieza importante actualmente del Museo Provincial de Zaragoza. Murió Jusepe el 6 de enero de 1682 en su casa de la calle de Santa Catalina y acaso el hijo hubiera muerto antes, aunque haya opiniones en contra.

Es evidente que Jusepe Martínez era un hábil pintor y que, con frecuencia, de algunas de sus obras emana una delicada emoción; dibuja correctamente, pero sobre todo colorea y emplea la luz en ocasiones, bajo influjos suavizados tenebristas, de manera muy efectista. Sin duda, quedan muchas obras suyas por identificar; otras, que conocemos de referencia, se han perdido, pero aún tenemos testimonios importantes de su producción y quizá lo mejor sea el cuadro guardado en Budapest, las pinturas conservadas en la iglesia de San Miguel y el hermoso san Pedro Nolasco que ya antes he citado. Existen también en distintos sitios dibujos suyos, incluso uno en el propio Museo del Prado.

Pero seguramente la importancia de Martínez es todavía mayor como escritor de historia del arte, ya que sus *Discursos practicables* son el característico libro de teoría y didáctica, al que se enlaza una serie histórica de pintores y escultores con comentarios críticos y detalles históricos y anecdóticos, con lo cual nos encontramos ante una obra que, si bien menos sistemática que la de Palomino, por ejemplo, nos ofrece un copioso material para el conocimiento de pintores de la época e incluso para rastrear, a través de sus opiniones, los conceptos estéticos y críticos del momento. Por añadidura, la obra está hecha con gran modestia y desinterés, como lo demuestra el hecho de que, aun habiéndola dedicado a don Juan de Aus-



tria, no se preocupará grandemente de su edición, hecho que redujo la obra al desconocimiento al pasar el manuscrito, sin duda por mano del hijo, a la cartuja, donde se guardó desconocido hasta su primera publicación, en el año 1853.

Acaso uno de los más importantes pintores entre los citados antes sea Pedro García Ferrer. De él conservamos una gran pintura que representa el martirio de san Lupercio, martirio al que asiste, como orante, el donador, don Lupercio Xaureche y Arvizu. El cuadro está todavía en el retablo para el que se encargó, de elegante mazonería, en la iglesia de San Carlos, de Zaragoza (fig. 269). La firma del artista se acompaña de la fecha 1632; manifiesta un estilo tenebrista, con claros

recuerdos de Caravaggio, de quien incluso traspone alguna figura, y las cabezas son verdaderamente magníficas; el colorido, muy grato y cálido, armonioso y rico, y todo el cuadro denota gran maestría de pincel. Este pintor sabemos que se trasladó a Méjico en 1640, con el obispo Palafox, haciendo trabajos de arquitectura en la catedral de Puebla y pintando además seis grandes cuadros, datos que se completan por extenso en la obra de Jusepe Martínez, quien se olvidó de dar el nombre del pintor, por lo cual en los índices aparece simplemente como «un pintor aragonés que se fue con el señor Palafox a Indias, en donde trabajó mucho, se hizo sacerdote y fue confesor del mismo Ilmo.»⁸⁸.

Otro pintor notable es Bartolomé Vicente, del cual conseguí descubrir un cuadro de gran tamaño firmado y fechado en 1680 en el claustro de San Carlos, pero que antes estuvo en la capilla de San Francisco de Borja, de quien narra precisamente la escena de su conversión; es curioso que su estilo, bastante desigual, presente contactos pictóricos y técnicos muy contrapuestos, que a trechos recuerdan cosas del Greco y en otras aproximaciones a Valdés Leal. Fue indudablemente pintor de mucha consideración, ya que Palomino le dedica una bastante extensa biografía. También nos da Palomino, resumidamente y en nota única, referencias de varios artistas, entre ellos Asensio, Polo y Raviella, apellido éste que se refiere a dos

artistas: un Pablo Raviella pintor de batallas, que es el elogiado por Palomino, pero que interesaría determinar si se refiere a él o a su hijo, ya que ambos llevaban el mismo nombre de Pablo. Los Raviella trabajaron mucho en distintos sitios de España y en la catedral de la Seo de Zaragoza, donde se conservan todavía en la capilla de Santiago obras identificadas como suyas.

Todos los pintores a que me he ido refiriendo corresponden a la tendencia del barroco europeo que va del siglo XVII hasta antes de la mitad del XVIII, pero paulatinamente se acentúa una dulcificación en las obras, que quizá en Aragón se manifiesta tardíamente por un sentido conservador, pero que va a encontrar su clara evolución en el momento en que una serie de pintores italianos aportan las novedades de un estilo más claro y luminista, cambiando abiertamente la entonación de la pintura, estilo éste que va a patrocinar y apoyar decididamente el academicismo. El foco que va a difundir de modo contundente y dar calidad oficial a ese nuevo estilo y manera de hacer será la Sociedad Económica de Amigos del País, que, a imitación de otras españolas, se creará en Zaragoza, el 2 de marzo de 1776.

Se ocupará tal Sociedad, en primer lugar, de proteger la agricultura y los regadíos, e iniciará inmediatamente una labor didáctica, a base de cátedras que se limitarán a lo económico y científico, al no encontrar apoyo, sino oposición, para crear también la de leyes. Pero fautor de un hecho importantísimo fue don Juan Martín de Goicoechea, amigo de Goya y al que retrató. Goicoechea creará una escuela de dibujo y escultura para los zaragozanos y la instalará en los bajos de un gran palacio, derruido hoy, del que en páginas anteriores me ocupé: la llamada Casa de la Infanta. A partir de 1784 funcionan esas enseñanzas que, con el apoyo posterior de Madrid, se transformarán en la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, en 1792. Quedaban así implantadas las enseñanzas de las Bellas Artes en Zaragoza y el establecimiento de un criterio orientatorio de las Artes, como ocurre en

todo el mundo europeo por esas mismas fechas. De esta actividad que comento nos quedan testimonios muy curiosos en los locales de la Sociedad Económica de Amigos del País, que conserva algunos de los modelos, así como los armaritos para guardar los colores y algún otro rastro de aquella escuela de dibujo; además, la familia Valenzuela conserva un curioso cuadro —por lo demás, ya claramente neoclasicista— en que se conmemora a la Academia y a Goicoechea.

Entre los pintores que he citado más arriba se daba el nombre de Luzán. La figura es de un interés singular, puesto que es, sin duda, el pintor más importante en cuanto a la formación de artistas en Zaragoza se refiere en esos años de mediados del siglo XVIII. Buen artista, más de oficio que de genio, pero indudablemente hábil maestro que sabía orientar a sus discípulos y también les dejaría un margen de libertad. A lo que sabemos, empleaba con mucha frecuencia el sistema de repartir grabados y dibujos entre sus discípulos, para que los copiasen y también los interpretasen. Fue maestro de Bayeu y de Goya, y gracias a estas dos figuras su fama ha penetrado en todos los libros de historia del arte. Nacido en Zaragoza en 1710, de familia infanzona, los condes de Fuentes lo protegieron, enviándole a Nápoles en 1730 para que se perfeccionase; estuvo allí cinco años, permaneciendo el resto de su vida en Zaragoza, donde fue considerado siempre por todos y a quien se le encargaba continuamente cuanta tasación, revisión, etc., en la ciudad se hiciese sobre obras de arte. Trabajó abundantemente como pintor, con estilo bastante desigual y, seguramente en más de una ocasión, ayudado por los discípulos; sin duda hay muchas obras de él por las iglesias aragonesas, aunque desconocemos su paternidad por no haber sido firmadas. Sí lo están algunas de la ermita de Nuestra Señora de la Oliva, de Ejea de los Caballeros, que representan una Inmaculada y un san Antonio de Padua; la Inmaculada es de 1781 y de buena ejecución, dentro de lo artificioso de su estilo, siendo muy endeble, en cambio, la del santo, con lo

cual podría confirmarse esa colaboración a que antes me refería.

Ya he dicho que Bayeu salió del taller de Luzán. Bayeu había nacido el 9 de marzo de 1734 y pronto se reveló como artista inquieto y ambicioso, de cierta libertad de ejecución, bastante personal, que debió alentar el propio Luzán. Pero el hecho es que, antes de cumplir los 30 años, Bayeu está ya en Madrid y actúa como protegido de Mengs, quien lo lanzará al mundo de la pintura cortesana, introduciéndolo en la Casa Real y aceptando el ser ayudado por él, así como encargándole obras de considerable importancia. Así Bayeu se verá exaltado y en una situación destacada que le permitirá gozar de influencia considerable, mediante la cual ayudará a su familia, a sus hermanos y también a Goya. Los hermanos de Francisco Bayeu son Ramón y Manuel; a ambos los impulsará decididamente Francisco y les hará alcanzar, sobre todo al primero, cierta notoriedad. Ramón es un pintor religioso desigual, a veces casi desaliñado, pero, en cambio, excelente pintor de género, que manifestará su gracia y alegría de color en los cartones para tapiz que quizá se cuentan entre los más bellos de la época, no ya sólo en lo español, sino aun en lo de fuera. En cambio, Manuel, que se hará cartujo, se limitará a la pintura religiosa, trabajará en varias cartujas y hará una obra funcional, pero endeble. En todo caso, también sería interesante realizar un estudio más minucioso y completo de las obras de estos autores, incluida la extensa serie de bocetos para murales que conserva el Museo catedralicio de la Seo.

El conjunto de la realización decorativa de los techos del Pilar fue iniciado en 1752 por don Antonio González Velázquez, que pintó la gran cúpula sobre la Santa Capilla; pero alrededor de la misma hay cuatro cúpulas más pequeñas, tres de las cuales fueron decoradas por Ramón Bayeu, y la cuarta la realizó Goya; las bóvedas intermedias entre las cúpulas las ejecutó Francisco Bayeu, que era quien llevaba la contratación y peso de la obra por encargo del cabildo, que lo veía ya como artista muy famoso y responsable



en aquel momento. La serie de obras de los Bayeu ofrece un desarrollo de guirnalda mariana, con los temas de «Reina de los Patriarcas» (Ramón), «Reina de todos los Santos» (Francisco), «Reina de las Vírgenes» (Ramón), «Reina de los Apóstoles» (Francisco), «Reina de los confesores» (Ramón), «Reina de los Profetas» (Francisco). Todas estas composiciones son de indudable efecto decorativo, incluso con búsquedas notablemente efectistas, pero en conjunto las perjudica cierto confusionismo, la no excesiva magnitud de las figuras y la blanda monotonía del color.

GOYA EN ARAGÓN

La obra de Goya en Aragón plantea diferentes enfoques y una considerable problemática. Es evidente que no todo Goya puede ser conocido ni estudiado a través de su obra aragonesa y que en su mayor parte corresponde a períodos juveniles de la producción del artista. Pero, por otra parte, creo que no es posible conocer al artista sin estudiar y conocer completamente cuanto para Aragón hizo y aquí subsiste. Basta pensar en el caso de la decoración de la cartuja de Aula Dei y en sus grandes decoraciones murales para el Pilar.

Mucho es visitado hoy el lugar donde Goya nació el 30 de marzo de 1746, en modesta casa del pequeño pueblo de Fuentetodos, provincia de Zaragoza, pueblo éste que no deja de ser significativo, incluso para conocer algo del clima psicológico del pintor. Su aspereza, su fuerza, su como arraigo en un terreno primario, su clima aldeano y entronques populares son palpables en este pequeño y pintoresco pueblecito. Su distancia de Zaragoza es corta, poco más de cuarenta kilómetros, por un camino a través de tierras yesosas, sobre las que cae un sol implacable; el tono del caserío mezcla la piedra y el barro, con carácter muy primitivo. En ese ambiente, en la parte baja del pueblo, en la calle de la Alhóndiga, se enclava la que

271. Goya. Supuesto autorretrato.
Museo de Zaragoza

consideramos casa natal de Goya. Esta casa —y la inmediata desaparecida— pertenecieron a la familia materna de Goya, los Lucientes. Allí, casi fortuitamente, sin que sepamos aún el concreto motivo de la estancia, vino a dar a luz Gracia Lucientes a su hijo Francisco, el cual residiría después en Zaragoza, aunque desde allí, e incluso desde Madrid, de vez en cuando, fuese a Fuendetodos para visitar a aquellos de sus familiares que habían permanecido en el pueblo.

Es evidente que son mal conocidos los veinticinco primeros años de la vida de Goya. La leyenda se ha mezclado apasionadamente, sobre todo a través de comentarios románticos y extranjeros del siglo XIX, de manera casi inseparable y sustitutiva de la propia realidad. Toda la etapa aragonesa del artista está sujeta a revisión, pero lo grave es la casi absoluta falta de datos concretos con que se tropieza. Lo seguro en la vida de Goya comienza fundamentalmente a partir del momento en que se establece en Madrid. Sabemos que los padres de Goya eran vecinos de Zaragoza y que su boda se celebró en la parroquia de San Miguel de

los Navarros. Tenían casa en la ciudad y en ella taller de dorador el padre. Esta casa, más o menos reformada, se conservó hasta fecha relativamente próxima, en la antigua calle de la Morería; en aquel taller iría formándose bajo la orientación paterna, colaborando en las artesanales labores del dorado de retablos y recibiendo instrucción en un colegio de frailes, que los eruditos discuten en el momento actual si fue el de los Escolapios o el de los Jesuitas; en todo caso, Goya habla en una carta de un padre Joaquín, a quien dedica vívido recuerdo.

La vocación del muchacho se puntualiza, puesto que en 1760 entra en el taller de Luzán para formarse como pintor; allí trabajará sobre grabados, algo que influirá largamente en su vida, tanto en lo iconográfico como por su afición evidente a coleccionarlos y hacerlos personalmente. Debó ser también en el taller de Luzán donde conocería a Bayeu, no como discípulo, sino como artista ya consagrado que acudía a saludar a su maestro Luzán; no sabemos cómo serían las relaciones juveniles de los dos pintores, pero lo indudable es que habían de tener trascen-

272. Goya. Conjunto de la bóveda del coreto.
Basílica del Pilar, Zaragoza



dencia fundamental, ya que Bayeu apoyaría la carrera inmediatamente posterior de Goya y su traslado a Madrid, estableciéndose además el entronque familiar al casarse con María Josefa, la hermana de Francisco Bayeu.

Pero antes de que todo ello cuajase y de que el traslado a Madrid se realizase, la actividad goyesca se desarrolla fundamentalmente en Zaragoza, donde recibe encargos de lugares de la provincia, matizándose este período con sus intenciones de entrar en la Academia de San Fernando de Madrid y, más tarde, con su viaje a Italia para completar su formación, consiguiendo ser notado por un cuadro que

presentó al concurso de la Academia de Parma.

En los años de residencia en la casa paterna, Goya toma contacto con lo más importante de pintura que en este momento había en Zaragoza, pero también los tiene con lo madrileño, con Italia y seguramente con lo francés; estudia las obras de los maestros de la Academia y, aunque fuese por vía de reproducción (los grabados del taller de Luzán), lo más importante del arte de los últimos siglos, los maestros italianos, lo holandés con Rembrandt especialmente, y del propio Velázquez. En definitiva, Francisco de Goya piensa durante estos años triunfar en la vida, incluso

triumfar en la Corte, mediante la pintura. Sus primeras producciones se ocupan del tema religioso. Sin embargo, con frecuencia se ha hecho notar que Goya no es un pintor religioso. Pero apoyándose en esos temas y en una carta que escribe en 1780 y que se conserva en el Museo Provincial de Zaragoza, en la que dice textualmente «para mi casa no necesito de muchos muebles, pues me parece que con una estampa de Nuestra Señora del Pilar, una mesa, cinco sillas, una sartén, una bota y un tiple, y asador y candil, todo lo demás es superfluo», se ha querido insistir en la autenticidad de un sentimiento religioso goyesco y de que hemos de considerarlo

como auténtico pintor religioso. Por otra parte, la referencia a la estampa de la Virgen del Pilar, en unión con los demás elementos de dicho texto, más parece un gesto que un sentimiento, aunque todo está dicho y aun puede ser peculiar, en todo caso, del especial sentido devoto español, lindante con lo supersticioso en su deísta adoración mariana. Pero si hemos de tener un concepto positivo de la religiosidad goyesca, será no en razón de esas palabras de la carta, sino apoyándonos en las propias obras del artista.

El fuego pasional y populista de las pinturas para la capilla Borja de Valencia y las de San Antonio de la Florida, o las

273. Goya. Una de las pechinas del santuario de Nuestra Señora de la Fuente, en Muel (Zaragoza)



274. Goya. Una de las pechinas de la iglesia parroquial de Remolinos (Zaragoza)



275. Goya. Pechina, con la representación de la Fe. Basilica del Pilar, Zaragoza



de Santa Ana de Valladolid, para desembocar en las grandes maravillas del convento de San Antón de Madrid —«Cristo en el huerto de los olivos», «Última comunión de san José de Calasanz»—, que en emoción e intensidad religiosa están a la par de las más altas cimas de la pintura cristiana, serán las realizaciones que demuestren bien a las claras que el sombrío humor y la pasional violencia goyescos no eran ajenos ni impermeables al campo de lo religioso cristiano.

A ese temario religioso pertenece la mayor parte de la producción goyesca conservada en Aragón. En la iglesia parroquial de Fuentetodos, que fue destruida, pintó Goya las puertas de un armario para reliquias. Sobre el muro, una decoración de tono barroco e ilusionista representaba un dosel y drapeados, enmarcando el armario propiamente dicho, cuyas puertas estaban constituidas por un gran cuadro abridor, con su parte superior formando medio punto; ese exterior de las puertas presenta una composición ambiciosa y monumen-

talista que representa la escena de la aparición de la Virgen María al apóstol Santiago transportando el santo pilar; en la cara interior de esas mismas puertas, un san Francisco de Paula y una Virgen del Carmen eran muestra de un arte menos ambicioso y un tanto desmañado. Pero, en todo caso, no es posible aceptar la fecha de 1758 que se dio a esas pinturas, pues resultarían así ser obra de un niño de doce años. Creo más bien que las ejecutó en alguna de sus estancias juveniles en Fuentetodos, cuando ya había estudiado con Luzán y conocido lo italiano. Así nos lo dice el sentido común y la observación, pero hay algo más: en una nota enviada por el propio Goya o por su hijo a Eusebi para el catálogo del Museo del Prado, publicado en 1828, se dice que «fue discípulo de don José Luzán en Zaragoza, con quien aprendió los principios de dibujo haciéndole copiar las estampas mejores que tenía; estuvo con él cuatro años y empezó [después] a pintar de su invención». Como ese aprendizaje fue a

partir de 1760, habría que adjudicar lo de Fuentetodos al menos a 1765, fecha más lógica. Seguramente se inspiró en un armario semejante de alguna otra iglesia, posiblemente de uno de la propia catedral del Salvador de Zaragoza y, siguiendo el procedimiento luzanesco, debió utilizar grabados como modelo. La obra fue destruida en los primeros momentos de la guerra de 1936.

Dentro del mismo sistema de pintar copiando grabados hay que incluir el conjunto con que decoró el pequeño oratorio del palacio de los condes de Gabarda (o Sobradiel) de Zaragoza. Se hace difícil fecharlo antes del viaje de Goya a Italia por algunos toques, detalles y notas de color que recuerdan el arte de Correggio. Las pinturas fueron realizadas al óleo, sobre enlucido de estuco, en la pared; bastante maltratadas, fueron restauradas y transportadas a lienzo para, finalmente, ser dispersadas.

En ese oratorio estaba el «Sueño de san José», que ahora es propiedad del Museo



277. Goya. Detalle del boceto para la cúpula
«Regina Martirum». Museo de la catedral
de la Seo, Zaragoza



de Zaragoza (fig. 270), pintura que seguramente es la que más ha debido sufrir entre las del conjunto. Se basa en un grabado hecho por Dorigny de una obra de Vouet, realizado desigualmente y donde aparecen claramente aspectos del dibujo y colorido del arte de Correggio. En el techo del oratorio estaba la pintura que conservan en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, que suele citarse generalmente como «Descendimiento», pero que en verdad es más bien una adoración del Cuerpo de Cristo; utiliza aquí también Goya una pintura de Vouet, sin duda conocida a través de un grabado; la realización, muy pulcra y bella, blanda y sumamente delicada de color, es de indudable academicismo y, en conjunto, de una imaculada transparencia.

El primer encargo de Goya de fecha documentada es la decoración de la bóveda del coreto de la Virgen, en el templo del Pilar de Zaragoza. Recién llegado de Italia, el 21 de octubre de 1771 se le pide al artista el boceto para la composición «Adoración del Nombre de Dios», que había de realizarse en el lugar indicado; los bocetos deberían ser enviados a la Academia de Bellas Artes de Madrid, para dictamen, pero Goya el 11 de noviembre del mismo año muestra un fragmento como ejemplo de su conocimiento de la técnica del fresco y el 27 de enero de 1772 el boceto definitivo de la obra, que gusta tanto que es aprobado inmediatamente, sin enviarlo a Madrid. Realiza la obra a continuación y la termina el 1 de julio de 1772. La concepción de este conjunto obedece a un tipo claramente establecido por las grandes decoraciones romanas barrocas, con su estructura cerrada, concéntrica, derivada de Giulio Romano y de Cortona, pasando por el estilo del P. Pozzo. La entonación general de esta pintura es ocre o dorado, sobre el que brillan intensamente el azul y el amarillo, colores de que tanto gustará Goya en sus murales. La ejecución, sobre todo en los paños, es ya vigorosa y de acusado luminismo, y algunos escorzos y figuras anuncian elementos de obras futuras (fig. 272).

Entre las pinturas sobre lienzo, unas veces



religiosas, otras de tema profano, que conservamos de este momento goyesco, quizá lo más interesante es el supuesto autorretrato, conservado en el Museo de Zaragoza (fig. 271), que suele situarse en varias fechas y entre ellas la más aceptable sería la de 1775; obra interesante y que no deja de recordar por su gama de color, preparación del fondo e incluso su tamaño los estudios que Goya haría más adelante para «La familia de Carlos IV».

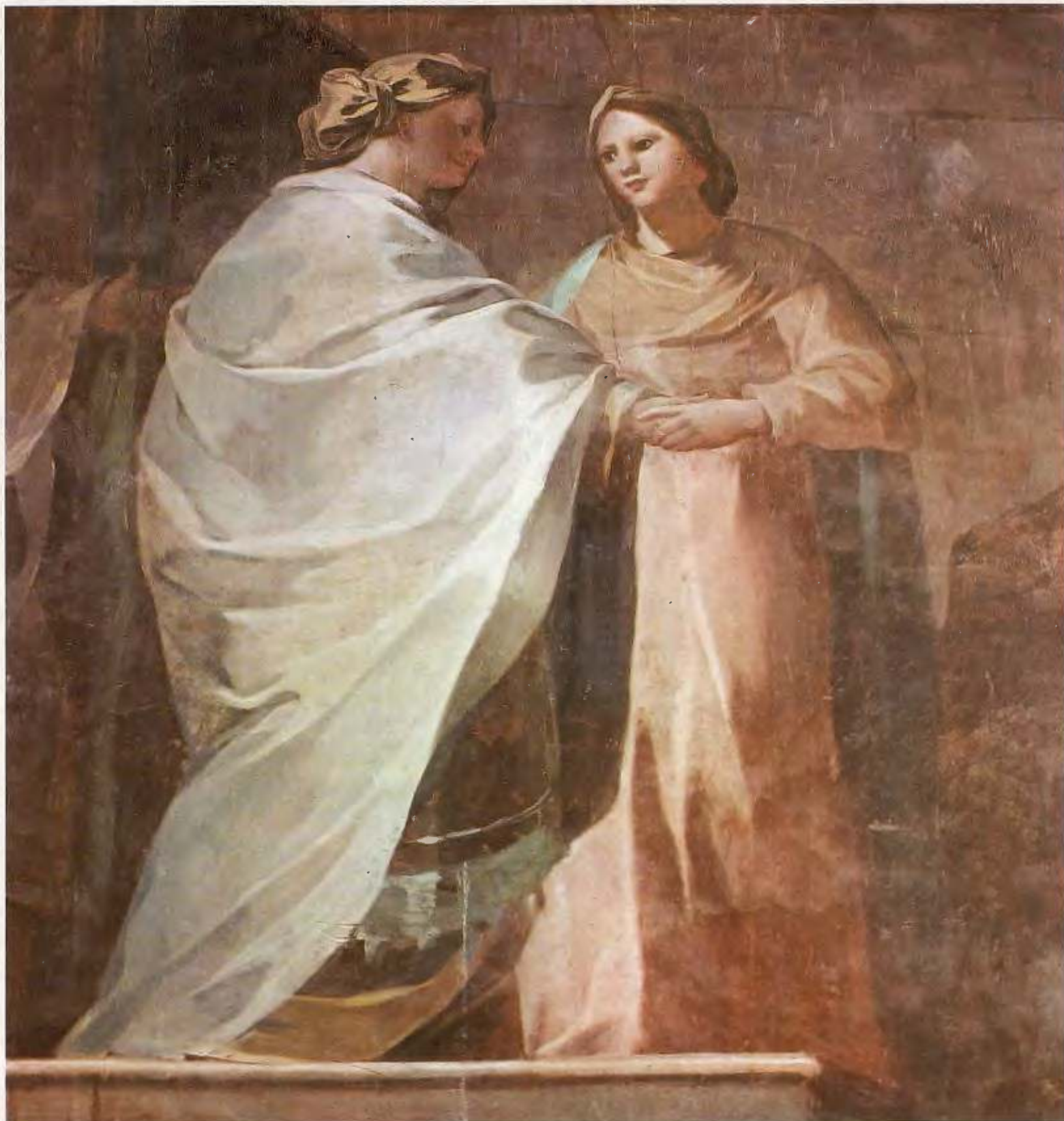
Goya recibirá encargos para diversas composiciones murales en la provincia. Así ocurre con las pinturas realizadas para el santuario de Nuestra Señora de la Fuente, en Muel, población cercana a Fuendetodos, donde un azulejo indica en su inscripción

que el edificio se hizo en 1770 y se renovó en 1817. Estas fechas vienen a datar la obra goyesca, que pudo ser realizada en torno a 1770 o muy poco después. Se trata de cuatro pinturas para las pechinas de la cúpula, de evidente monumentalidad y bien pensadas en cuanto a su colocación dentro de los espacios de las pechinas y a su relación con el altar y las pinturas entre sí. La gama de colores no es muy extensa, pero muy varia la calidad de ejecución, más minuciosa en san Jerónimo, más dura en san Ambrosio, más pictoricista en san Agustín, y mucho más original, independiente, violenta y abocetada en la cuarta figura: es ésta la que menos se relaciona con el resto de la obra

goyesca que voy comentando (fig. 273). El libro de Gassier-Wilson⁹⁰ indica en su catálogo que estas pechinas están pintadas al óleo, sobre yeso. Es evidente que determinadas pinceladas y manchas de color tienen apariencia grumosa, espesa, poco adecuada al fresco, pero también es igualmente cierto que resulta extraño lo realizase al óleo, precisamente cuando ejecutaba al fresco la gran composición del coreto del Pilar. Tendríamos que imaginar dos hipótesis: la primera podría establecer que Goya realizó la decoración por el mismo procedimiento empleado en el oratorio de Sobradiel, antes de acometer lo del Pilar y en fecha difícil en relación con la construcción de la ermita. La se-

279. Goya. *Detalle de la cúpula*
«Regina Martirum». Basílica del Pilar,
Zaragoza







gunda hipótesis nos llevaría a pensar que la obra se ejecutó originariamente al fresco y se retocó después en seco.

Repitió Goya las composiciones de Muel con simplificaciones y variantes en cuatro lienzos de forma ovalada, instalados ahora en las pechinas de la iglesia parroquial de Remolinos, templo al parecer no construido antes de 1782 y, por tanto, habría que pensar que tales telas fueron hechas para otro emplazamiento o son versiones más tardías. Parecen estar pintadas con menos entusiasmo que lo de Muel, aun cuando partió de los mismos bocetos, pero, al transformar la disposición de la superficie, fue necesario adaptar y recortar la composición; no hay en Remolinos preocupación alguna por la distribución de las figuras en relación con el emplazamiento, como se había hecho en Muel, ya que aquí debieron pintarse para colocarlas indistintamente en uno u otro lugar (fig. 274).

A fines de 1778 estuvo Goya en Zaragoza, y sería entonces seguramente cuando comienza a hablarse de reanudar sus trabajos

en el templo del Pilar. Se había hecho cargo de la decoración de una parte de los techos Francisco Bayeu, que pensó en distribuir la tarea entre su hermano y Goya, reservándose también él una parte. Se le ofrece a Goya la de la media naranja de la cúpula situada delante de la capilla de San Joaquín y se le piden los oportunos bocetos, que presenta en 1780. Estos bocetos, conservados actualmente en el Museo de la catedral de la Seo, nos permiten gozar de la jugosa producción goyesca de la primera mitad de su vida, teniendo valor inapreciable dado lo incompleto del conjunto de bocetos de Goya para sus obras murales. Ambos bocetos, semicírculos pintados sobre lienzos rectangulares, corresponden a cada una de las mitades de la media naranja y ambos, ejecutados al óleo, son de bellísima realización, sumamente vivaz, de brillante gama cromática, intensamente contrastada y orquestada (figs. 277, 278).

Al realizarse los bocetos en la media naranja se cumplieron de manera casi estricta en composición, figuras y coloridos, y lo

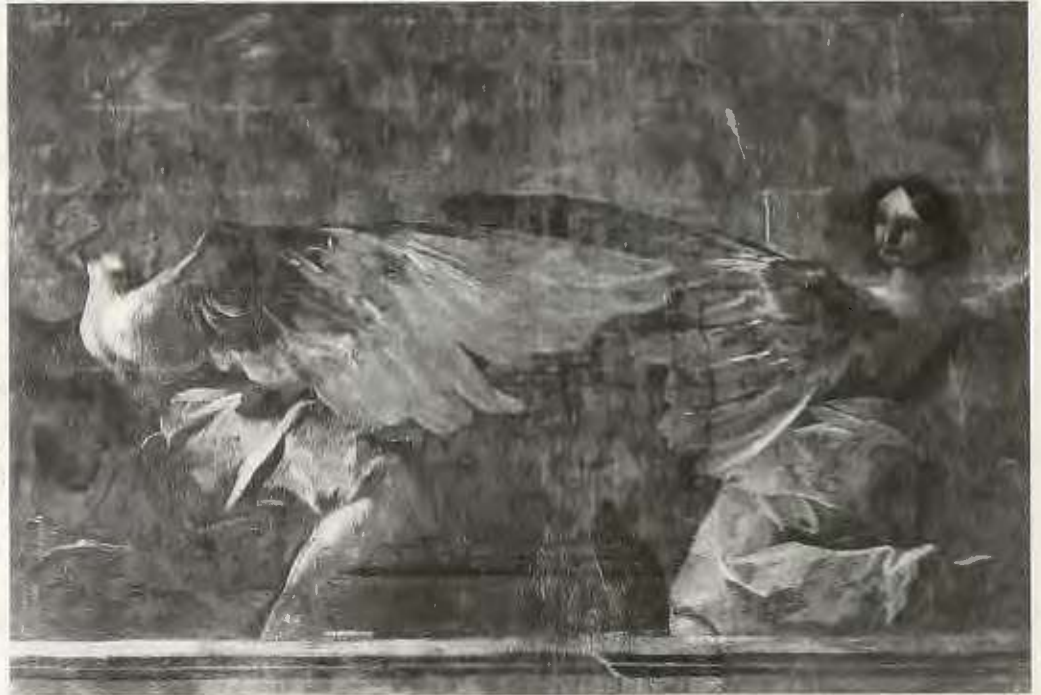
que se perdía en la concentración y jugoso goce del color de los bocetos, se ganaba en amplitud y monumentalidad, aun cuando resultase menos claro todo ello en la cúpula. La ejecución es, en general, muy suelta y dinámica, con grupos impresionantes por su vigor y riqueza cromática, intensidad de azules, blancos y carmines, y trozos magistrales como la figura femenina sentada, que no desdican de la categoría de la media naranja de San Antonio de la Florida, incluso casi superada, en la explosiva mancha de blanco y rojo puros de la figura de santo Dominguito, aun cuando, por otro lado, la figura de María, aun de indudable belleza, es más floja y blanda de ejecución.

Durante la realización de esta pintura comenzaron las desavenencias entre Bayeu y Goya. El día 14 de diciembre se entera de ello el cabildo y establece la delegación fiscalizadora del canónigo Allué, y entre unas y otras peripecias y fricciones Goya concluye la obra. Pero era necesario completar el conjunto y decorar las pechinas;

presentados los bocetos en 10 de marzo de 1781, se le oponen serios reparos, y Goya reacciona violentamente y presenta a la Junta del Cabildo un memorial justificándose y quejándose, pero la Junta confirma que será necesaria la «aprobación escrita de don Francisco Bayeu». La situación se agrava, Goya cesa en su trabajo y está a punto de abandonar Zaragoza, pero mientras tanto el padre Félix Salcedo de Aula Dei escribe a Goya una carta de la que luego volveré a ocuparme, apacigua al pintor y éste se compromete a hacer nuevos bocetos que, finalmente, son aceptados el 17 de abril. La obra se realizaría muy de prisa y sin que cesasen las incidencias, ya que en el mes de mayo la Junta del Cabildo decide que al pintor no se le permita continuar «en el resto de la pintura de esta iglesia». Goya terminó indignado toda esta etapa de su actividad zaragozana, pero aun cuando la violencia del momento le hizo expresarse de manera muy contundente, más tarde renacería la calma en él, puesto que el artista volverá reiteradamente a Zaragoza y allí ejecutará otras obras después.

Las pechinas a que hace un momento me refería representan cuatro Virtudes y son evidentemente muy superiores en grandiosidad y riqueza colorística a las pintadas para Muel y Remolinos. Son composiciones de potente ejecución, de estructura bien imaginada, casi escultóricas y macizas, pero enriquecidas con un espléndido y matizado colorido; las transparencias nacaradas en la figura que representa a la Fe son sencillamente magistrales y ahora sí que vemos bien a las claras la influencia de Tiepolo, ya que esa hermosísima figura de la Fe tiene su pareja en la representación que figura en la pintura del techo del Salón del Trono del Palacio Real de Madrid, obra que recientemente había realizado (1764) el ilustre veneciano (fig. 275).

Es la cúpula «Regina Martirum», que acabo de comentar, una auténtica revelación de estos últimos tiempos, ya que, antes sucia y agrietada, difícilmente podía admirarse y estudiarse; una reciente restauración y limpieza ha hecho apreciar su calidad pic-





tórica y el esplendor de su colorido, así como lo valeroso, moderno y magistral de su ejecución. Podemos afirmar ahora que se trata de una de las más sensacionales producciones goyescas (figs. 276, 279).

Hay un conjunto de obras de Goya de singular importancia que decora la iglesia de la cartuja de Aula Dei; las pinturas recubren en ancho friso los pies, cabecera, crucero y todo un lateral de la iglesia. Aunque muy maltratadas, con repintes y trozos completamente reconstruidos, constituyen, a pesar de todo ello, uno de los conjuntos murales más extensos de la pintura española realizada por maestros de primera fila.

El concepto establecido es crearlas obra de juventud y adjudicarles la fecha de 1772 a 1774, basándose en que el padre Tomás López, «persona ejemplar y docta»⁹¹, dijo a Carderera, según lo reproduce el conde de la Viñaza, «por los años 1772 al 1774, pintaba Goya, en la iglesia de la Cartuja de Aula Dei, la vida de la Virgen en varios cuadros. Los monjes hacían especial estimación de los del Nacimiento del Salvador y de la Virgen. Ya había hecho su viaje a Italia y tendría, según parece, unos treinta años. En Italia no estuvo más que dos o tres meses»⁹². Como vemos, el texto se resiente de ciertas vaguedades e inexactitudes.

La realidad es que ese gran friso no se parece ni técnica ni estilísticamente a las obras goyescas que serían sus contemporáneas, caso de ser pinturas juveniles. Se nota, en general, en Aula Dei una tendencia antibarroca en que la monumentalidad de la composición se confía a la situación de las figuras en amplios espacios que recuerdan casi escenarios teatrales, siempre pocos en número de figuras. La más efectista de las composiciones, la Adoración de los Reyes, tiene tono de friso bastante simple de estructura y acusa una horizontalidad y como una busca de apoyo en la parte baja de la composición, que también se encuentra en las pinturas de la gran cúpula del Pilar, acaso próxima cronológicamente a la obra de Aula Dei. Imagino toda esta serie como una ruptura con la pintura devota y de-

286. Goya. Retrato de Fernando VII.
Museo de Zaragoza

287. Goya. Retrato del duque de San Carlos.
Museo de Zaragoza



corativa del barroco. Y precisamente, en cambio, puede relacionarse con obras goyescas posteriores, como las de la catedral de Valencia o las de Santa Ana de Valladolid (1787-1788), y hasta con las santas Justa y Rufina de Sevilla, que son ya de 1817 y, sobre todo, con estas últimas en el modo de tratar las luces y los paños. Entre las obras profanas del artista hay también relación con el retrato del arzo-

bispo Company, de 1790, inmediatamente después de algunas de las diversas pinturas religiosas goyescas y, justamente, cuando Goya en 1791 va a pasar dos meses en Zaragoza. Puede pensarse, incluso, que la obra de la cartuja no se realizó seguida, de un solo tirón; en sucesivas estancias en Zaragoza, Goya pudo ir realizando el conjunto, y eso explicaría también las diferencias estilísticas entre

unas composiciones y otras de la serie. Las composiciones se desarrollan a manera de largo friso sobre el alto zócalo de azulejería, siguiendo sobre él, en ancha faja, casi todo el paramento de los muros, de un extremo al otro de la iglesia. El temario desarrolla la vida de la Virgen María (figs. 280-285). Sólo quiero subrayar algunos detalles especialmente interesantes. En la Natividad

de María, muy rebajada de color y de bien caracterizado estilo del artista en el concepto y en la gama cromática, hay una figura femenina de espaldas, entonada en amarillo, que recuerda clarísimamente a otra casi exacta de los bocetos y media naranja del Pilar. En los Desposorios de María, una serie de figuras de ejecución muy valiente emparentan con las santas Justa y Rufina de Sevilla. En la Visitación, el colorido no es ajeno al característico de Tiepolo, pudiendo enlazarse también con las obras goyescas del Pilar, con las pechinas de la cúpula e incluso la figura de María puede relacionarse con la del centro de la cúpula. Goya coloca estas composiciones sobre basamento de gradas, como haría también en la Anunciación de Osuna, que es de 1785, y también aquí la figura de María es semejante a la de la cúpula del Pilar. En el grupo central de la Circuncisión, en cambio, ofrece algunas figuras y fisonomías relacionables con obras más primerizas del maestro, aun cuando allí haya una representación de ángeles que entroncará también con obras más tardías. Y es evidente el recuerdo tiepolesco en el Cortejo de los Reyes Magos. La parte más relacionable con las obras avanzadas de la producción goyesca es lo que va encima de la puerta de entrada, con el sensacional trozo de pintura, el más importante de toda esta serie, que interpreta de modo originalísimo el Arca de la Alianza, cobijada por dos figuras de querubines arrodillados que voltean sus alas multicolores en direcciones contrapuestas, todo de valentísima ejecución y originalidad extrema, en que impresionismo de toque y expresionismo de concepto se aúnan de manera bien goyesca (fig. 283).

He ido comentando las relaciones —y aún podrían establecerse más— entre estas pinturas y otras obras goyescas de época avanzada en la producción del artista, con lo que intento subrayar la dificultad de ver el conjunto como una mera obra juvenil. Pero aun así podría parecer gratuita la indicación si no hubiese un hecho documental que creo debe ser tomado en consideración.

Cuando los incidentes relacionados con las pinturas de la cúpula «Regina Martirum», para el Pilar, Goya había llegado al máximo de su irritación y decidido estaba a no concluir la obra, pero calmó esa ira un cartujo de Aula Dei, el padre Félix Salcedo, quien escribió una enérgica carta a Goya para hacerle recapacitar, en la que le pedía humildad y prudencia, también sometimiento al «dueño que le paga», y añade algo muy significativo: «Vuestra merced... comienza ahora y no tiene aún ganado el concepto... *es la primera obra de nota* que a V.M. se le ha ofrecido y sería cosa lastimosa saliese V.M. de ella pleiteando...»⁹³. ¿No parece absurdo que para calmar la ira del pintor se le diga que no ha hecho aún obra de nota, justamente desde el lugar donde, si fuese cierta la fecha generalmente atribuida, había una cantidad de obra mural goyesca como no la podía ofrecer ninguna otra iglesia zaragozana?

Queda el problema planteado por el enmarcamiento de las composiciones, con moldura dorada. Quizá los marcos se colocaran antes para preparar una decoración en lienzos.

Hizo también encargos para lugares aragoneses más retirados, como es el caso de Urrea de Gaén, donde hubo una bella Venida de la Virgen, destruida en la guerra civil.

Pero sin duda lo más importante debió de ser la decoración realizada para la deliciosa iglesia de monte Torrero. Jovellanos visitó la iglesia el 7 de abril de 1801 y nos dejó descripción de cómo estaba en aquel momento y comenta las pinturas de los tres altares, que eran tres bellísimos cuadros originales de Goya. Desgraciadamente esas pinturas fueron destruidas o robadas en 1808, durante la guerra de la Independencia.

Afortunadamente podemos tener idea de su dramatismo y calidad no sólo por las palabras de Jovellanos, sino además por los bocetos conservados, uno el del altar principal, en Buenos Aires, y los otros dos en el Museo Lázaro Galdiano, de Madrid, espléndidos ambos de color y vigorosísimos de ejecución. Por añadi-

dura, del cuadro que representa a santa Isabel queda una versión posterior, con variantes, que estuvo en el tocador de la reina y se conserva en el Palacio Real de Madrid.

Con las últimas obras que he ido citando nos hemos ido alejando de la producción juvenil de Goya realizada en Aragón, aun cuando nos hayamos referido a obras hechas aquí durante las estancias del artista en Zaragoza, cuando ya tenía su residencia fija en Madrid. Lo referente a obras y singularmente retratos realizados durante su etapa de artista ya famoso en la Corte, aunque fuesen hechos para zaragozanos e incluso algunos se conserven en Aragón, no parece oportuno estudiarlo aquí.

ARTES SUNTUARIAS DEL BARROCO

La espectacular escenografía suntuaria del barroco no integra únicamente la arquitectura con la escultura y pintura, sino que además añade una serie de elementos complementarios que son producto de artes que en algunos casos alcanzan extraordinaria importancia en este período.

La carpintería, que en el Renacimiento se había manifestado suntuosa y con frecuencia enraizada con lo mudéjar, continuará también dentro de las mismas directrices y prueba de ello serán las múltiples techumbres que por distintos lugares de Aragón se trazarán a lo largo del siglo XVII, de las cuales contamos con ejemplos abundantes. Hay otro aspecto del cual menos ejemplos nos han llegado; me refiero a los tableros de armarios y sobre todo de batientes de puertas, que en ocasiones llegan a lo monumental, como las dos grandes hojas que componen la puerta de entrada a la sacristía y sala capitular de la catedral de la Seo zaragozana, con su estructura de lacería apretada, en la que se incrustan cabecitas de querubines y florones barrocos (fig. 288).

Arte que tuvo singular importancia en

288. Detalle de la puerta de entrada a la sacristía de la catedral de la Seo, Zaragoza



289. Zócalo de cerámica. Detalle. Capilla de San José de la iglesia de San Carlos, de Zaragoza



todo Aragón es el de la platería, con talleres en todas las poblaciones importantes de la región; pero será Zaragoza la que llevará una actividad de primer plano, manteniendo relaciones con talleres de otros sitios, como Huesca, y en ocasiones incluso de fuera de Aragón. Esa actividad se reglamenta con ordenanzas, se organiza en colegio y se establecen las relaciones entre los artesanos, sus organizaciones, etc., todo con carácter absolutamente independiente, hasta que, a comienzos del siglo XVIII, se asiste a la intromisión centralista, con el nombramiento de un ensayador que controlará la obra local.

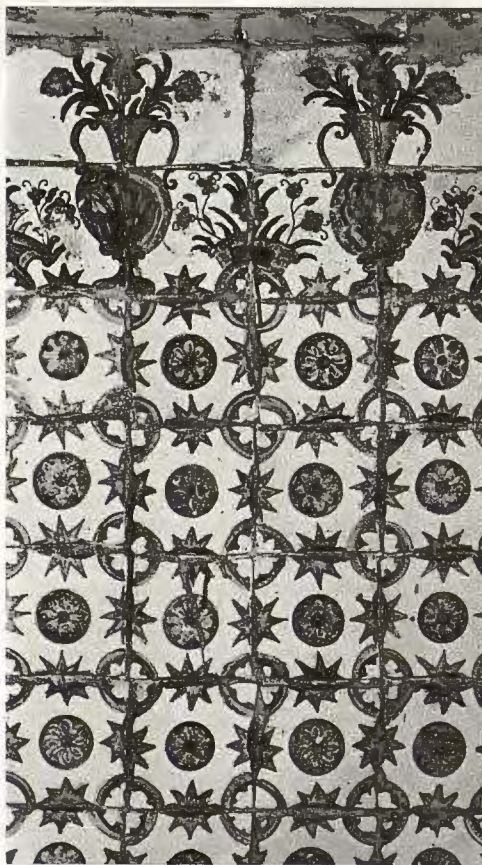
El predominio de una serie de familias

es clarísimo y de muchas de ellas puede verse la genealogía en investigaciones recientes⁹⁴. De algunos nombres de ahora encontramos ya precedentes en este momento, por ejemplo el de los Aladrén. Las obras llevarán el punzón de la ciudad y también, con cierto carácter habitual, el del platero realizador. La cantidad de obra conservada y estudiada es ahora ya considerable y empieza a ser sistematizada. Se realizan toda clase de obras habituales en lo litúrgico —y también en ocasiones para lo profano—, repitiendo tipos de carácter normal en lo español. Pero se harán también obras de mayor efecto y envergadura, ya que será característico el empleo de los efectistas «al-

tares de plata» que, con frontal ante la mesa del altar y gradas sobre el mismo, servirán para exponer las piezas de plata, esculturas, bustos, etc. El frontal para el altar de la basílica del Pilar es obra de uno de los más importantes plateros, Estrada, y también para el Pilar se hará un monumental manifestador en 1720 por José Godo. Manifestadores de este tipo bajo dosel aparecerán en las catedrales y en todas las iglesias importantes de Zaragoza y de la región. Serán frecuentes las custodias de Sol y se completarán o harán nuevas algunas en forma de templete, como la de San Pablo de Zaragoza. Pero además se realizarán auténticas esculturas en plata, de las cuales muchas en

forma de busto, generalmente relicarios, serán encargadas por iglesias y parroquias; un conjunto especialmente interesante guarda la basílica del Pilar, donde hay un grupo de la segunda mitad del siglo xvii, muy grato, de san Joaquín con la Virgen niña, que en ocasiones se ofrece emparejado con otro de san José llevando de la mano al Niño Jesús. Pero la pieza más elegante es la gran figura procesional de la Virgen del Pilar, ejecutada en plata y oro y enriquecida por pedrería y soberbias perlas, que parece ser obra hecha en 1620 por Miguel Cubeles.

En el campo de lo textil, a falta de tejido de tapices, Zaragoza tuvo talleres —documentado— de bordadores, que debieron trabajar intensamente tanto para lo eclesiástico como para lo civil. Se tejerían muchos paños bordados para enriquecer los muros y buen ejemplo de este tipo de obras es un ejemplar que perteneció a la familia Torres-Solanot y hoy está en el Museo de Artes Decorativas de Madrid. Más conservamos de lo eclesiástico, y en muchas iglesias de la región se encuentran ejemplos de ternos y casullas bordadas como algunas de la colegiata de Daroca o las deliciosas de estilo Luis XV, en Calatayud y en Zaragoza; la serie muy bella que pertenecería al convento de Santo Domingo y ahora se conserva en la iglesia de San Pablo de Zaragoza, con bordados muy luminosos de sedas de colores, sobre fondo blanco, de muy hábil y exquisita ejecución, a la par que muy decorativa y elegante. Piezas de singular importancia son varios frontales conservados en la iglesia de San Carlos Borromeo; hay varios completos y restos de otros, aprovechados en obras posteriores; el más antiguo, que será del siglo xvii, está bordado en oro y plata sobre fondo blanco ahuesado, formando retícula sembrada de estrellas y con las franjas adornadas con roleos; su sobria magnificencia contrasta con otro de estilo rocalla de brillante ornamentación floral en oro, plata y sedas de colores, que ofrece alegre suntuosidad, que también encontramos en un tercero, aún más rico, bordado en realce fortísimo,



con enguatado, también de abundante coloración; en estos frontales el anagrama de Jesús va en el centro, con lo cual su filiación es clara con el colegio de Jesuitas, por lo que imaginamos que quizás en el propio colegio hubiese artistas que pudiesen realizar este tipo de obras.

La tradición de la cerámica había sido siempre muy fuerte en Aragón, y Muel sería uno de los lugares que más produciría estos artículos en el período que ahora nos ocupa. La obra de Muel continúa siendo producto de artistas moriscos, incluso en la tradición del reflejo, pero especialmente las series azules y en policromía, con influencia de Manises y una producción de tipos similares a los de otras regiones, pero que aquí ofrece especial interés, sobre todo en los cuencos, jarras —muy características— y las interesantes vasijas muy amplias con tapa, que se consideran habitualmente como pilas bautismales. Continuará también la azulejería en las técnicas de pintado y arista, y seguirán empleándose las decoraciones en «cartabón» verde y blanco, pero después de los primeros años del siglo xvii y a medida que el barroco va acusando su orientación, desaparecerá el reflejo metálico, y la cerámica, azul o policroma, pero fundamentalmente azul, irá derivando hacia un tono progresivo más popular a lo largo de los siglos y hasta llegar al xix, produciendo fundamentalmente objetos útiles, vajilla sobre todo y muy curiosos barreños de gran tamaño con inscripciones, en los que generalmente va el nombre del propietario o de la persona a quien se dedica la obra. Se harán también placas con inscripciones e incluso lápidas de tipo funerario. Las influencias vendrán por otros conductos y, aunque no se descarte lo valenciano, se acentuará lo catalán y aun aparecerá lo talavereño, con todo lo cual vemos que las interferencias de orientaciones hacen difícil muchas veces precisar el origen de la obra, si no nos fijamos sobre todo en la calidad de su materia, ya que los elementos decorativos y aun las formas ofrecen claras similitudes con lo de otros lugares (figs. 289-291).



NEOCLASICISMO

El neoclasicismo llegó hasta Aragón con su tono europeo cultista y tuvo más resonancia de la que podría parecer normal en una provincia debido a la presencia de personalidades tan trascendentes como don Ramón de Pignatelli, Goicoechea y cuantos intervinieron en la Económica de Amigos del País. Pero hay también además un hecho de gran trascendencia: la permanencia en Zaragoza, y su enlace con la ciudad al casarse con una zaragozana, de Ventura Rodríguez, que aportaría los comienzos del neoclasicismo en su depuración de las formas del barroco académico. En torno a Ventura Rodríguez

se creará un núcleo de ayudantes y aun discípulos suyos, entre los que podemos resaltar a don Agustín Sanz, don Silvestre Pérez, don Tiburcio del Caso y don José de Yarza y Lafuente.

Es preciso hacer aquí ahora una referencia a la familia Yarza o Liarza o Ylarza, que tanta tradición tuvo en la arquitectura zaragozana, incluso al enlazar con las obras del templo del Pilar y proporcionar una serie de maestros cuyo historial no podemos aquí referir en detalle, pero que fueron interviniendo en obras de la ciudad: Domingo, renovador de la iglesia de San Gil; Juan, que, entre otras muchas obras, reformaría la iglesia de la Magdalena, donde también intervendría

Julián y más tarde José, ya avanzado el siglo XVIII, y en esa misma iglesia de la Magdalena planearía el altar mayor y la portada don Julio de Yarza y Ceballos, que entre otras muchas obras, aparte de lo citado, haría en 1764 la nueva fachada de la catedral de Zaragoza, y trabajaría también en la iglesia de Santa Cruz, de que después voy a ocuparme. Y no acaba con él la serie de maestros Yarza de esta época, pues también habría de tener importancia don José de Yarza y Lafuente, hijo del anterior.

En pocas ocasiones se harán monumentos completos de planta, sino que más bien se tratará de ampliaciones o complementos de edificios, tales como portadas y, con

frecuencia, remates o sobreelevaciones de torres, como ocurrirá en la Magdalena de Zaragoza.

La arquitectura civil continuará manifestándose y aún realizará ejemplos de singular importancia, como ocurre con la hermosa fachada y notable escalera del palacio arzobispal de Zaragoza, en renovación costeada por el arzobispo don Agustín de Lezo Palomeque, renovación de que sería autor el antes citado Yarza y Lafuente, ya en el último cuarto del siglo XVIII. Menos monumental, pero más simple y de clara estructura, es la fachada del palacio de los condes de Gárbida, que bien puede emparentarse con el estilo que en lo eclesiástico manifiesta la iglesia de Santa Cruz. A falta de otros edificios desaparecidos y como tipo de monumento que se repetiría en esta época por las tres provincias aragonesas, y no sólo en sus capitales, puede citarse la casa del general Palafox, zaragozana, de bien sencilla apariencia, paramentos recubiertos de estuco sin ninguna clase de ornamentación y con volado alero curvo de yeso.

En lo religioso vamos a encontrar las obras más importantes. La iglesia de Santa Cruz de Zaragoza es monumento fundamental. Se trata de una pequeña construcción planeada y realizada por don Julián Yarza y don Agustín Sanz y concluida en 1780, alzándola sobre el solar de otra iglesia más antigua; pieza indudablemente significativa como interpretación de estilo clasicista, con los modos y materiales regionales a que antes me refería, dejando bien desnudo el ladrillo en el exterior. El interior obedece a un modelo muy interesante y cuyas raíces son decididamente italianas: la iglesia veneciana, desaparecida, de San Gimmignano, obra de Sansovino y modelo indudable de Santa Cruz, que la transpone con idéntico concepto espacial y estructural, en tono neoclásico, paralelamente en cuanto a la fecha a la de San Mauricio, también neoclásica y en Venecia, absolutamente similar a la nuestra; la disposición de escueta cruz griega en planta, de cortos brazos en torno a la cúpula de la parte

central y el juego de pilastras, las elevaciones y el espacio, todo es realmente similar, haciéndonos pensar que sin duda los arquitectos zaragozanos conocían los modelos citados (fig. 292). Por otra parte, la iglesia iba a tener repercusión en la propia región y provincia: un ejemplo bien claro en una construcción un poco más modesta, pero prácticamente idéntica, lo encontramos en la iglesia parroquial nueva de Samper del Salz.

Obra exquisita de estilo clasicista, menos conocida de lo que merece, es la iglesia de Torrero, habitualmente llamada de San Fernando y que formaba parte del núcleo de obras que en relación con el Canal Imperial impulsaba Pignatelli; era necesario que allí, junto a ese canal, se plantease también una muestra de arquitectura religiosa, siendo encargada la obra a otro de los arquitectos del núcleo Ventura Rodríguez, don Tiburcio del Caso (algunos le llaman del Coso), que realizaría sin duda una de las edificaciones de mayor gracia y primor dentro de la arquitectura zaragozana y un ejemplo bien representativo del arte de la época.

En cuanto al tamaño, más bien reducido, presenta similitud con Santa Cruz; la planta es cuadrada y constituida por un fuerte bloque estructural, que se centra y corona con elegante cúpula, derivada, a la manera italiana, del original miguelangelesco. Esa cúpula, que confiere especial carácter al exterior, es también la que da al interior su disposición en rotonda, ya comentada por Jovellanos en el texto a que hacía referencia al tratar de Goya. La fachada principal está constituida fundamentalmente por un pórtico elegantísimo sobre columnas, de empaque y estilo absolutamente inéditos en lo aragonés, pórtico que remata con sencillo frontón y que se flanquea a los lados por dos torrecillas de fina silueta y tono bien romano. En su interior, ahora muy mutilado, estuvieron las pinturas de Goya que desaparecieron. Creo, sin exagerar, que esta iglesita, de gran perfección y elegancia, es de lo más fino y de buen gusto que por aquel entonces se hizo en las provincias españolas. Su cronología

coincide exactamente con los años finales del siglo XVIII (fig. 293).

El neoclasicismo arraigó indudablemente entre los escultores aragoneses. Incluso los de arranque barroco debieron modificar mucho su estilo, como en ocasiones lo apreciamos en Ramírez y en especial en la obra de la Santa Capilla. Don Carlos de Salas, que había de morir en 1780 en su casa de Zaragoza, manifiesta claramente su transición también hacia los materiales y sistemas del clasicismo y aún acentuarán más esta orientación sus colaboradores, tales como don Joaquín Aralí, discípulo de Ramírez, que iría a morir en 1811 a Madrid y dejaría algunas de sus mejores piezas en iglesias zaragozanas, en especial en la tan reiterada iglesia de Santa Cruz.

El más importante de todos estos escultores sería Juan Adán y Morlán, nacido en Tarazona en 1741 y que también trabajó y estudió para colaborar con José Ramírez, pero después se trasladaría a Roma, permaneciendo allí a sus expensas hasta que consiguió que la Academia de Bellas Artes de San Fernando le ayudase; producto de su estancia romana son las esculturas conservadas aún en la iglesia de Montserrat de la capital de Italia. Pero trasladado después a España, se ocupó de obras en distintas ciudades, para terminar estableciéndose definitivamente en Madrid. Sería en esta última ciudad donde labró lo más famoso de su arte: una estatua de Venus destinada a la Alameda de Osuna, que firmó del siguiente modo: «Juan Adán. Aragonés. La hizo en Madrid, año 1795.»

SIGLO XIX

El clasicismo y lo académico iban a nutrir cuanto se hizo hasta el momento de la guerra de Independencia. La guerra destruyó mucho en la ciudad y por todas partes de Aragón y su empobrecimiento fue absoluto. De ese empobrecimiento se resurgiría muy lentamente; y a causa, sobre todo, de la pobreza se limitó en muchas ocasiones a ir remen-

dando de la manera mejor posible lo destruido. La transformación de las ciudades aragonesas fue también muy lenta, incluso regresiva, ya que acentuaba el centralismo de la nación su carácter provinciano y aun pueblerino. La política posterior no iba a mejorar su situación económica y, en consecuencia, el desarrollo de la cultura y de las artes.

Esto explica que a lo largo de todo el siglo XIX se prolonguen en general en las reconstrucciones de iglesias y de otros edificios los estilos ya periclitados. Insisto en todo esto para patentizar la tantas veces manifestada aquí obsesión sobre el empleo de determinados materiales y el condicionamiento que imponen; pero como reacción a esas sobriedades de los muros de ladrillo o a los enyesados de los interiores en toda la arquitectura de la región en cuanto a lo eclesiástico, hallaremos mucha abundancia de un tosco y popular churrigueresco en retablos y capillas.

Adormecida, retraída, la región, Zaragoza será su única gran ciudad y centrará fundamentalmente la vida cultural. Será allí donde irán surgiendo personalidades interesantes para las artes y las letras, aunque con frecuencia marcharán fuera, atraídos por el señuelo centralista. Son pocos los artistas que permanecen en su región o regresan a ella.

Cuando se decide una orientación más europea se cae lógicamente en los mismos males que dañaban a otros países; o sea, caer en el pastiche y más tarde en un arte eclecticista. Buen ejemplo de lo primero, y basta con un monumento simbólico, es la iglesia del Hospicio Provincial zaragozano, que en su evidente monumentalidad y cúpula de considerable magnitud intenta transponer la imitación de lo bizantino. Estos estilos medievales —también el gótico pastichista se usará en distintos lugares de Aragón— se irán transformando en un eclecticismo que aceptará ornamentaciones de carácter regional y

de tipo mudéjar en el caso concreto nuestro, con lo cual se empezó a trabar un estilo que consideramos neomudéjar y tendría larga difusión, penetrando incluso en el siglo XX. Pero muchas de estas cosas ya van a enlazar con el arte de los comienzos del siglo XX. Basta ahora citar como monumento tipo la sala del Teatro Principal de Zaragoza, restaurada en varias ocasiones, que puede marcarnos la clara transición hacia el modernismo, a través de una decoración que podemos considerar finisecular, netamente alfonsina. He indicado ya que se prolongó el estilo barroco en lo eclesiástico y la proliferación de la escuela de los Ramírez a lo largo de todo el siglo, hasta enlazar, ya en la última parte del mismo, con un tono claramente sansulpiciano, del cual puede ser ejemplo la famosa figura de don Carlos Palao, artista siempre muy estimado, que cultivó la imaginería insistentemente, produciendo algunos ejemplos interesantes que manifiestan la adaptación a los



nuevos moldes de las tradiciones barrocas, como ocurre con la Piedad conservada en la iglesia de Santa Isabel y hecha con finalidad procesional. Fue también Palao quien, al ser planteada la reconstrucción del templo de Santa Engracia, en julio de 1891, se encargó de las obras de escultura y decoración del interior del templo y de la restauración de la magistral portada, completada por este escultor con buen número de figuras que sustituían a las que habían perecido en la voladura del monumento durante la guerra de Independencia.

Más importancia tiene la pintura, que se manifestará en los distintos estilos que se suceden en el gusto decimonónico, pasando por la pintura de historia y de ambientes populares, para desembocar en el paisaje y el realismo. La escuela de pintores aragoneses corresponderá sobre todo a la segunda mitad del siglo, y sus estilos y características influirán notablemente en los artistas posteriores e incluso la orientación de su arte se prolongará hasta bien entrado el siglo xx.

Si no el más famoso, sí el más popularizado es don Marcelino de Unceta y López, que nació en Zaragoza en 1830, para morir en Madrid en 1905. Estudió en las Academias de Zaragoza y Madrid, recibió encargos oficiales y premios en exposiciones nacionales y fue profesor de dibujo. Primoroso en la ejecución, de minucioso y descriptivo dibujo, con fallos —propios de su ambiente y época— en cuanto al color, es un ilustrador perfecto, siempre pintoresquista y documental, nutrido de la herencia, con frecuencia tópica, del posromanticismo y de la pintura de género que cundía entonces por Europa; temas taurinos, militares, caballos, gozan de su predilección y fue maestro en este tipo de figuración, especialmente en los apuntes, llenos de vida. Su habilidad máxima se muestra sobre todo en los pequeños formatos, a los que confiere más gracia cuando les da tono abocetado. Mas falla en los cuadros de tipo historicista, aun cuando, en ocasiones, consiga obras muy finas, como el cuadrado representando a don Juan de Lanuza antes de ir al su-

plicio, que conserva el Ayuntamiento de Zaragoza (fig. 295). Modélico es, en su clase, el telón del Teatro Principal de Zaragoza.

Más fama nacional alcanzó don Francisco de Pradilla y Ortiz, nacido en Villanueva de Gállego (Zaragoza) en 1846 y que murió en Madrid en 1921; su educación pictórica, comenzada en Zaragoza con un famoso escenógrafo y muralista llamado don Mariano Pescador, se prolongó en Madrid, hasta lograr la consabida y ansiada pensión en Roma.

En 1878 consiguió Medalla de Honor con un cuadro que fue a continuación famoso en toda Europa, reuniendo así con él cuantiosos premios y medallas: es el que representa a doña Juana la Loca acompañando el cadáver de su esposo don Felipe. Además de los premios, vino aparejado el que con carácter oficial se le encargase por el Senado otro, también muy famoso: «La rendición de Granada». A partir de esta obra, Pradilla es uno de los pintores más importantes de su tiempo, venerado y admirado, incluso aun cuando, cambiando los estilos y gustos, se le consideraba artista pretérito, pero de gran categoría. Director de la Academia española en Roma, director del Museo del Prado y Académico de la de Bellas Artes de París, no cabe duda que Pradilla fue un gran técnico y cultivó una pintura varia, claramente encajada en los gustos de su época, que pasaba de los monumentales cuadros de historia, como los antes citados, a cuadros ambientales, costumbristas, donde el tema muchas veces está exacerbado o fantaseado, tomando como base unas veces lo español, otras lo italiano. Lo que hoy nos satisface más de su producción, siempre jugosa de pincelada, son los paisajes, algunos verdaderamente delicados, como pueden serlo los que pintó en Venecia, o mejor dicho sobre Venecia, puesto que puede apreciarse que, aun hechos con apuntes del natural, se han reconstruido o reinventado en el taller (fig. 294).

Inmerso en una órbita más efectista y marchando por derroteros semejantes va Agustín Salinas, realizador de grandes

cuadros para la Diputación de Zaragoza y pensionado de la misma en Roma.

Más modesto, pero más aferrado a su tierra se mantuvo don Anselmo Gascón de Gotor, nacido en Zaragoza en 1865 y que trazaría pinturas determinadamente documentales de nuestro ambiente y costumbres, y sería como un reflejo local de la obra y estilo de los maestros de fuera.

Aun cuando no sean ajenos a la nota historicista, apuntan hacia un claro predominio paisajístico otros pintores, algunos de muy notable categoría. Quiero citar en primer lugar a Hermenegildo Estevan, nacido en Maella hacia 1850, pero que estudiaría en Madrid, aunque transcurriría gran parte de su vida en Italia, cuyos maestros, más que los españoles, habían de influir en su arte; Estevan se anticipará a su momento, pues si bien sus paisajes, muy acabados, entroncan claramente con el estilo de la época, cuando hacía pequeñas obras o apuntes resulta actualísimo por su interpretación expresiva y sutil del color, tratado con espontaneidad y de calidades decididamente impresionistas; son estos apuntes u obras pequeñas de Hermenegildo Estevan los que nos lo hacen más estimable hoy día (fig. 297).

También vivió en Italia mucho tiempo Mariano Barbasán Lagueruela, que nació en Zaragoza en 1864 y en esta ciudad moriría en 1924. Estudió en Valencia, residió con intermitencias en Zaragoza y partió pensionado a Roma, pensión que le fue concedida por la Diputación zaragozana por un cuadro de tipo histórico. Vivió en el pueblecito de Anticoli Corrado, cerca de Roma, durante más de treinta años y expuso triunfalmente en la mayoría de los países europeos y algunos americanos. Barbasán es magnífico en fuerza y color, jugosísimo en su técnica, muy vibrante en la mancha, que en ocasiones, en sus mejores paisajes, es marcadamente impresionista, pero, sin duda, más a la manera del impresionismo italiano que del francés. Zaragoza guarda en colecciones particulares algunas exquisitas obras suyas, y en colecciones oficiales quizá lo más delicado sea el cuadro conservado en el Ayuntamiento zarago-



zано titulado «La pastora», con sutiles empleos del gris (fig. 296).

Repercusión del estilo de esos paisajes podemos encontrar también en las obras de Mariano Félez, también zaragozano, nacido en 1883 y que igualmente ofrece una carrera internacional, así como una obra muy desigual, de categoría en ocasiones, pero endeble en muchos momentos. Figura muy popular sobre todo por sus pinturas de carácter folklórico, con tipos y escenas costumbristas aragoneses, es el pintor nacido en Albalate del Arzobispo, el año 1870, Juan José Gárate y Clavero; pensionado por la Diputación de Teruel, fue discípulo y amigo de Pradilla y alcanzó también clara carrera internacional y notable fama, que le llevó a una casi comercialización de su arte, arte grandilocuente en ocasiones y de cuyos mejores logros nos pueden dar ejemplo las pinturas de paisaje mejor que las de figura; el «Venecia» conservado en la Facultad de Ciencias de Zaragoza, o el «Teruel», del Ayuntamiento de la misma capital, son piezas que testimonian lo que acabo de indicar. La obra de Gárate enlaza ya artísticamente y también en su cronología con la etapa siguiente de la pintura aragonesa.

SIGLO XX

A lo largo del siglo XIX, Zaragoza se ha ido recuperando y quizá no sea ajeno a ello el hecho de encontrarse situada a mitad de camino entre las dos grandes capitales españolas, Madrid y Barcelona; al final del siglo, Zaragoza crece a un ritmo mayor, crecimiento debido a una clase burguesa, esencialmente la del pequeño industrial y comerciante; el resumen de ese proceso, tras una serie de etapas de engrandecimiento y modernización, será, ya en los principios del siglo XX y orientada por la figura casi símbolo de Paraíso, la apertura de una exposición, no ya nacional sino internacional, hispano-francesa, en 1908, a la que asistirá y concurrirá la vida oficial y política de la

nación. Es interesante hacer notar el fenómeno de que Zaragoza, ciudad provinciana y tradicional, va a ser, sin embargo, dentro de España uno de los apoyos de las corrientes avanzadas en arte de este siglo xx.

Así lo fue ya en ese comienzo de siglo, en que el estilo «modernista» hace de Barcelona uno de sus fundamentales museos y, como repercusión, Zaragoza se llena de construcciones en nutridísimo número, en su mayor parte hoy desaparecidas.

Antes ya de terminar el siglo anterior y durante los primeros años del actual, en Zaragoza algunos arquitectos erigen edificios que corresponden decididamente a las nuevas modalidades de construcción: empleo híbrido del ladrillo y la piedra, completado con dos materiales, uno la cerámica, y otro, que pasa al primer plano del interés, el cristal; todo ello conjuntado y estructurado en las grandes y elásticas estructuras de metal. Tales estructuras metálicas, que son la clave de arranque de toda la arquitectura moderna, se fundirán con la prolongación de ese estilo típicamente decimonónico que llamamos eclecticismo, que en Zaragoza dura bastante y al cual se le irán mezclando elementos modernistas. Reflejo de este espíritu son edificios que van dando tono a la ciudad en lo público, tales como el nuevo Matadero (Magdalena, 1895) y el nuevo mercado de la plaza de Lanuza (Félix Navarro, 1903), así como casas como el número 16 de Espoz y Mina o el 80 de General Mola (desaparecidas), hasta alcanzar su ejemplo fundamental en el pintoresco edificio llamado palacio de Larrinaga, extramuros de la ciudad, y que se construye en torno a los años 15 de este siglo.

Navarro será uno de los arquitectos decollantes, pero el astro de toda esa arquitectura ecléctica, a la que añade un tono decididamente regionalista, será don Ricardo Magdalena, exaltador del típico material aragonés, el ladrillo, que construirá varios de los edificios más importantes y monumentales de la nueva ciudad, como la gran Facultad de Medicina y Ciencias



(1887-1892) y el actual Palacio de Museos, construido para la Exposición Hispano-Francesa, que iba a ser el centro de difusión y presentación del nuevo estilo modernista en la ciudad. En las demás construcciones, Magdalena aceptó injertos modernistas en lo ecléctico, pero iba a ser en la citada Exposición donde el nuevo concepto se presentará no sólo en detalles, sino en su plenitud. La Exposición Hispano-Francesa, inaugurada en 1908, entra decididamente dentro del tono dominante en el arte europeo de la época y mediante ella ese estilo, que ya había alcanzado Barcelona, es alcanzado por Zaragoza.

El director arquitectónico de la Exposición fue Magdalena, el cual no se decidió a emplear el novedoso estilo para los edificios que habían de quedar como permanentes, como el actual Museo de Bellas Artes, en el que se quiere dar un reflejo arquitectónico de los tiempos pasados, enlazando incluso con el plateresco aragonés. Pero, en cambio, la Exposición se componía de un conjunto de edificios hechos con materiales ligeros y destinados, desde antes de nacer, a una pronta demolición; para esos edificios, Magdalena no dudó en el empleo de la nueva modalidad artística. Palacios y pequeñas construcciones de la Exposición son imaginados en estilo modernista, o de él reciben su ornamentación. Sólo conocemos esos edificios a través de fotografías y alguno de ellos, como el Gran Casino, por recuerdos infantiles, pero son un esplendoroso ejemplo de lo más florido y decorativo del estilo; el Palacio de la Alimentación, con monumental arco y cúpula que lo coronaba; el Pabellón de Industrias y Maquinaria; el Casino que he citado antes y otros, aparte la propia entrada de la Exposición. Subsiste el edificio más sobrio, que hoy abriga la institución benéfica llamada La Caridad, en que el estilo es interpretado hábilmente, con el ladrillo como elemento único y fundamental; se debió a la colaboración del arquitecto Magdalena con Lafiguera y Yarza. También se conserva aún el delicioso quiosco para interpretaciones musicales, airosamente metálico, de elástica y grácil

estructura, rematada por cúpula policroma.

Sin duda, la Exposición produjo gran impacto y una verdadera brisa de innovación arquitectónica cuajaría en la ciudad que va ampliándose. Las zonas que entonces se urbanizan, hasta entonces extramuros, como la llamada Huerta de Santa Engracia, o el Paseo de Torrero, y sus derivados de Ruiseñores o Vista Alegre, se van a llenar de construcciones características de este estilo. Sería imposible citar ni siquiera las más importantes, aun incluso limitándonos a las que subsisten, pero quiero sobre todo subrayar la importancia y belleza de la finca número 11 del Paseo de Torrero (General Mola), construida en piedra y enriquecida con magníficas piezas de forja, sin duda la obra magistral de Magdalena, tantas veces citado, y que también aquí, por tratarse de un edificio privado, quiso atenerse al nuevo estilo y no basarse en tradiciones y clasicismos (fig. 299).

Muy próxima a la casa acabada de citar estaba la pequeña que se hizo el escultor Lasuén, uno de los colaboradores decorativos de la Exposición Hispano-Francesa, casa ésta hoy destruida, pero que llegaba en la fantasía de su estilo modernista hasta una gracia y desenfado casi surrealista (fig. 300).

No sólo fue Magdalena el propulsor del

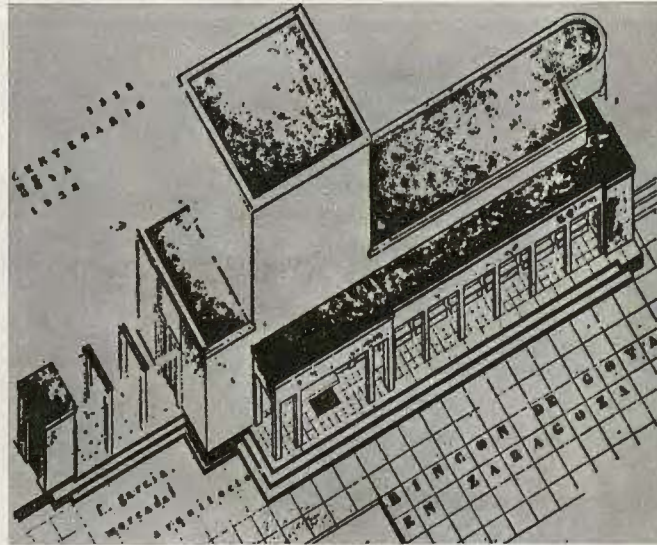
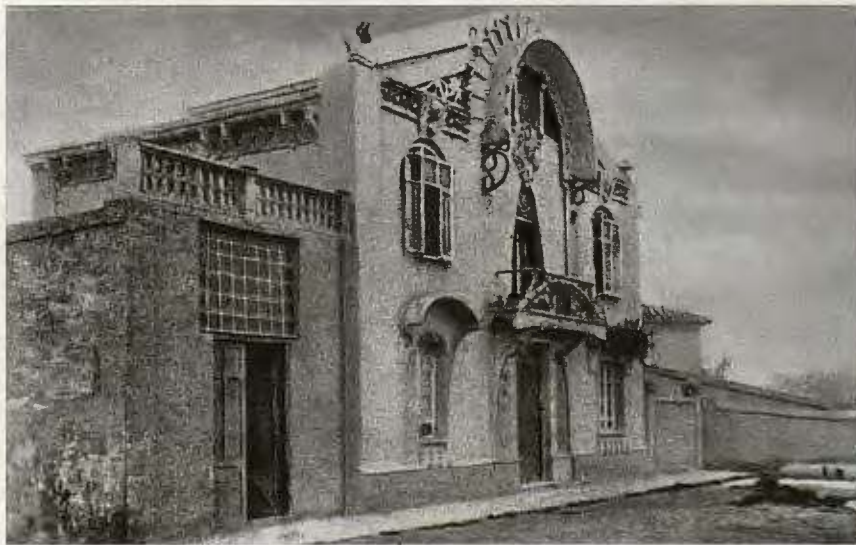
modernismo, pues otros arquitectos como Albiñana alzaron edificios de gran importancia estilística, tales como el Centro Mercantil y Agrícola, de Zaragoza, o el Cine Ena Victoria, obra ésta de don Miguel Ángel Navarro padre, local hoy desaparecido y que fue un verdadero arquetipo de la decoración propia del modernismo, con su salón de coloraciones indefinidas, juegos de cristales y espejos, lampadarios con tallos estilizados de bronce y tulipas de cristal opal, y por los ondulantes muros figuras femeninas reptantes con cabelleras flotantes, túnicas y velos y, cómo no, alas de mariposa.

El modernismo, que tanto auge tuvo en Zaragoza, alcanzó repercusiones por toda la región. Teruel se enriquece con algunas obras muy notables, como las casas números 7 y 14 de la plaza de Carlos Castel, o la casa de Alejandro Escriche, obras bien características del estilo, pero justo es reconocer que fueron trazadas por un arquitecto catalán, concretamente tarraconense, don Pablo Monguió Segura. Y esa repercusión del estilo no se limitará a las ciudades, sino que aflora por distintos sitios de la región y, a veces, en simples pueblos, como ocurre —sirva de ejemplo, entre otros— con la maltratada casa, tan curiosa, en las afueras de Bulbiente.

La Exposición Hispano-Francesa exigió buen número de colaboradores escultó-

ricos para su decoración. Entre ellos hay que citar a Lasuén y a los hermanos Oslé, estos últimos realizadores además del monumento a la Exposición Hispano-Francesa. Con ellos colaboró también un escultor no aragonés, Agustín Querol, que trabajaría en varios de los monumentos zaragozanos, colaborando en ellos o realizándolos en su integridad, como el monumento más hermoso que hay en Zaragoza. Me refiero al de los Sitios, en el centro de la plaza de José Antonio, formado por gran basamento sobre el que se alza un fluctuante pedestal en cuya piedra surgen inciertamente, como entre brumas, personajes y escenas de la gesta de los Sitios, coronándose el monumento con una dinámica figura femenina fundida en bronce, abstracta versión de la Zaragoza vencedora en la Independencia, en marcha, azotada por el viento y realizada en una calidad típicamente impresionista en cuanto al tratamiento de la materia, confirmando inestabilidad a lo estable y blandura a lo sólido (fig. 302).

En ese momento también comienza la actividad de un gran escultor que, nacido en Maella en 1881 y trasladado muy pronto a Barcelona, será allí donde se forme, aun cuando haga alguna obra juvenil para el lugar donde nació. Parecería aquí lógico dedicarle nada más que el recuerdo de su nacimiento, pero no hay que olvidar que



Gargallo, a quien me estoy refiriendo, volvería a enlazar con su tierra en ocasiones y aun viviendo luego en París no la olvidaría, ya que un bronce famoso suyo es el bellísimo torso de muchacho con pañuelo a la cabeza, al que él llamaba el «Baturrico»; y nos parece también muy plausible, según recuerdos que su viuda me comunicó, que había pensado en las ásperas y desérticas tierras aragonesas cuando creó su obra más famosa, «La voz que clama en el desierto», o sea «El Profeta» (fig. 303). Hay que citar también a José Bueno, escultor cuya reciedumbre innata le llevará de un formalismo clasicista a otro teñido más tarde de herencias cubistas.

Durante los años que preceden a la Exposición Hispano-Francesa y en los inmediatamente subsiguientes va cambiando el ambiente artístico de la ciudad. En los salones de la Exposición de 1908 se pudo contemplar una gran retrospectiva del arte pretérito aragonés, pero también una copiosa selección de arte contemporáneo español, en la cual incluso figuraban algunos de los más relevantes jóvenes maestros del momento, como el propio Picasso. El Ateneo zaragozano, la Academia de Bellas Artes de San Luis, la Diputación Provincial, mostrarán en actividad intermitente ciertas exposiciones que irán dando a conocer a los aficionados zaragozanos los testimonios del arte del siglo xx. Ejemplo de ello puede ser la gran exposición Zuloaga.

Gracias a estas circunstancias surgirán también nuevas urbanizaciones y edificios que se transformarán en cuanto al estilo o su orientación con respecto al hasta entonces dominante estilo modernista. El arte decorativo de 1925 va a repercutir en muchos edificios zaragozanos, pero no de manera tan ostensible como el modernismo lo había hecho. Incluso el arte de tipo racionalista va a encontrar un foco importante en lo zaragozano, pues en él harán algunas de sus primeras armas arquitectos importantes del siglo xx español. Con motivo del centenario de Goya se construyó el edificio que había de ser Palacio de Exposiciones y monu-



mento conmemorativo del ilustre pintor aragonés, monumento éste creado por García Mercadal y cuya disposición general erigía en nuestras tierras una obra-manifiesto, producto de lo más innovador del arte europeo de aquel momento. Este «Rincón de Goya» fue transformado lastimosamente después de la guerra civil (figura 301).

Algunos otros monumentos establecieron el funcionalismo en la arquitectura de tierras aragonesas y sería sobre todo la figura de Regino Borobio, de larga actividad, a veces fluctuante, quien llegaría a hacer obras de primera magnitud, tales como la espléndida casa de la familia Hernández Luna, en el Paseo de Ruiseñores (hoy considerablemente alterada), o la sobria elegancia y funcionalismo de la casa de Sánchez-Ventura, desaparecida; en otra obra suya mucho más ambiciosa, el edificio de la Confederación Hidrográfica del Ebro, jugó espléndidamente con las lisas superficies y los monumentales volúmenes, aun cuando concediese orientaciones más osadas a las partes traseras que a la fachada principal, a base de la interpretación del ladrillo tradicional aragonés.

No sólo la arquitectura, sino incluso la decoración de locales, como la desaparecida del salón del Cine Dorado —ante-penúltima—, muy «Art Decó», o la funcional Cafetería Baviera, dieron trabajo a decoradores y escultores, en ocasiones de notable importancia, en especial la figura de Honorio García Condoy, que habitualmente firmará luego como Honorio, nacido en 1900 en Zaragoza y que moriría en Madrid en 1953, tras una vida pródiga de actividad, con largas estancias en nuestra ciudad, alternadas con otras en distintos lugares, especialmente en París. Honorio se manifestará primero como escultor clasicista y tradicional, según lo aprendido en la Escuela de Artes de Zaragoza, pero después se hará eco de las innovaciones cubistas, que aplicará siempre con sentido de equilibrio, nunca rompiendo con la representación, pero acusando siempre la estilización y el ritmo formales, de manera



que en ocasiones llega a ser profundamente refinado cuando trabaja con todo primor el mármol y, sobre todo, en época ya avanzada de su vida, maderas exóticas, con las que crea pequeñas esculturas, quizá lo más delicado de todo su arte (figura 307).

A ese momento o estilo es preciso adjudicar obras de escultores turolenses, que en general han permanecido arraigados en la tradición del neocubismo; así ocurre con el arte muy expresivo de Eleuterio Blasco Ferrer, nacido en 1907, y del más reciente, José Gonzalvo, nacido en Rubielos de Mora en 1929.

La pintura tomará paulatinamente carácter predominante sobre todas las demás artes en la etapa que comienzo a comentar. Es injusto lo que en una obra muy difundida dice Gaya Nuño⁹⁵: «Aragón, o para ser más exactos, Zaragoza acusa en el primer tercio del siglo una lamentable falta de pintores... Para contrarrestar esta deficiencia, uno de los pocos pintores aragoneses del siglo, Francisco Marín Bagüés, es autor de abundante colección de baturros y de jotas, sin mayores éxitos». La verdad es que en la primera parte del siglo floreció un considerable número de pintores, aparte los que subsistían de las generaciones anteriores y de los cuales ya me he ocupado. No puedo hacerme eco ni siquiera de los más destacados, pero sí quiero subrayar la importancia de Francisco Marín Bagüés (no Bagues), que nos marca el camino transitivo desde fines del siglo XIX al XX. Si señalo a Marín Bagüés como transición es porque verdaderamente en sus comienzos se manifiesta entroncado con la obra de esos maestros de fines de siglo, con los que él había convivido. Por añadidura, influyó en su arte el modernismo y también el simbolismo, testimonio de lo cual puede ser la bella pintura del «Milagro de santa Isabel», que conserva la Diputación Provincial de Zaragoza. Profundamente apasionado por su arte, se renovará, para entrar con valentía en tendencias de carácter neocubista e incluso en un simultaneísmo que, sin duda, bebió con entusiasmo en las obras de los futuris-

tas italianas en sus largas estancias italianas (figs. 304, 305).

No fue ajeno tampoco a él el sentido dinámico de Delaunay. El sereno oficio, la severidad del trazo le conducirán hacia obras de empaque monumental, como «Los Compromisarios», de la Diputación de Zaragoza, por un lado, y por otro, hacia terreno más vibrante y dinámico en obras como «La jota» o «Carreras de pollos». Nacido en Lecina en 1879, morirá en Zaragoza en 1953, tras largos años de estancia en la ciudad⁹⁶.

Dentro de la orientación neocubista hay que contar también con otra serie de artistas. Luis Berdejo Elipe, nacido en Teruel y formado fundamentalmente en París, fue pintor de larga permanencia en Zaragoza, y se manifiesta como gran artista, sobre todo en admirables, serenos y lípidos desnudos (fig. 306). José Baqué Ximénez es también pintor de clara raíz neocubista, rico habitualmente de color, para derivar después hacia caminos expresivos. Martín Durbán, monumental y rotundo, exaltará lo popular con cierta grandiosidad, no ajena en ocasiones al sentimiento poético. En este mismo núcleo debemos situar a Alberto Duce, iniciado igualmente desde la base neocubista, para marchar después hacia más delicados y sutiles caminos clasicistas y dibujísticos, en versión muy personal. Quizás el más unitario, dentro de este núcleo, fue Alberto Pérez Piqueras, artista de limitada producción, a fuer de muy meditada en todos sus aspectos, con un sentido decorativo de la mejor ley; algunas de sus obras pueden contarse entre lo mejor de la producción zaragozana de la primera mitad del siglo xx (figura 308). Importantísimo fue Santiago Pelegrín, nacido en Alagón en 1895, el más clara y decididamente cubista de los pintores aragoneses.

El surrealismo tuvo evidente repercusión en lo zaragozano y no sólo en lo pictórico, ya que no es posible olvidar las figuras de Tomás Seral y Casas y a la familia de los Buñuel, que no sólo había de ofrecer la figura del gran cineasta Luis, sino además la de su hermano Al-

fonso, arquitecto, que como testimonio creativo dejaría una serie importante de *collages*, donde manifiesta claramente su conocimiento, con propia personalidad y orientaciones típicamente hispánicas, de la obra de Max Ernst. En ese núcleo aparecerían figuras como Federico Comps, muerto en 1936, y luego más tardíamente las producciones plásticas del curioso y polifacético personaje Luis García Abriñes. Figura fundamental es Juan José Luis González Bernal, nacido en Zaragoza en 1908 y que morirá en París en 1939, de enfermedad y no de manera violenta como se ha dicho. Trabajó como joyero en Zaragoza y su formación lógica, dada la fecha de su nacimiento, se nutre de modernismo; gran parte de su producción de dibujante es modernista, y aun después, cuando en él aparezcan los trasfondos surrealistas, en muchas ocasiones entroncará ambas direcciones. Derivará hacia un arte decididamente fantástico, para crear mundos misteriosos, a los que no son ajenas las influencias de los pintores del primer momento surrealista, momento con el cual va a coincidir precisamente en París. El automatismo se manifestará igualmente en algunas de las producciones de Bernal, donde con frecuencia el color es elemento importante. En todo caso, el estudio de la figura de García Bernal en profundidad está por hacer. Javier Ciria orientaría su arte también por estos caminos.

La guerra civil supuso un corte profundo en las actividades artísticas de Aragón, pero continuaron las manifestaciones artísticas al menos en Zaragoza. La vida artística de la ciudad se concentró en años posteriores a 1939 sobre todo en los Salones de Artistas Aragoneses, que el Ayuntamiento montaba en el salón de la Lonja. En esos Salones se mostraba lo más granado de la producción aragonesa, allí exponían algunas de las figuras que antes he citado; esos Salones concedían sus premios a artistas siempre tradicionales o de discreta y atemperada modernidad. Frente a ello, otros artistas —como el antes citado Marín Bagüés— vivían en un mundo separado.

La conferencia «Trayectoria de la pintura moderna»⁹⁷ que di en 1944, organizada por la Delegación de Cultura —y que posiblemente fue una de las primeras del tema que pudieron pronunciarse en España después de la guerra— tuvo la suerte de aglutinar a toda la juventud interesada por los nuevos movimientos artísticos y obligó en años subsiguientes a organizar cursillos pormenorizados sobre el mismo tema.

Frente al aislamiento de los pintores, empezó a surgir, como si la unión quisiese hacer la fuerza, una notoria actividad de grupos y colectividades. La historia de esos grupos supone mucho, casi lo más notable, de la pintura zaragozana de estos últimos tiempos. El principio podemos verlo en el Grupo «Pórtico»⁹⁸.

Ese Grupo no fue una vanguardia decidida, pero sí el comienzo de una ruptura con lo tradicional y con los Salones. Aglutinado por José Alcrudo, propietario fundador de la librería «Pórtico», ofreció su primera exposición en abril de 1947. Los pintores reunidos eran Aguayo, Baqué Ximénez, Duce, Vicente García, Santiago y Manuel Lagunas, López Cuevas, Pérez Losada y Pérez Piqueras. El catálogo, bellamente impreso, constituyó un alarde en aquellas fechas, ya que la lista de obras presentadas se acompañaba con un dibujo de cada uno de los autores, realizado expofeso para el catálogo. Las obras ofrecían tendencias casi tradicionales en algunos de los autores, avanzando otros hacia orientaciones más sintéticas de arranque cubista, y algunos, como Aguayo, en un expresionismo de vigorosa factura. Por ningún lado aparecía obra no figurativa o abstracta en la exposición, como en algunas publicaciones se ha hecho constar. Esto vendría más tarde.

Los artistas que integraron el Grupo «Pórtico» no figuraron en su totalidad en la segunda exposición que, en diciembre del mismo año 1947, ofrecía únicamente dibujos y acuarelas de Santiago Lagunas y Fermín Aguayo, obras que todavía se manifiestan dentro de un mundo de realidad transformada y expresiva, aunque ya en alguna vemos barruntos de



la no figuración. Una serie de incidencias promovieron el cese momentáneo de la actividad de «Pórtico».

Fue precisamente entonces cuando tomé contacto con ellos y se pensó en una reestructuración del Grupo, que lo integraron únicamente Santiago Lagunas, Fermín Aguayo y Eloy C. Laguardia. Su actividad se reanuda con carácter absoluto de intimidad, ya que la casa de Lagunas se transforma en lugar de reunión al mismo tiempo que en taller de pintura. En ese clima se encarriló por nuevos derroteros el arte de los tres pintores y tomó decididamente la versión no figurativa, la abstracción, sin abandonar un dramático tono expresivo. De esa actividad creadora salió una enorme cantidad de obras, expuestas en Santander en marzo de 1949, con un prólogo interesantísimo de Matías Goeritz, el famoso arquitecto, quien diría, entre otras cosas, que «si uno quiere saber lo que significa espíritu nuevo en la pintura española, debe ir a Zaragoza». En el mismo mes de marzo, la Galería Palma de Madrid, bajo el título de «Arte contemporáneo europeo», expone obras de los zaragozanos con las de Picasso o Miró, pongo por caso. La Galería Bucholz, de Madrid, los presentará también con gran éxito.

Todas esas actividades tuvieron un espectacular desenlace. Mis gestiones, ayudadas por el entonces presidente de la Diputación de Zaragoza, señor Solano, consiguen que se inaugure el I Salón de Pintura Contemporánea, añadido, aunque independiente, al Salón de Artistas Aragoneses en la Lonja, ofreciéndose así la primera exposición de pintura no figurativa celebrada con carácter oficial en España, exposición abierta el día 11 de octubre del año 1949. A los tres nombres ya reiterados se añadían en el modesto catálogo los de José Vera y Antón González. Esa exposición de la Lonja ofrecía algunos lienzos que juzgo históricos en el desarrollo de la pintura aragonesa: la «Navidad», de Santiago Lagunas; los «Insectos» —tremendamente expresivo y arrollador—, de Aguayo; los estudios de formas, de Laguardia, y un bello cua-

306. Luis Berdejo. *Desnudos*.
Colección particular, Zaragoza



307. Honorio García Condoy. *Desnudo femenino*. Bronce. Museo de Zaragoza



308. Alberto Pérez Piqueras. *La plaza de la Seo*. Ayuntamiento de Zaragoza



dro de derivación cubista, en grises, de Vera; pero la pieza maestra era seguramente «Formas aguzadas», de Lagunas, de hiriente formalismo constructivo, absolutamente no figurativo, y en el que color y formas se integraban de modo perfecto (fig. 309).

Por aquellos mismos tiempos, Lagunas, Aguayo y Laguardia trazan la decoración del Cine Dorado (hoy desaparecida), consiguiendo un efecto tan novísimo que quedó desplazado del gusto zaragozano; sin embargo, interesó la obra profundamente a diferentes visitantes extranjeros, por lo que Jean Cassou, informado fotográficamente de estas realizaciones, fue quien dio la denominación de «Escuela de Zaragoza» a estos pintores salidos del que antes fue Grupo «Pórtico».

En 1950, en la Sala «Libros» y patrocinada por la Delegación de Cultura, se efectuó la inauguración de las obras que iniciaban la carrera pública de Antonio Saura (figura 311).

El catálogo de la muestra lo constituía una larga carta a los visitantes a aquella exposición, texto muy interesante y postergado en cuantos comentarios se han hecho en torno al artista. En aquel momento, Saura, muy joven todavía, trabajaba en obras de primorosa ejecución que pertenecían al mundo plástico netamente surrealista. Saura evolucionaría después con las características de todos conocidas; había nacido en Huesca, en 1930.

Por esos tiempos se formaba un sensible pintor zaragozano, Ricardo Santamaría, que años más tarde conseguiría revitalizar la Escuela de Zaragoza, transformándola en el Grupo «Zaragoza» y reuniendo con él a José Vera, Daniel Sahún y algunos otros jóvenes artistas, amén del recuerdo simbólico dedicado a Santiago Lagunas. La actividad de este Grupo «Zaragoza» se extenderá de los años 60 al 67, en que prácticamente, tras abundantes exposiciones en España y fuera de ella, el Grupo se desintegrará. Santamaría residiría en París y evoluciona hacia un arte matérico que del cuadro, con elementos aglutinados, pasará a la vida independiente en el espacio de esos elementos y constituirá





un mundo de escultura, sumamente expresivo y personal.

Es necesario citar aquí, antes de entrar en la referencia al arte joven aragonés, a varios eminentes artistas que constituyen en el momento actual nuestra veta «exterior», aun cuando mantengan continuas relaciones con la tierra. Entre ellos Antonio Saura, ya citado; Salvador Victoria, nacido en Rubielos de Mora (Teruel) en 1929 y creador no figurativo, que

después de interpretaciones delicadamente matéricas, de gran exquisitez y sutileza, ha ido hacia un mundo astral, poético, de misteriosa irrealidad. Todo lo contrario de la serena actividad de Victoria es la fogosa manera de hacer de Manuel Viola, nacido en Zaragoza en 1919 y formado como pintor en París. Sus paisajes expresivos, desrealizados, de violentas calidades cromáticas, se transformarían más tarde en fuertes y densas manchas de color,

que en duro pugilato luchan entre ellas sobre la superficie del cuadro, creando ámbitos luminosos espaciales y atormentados, en que la luz juega de modo fundamental en violentos contrastes (fig. 310).

Al mundo de la escultura pertenece Pablo Serrano, nacido en Crivillén (Teruel) en 1910. Serrano trabajó primero como escultor de tipo tradicional, para luego entrar en el terreno decidido de la expresividad, dramática y alucinada, en que la

forma era triturada por la emoción expresiva y la captación espiritual del modelo; luego emplearía materiales de desecho, piedras y hierros, lava volcánica, para crear misteriosas figuraciones, de dramáticas formas e insospechadas calidades. Le preocupará el contraste entre los tratamientos del bronce, con pulimentos y dorados, así como las posibilidades de jugar con el vacío, alcanzando formas de pureza inmaculada en su producción más reciente, realizada en mármol (figs. 312, 313).

El creciente incremento de exposiciones se relaciona también con el número cada vez mayor de artistas, e igualmente de público interesado por todo ello. Creación importante había de ser la de la Bienal, que vino a sustituir y modernizar el Salón de Artistas Aragoneses. La fundación por la Diputación Provincial del premio «San Jorge» de Pintura, recientemente extendido también a la escultura, se hizo para ofrecer galardones a artistas aragoneses, especialmente jóvenes; con tales premios han logrado destacarse figuras como Bayo, Martínez Tendero, Broto, etc.

En el momento actual, la actividad artística aragonesa se centra principalmente en las capitales de provincia, cuyo campo de actividad presenta dos esferas: una de ellas corresponde a lo que podemos considerar valores establecidos, y la otra, mucho más nutrida, abarca las nuevas generaciones.

En el grupo primero figuran Virgilio Albiac, recio paisajista e inteligente abstraccionista; José Orús, planteador de un mundo espacial sumamente personal, de destacada calidad textural, saturada de calidades metálicas; José Beulas, poético visionario del paisaje, en Huesca, y Alegre, gran técnico, en Teruel, son una reducida parte de la extensa nómina.

En el mundo joven, con frecuencia los artistas —como ya he dicho antes— se han ido reuniendo en grupos, entre ellos el Grupo «Tierra», demasiado extenso en número de componentes y, por tanto, de difícil perduración. Después el Grupo «Intento» reunió a Blanco, Dolader, Fortún y Lasala, grupo que se transformó





casi inmediatamente en el «Azuda 40», de más dilatada vida y que a los antes citados añadía los nombres de Baqué (hijo), Bayo, Cano y Guiral⁹⁹. Durante cuatro años la actividad de los Azuda ha sido inagotable, constituyéndose en protagonistas de una de las más importantes exposiciones celebradas en Zaragoza en los últimos años, la que tuvo lugar en la Lonja en abril de 1973. Esa exposición causó hondo impacto, pues sin duda desde los tiempos de la «Escuela de Za-

ragoza» no se había asistido a un hecho tan trascendente con respecto al arte contemporáneo zaragozano. Todas las experiencias actuales estaban presentes allí, incluso la participación y el «happening».

Apareció después el Grupo «Forma» entre los jovencísimos, constituyéndose en él Cortés, Marteles, Simón, Rallo y posteriormente, con fluctuaciones, Jimeno. Han sido los presentadores de lo más novedoso en las diversas exposiciones, cele-

bradas unas con carácter oficial, otras en Galerías privadas.

Naturalmente que todos esos nombres no agotan nuestra nómina, pues entre los no citados hay figuras de valor análogo a las referidas, pero insisto en que sólo se trata de dar una referencia y una serie de ejemplos. De la continuidad del fenómeno (y por eso es forzoso dar fin a estos datos) basta indicar la recentísima aparición de otros grupos: «Algarada», «LD», etcétera.

1. BELTRÁN MARTÍNEZ, A.: *Arte rupestre levantino*. Zaragoza 1968.
2. BELTRÁN LLORÍS, M.: *Arqueología e historia de las ciudades antiguas del Cabezo de Alcalá de Azaila (Teruel)*. Tesis doctoral. Zaragoza 1973.
3. MARTÍN BUENO, M.-A.: *Bilbilis*. Zaragoza 1975.
4. BELTRÁN MARTÍNEZ, A.: *Aragón y los principios de su historia*. Universidad de Zaragoza 1975.—B. M., A.: *Cesaraugusta*. Symposium de Ciudades augústeas. Zaragoza 1976.
5. Véase nota 4.
6. DURÁN GUDIOL, A.: *Arte aragonés de los siglos X y XI*. Edición Caja de Ahorros. Sabiánigo 1973.
7. V. n. 6.
8. PAVÓN MALDONADO, B.: *El arte hispanomusulmán en su decoración geométrica*. Instituto Hispano-árabe de Cultura. Madrid 1975.
9. BELTRÁN MARTÍNEZ, A.: *La Aljafería*. Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza. Zaragoza 1970.
10. CANELLAS LÓPEZ, A., y SAN VICENTE PINO, A.: *Aragon Roman*. Colección «Zodiaque». Francia 1971.
11. GÓMEZ MORENO, M.: *El Arte románico español*. Madrid 1934.
12. TORRALBA SORIANO, F.: *Guía Artística de Aragón*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza 1960.
13. GÓMEZ VALENZUELA, M.: *Estudios de románico aragonés...* Seminario de Arte Aragonés. Núms. XIII-XIV-XV. Zaragoza 1968. Continúa realizando nuevas identificaciones de monumentos, así como GARCÍA GUATAS y otros miembros del Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras de Zaragoza.
14. ABBAD RÍOS, F.: *El románico en Cinco Villas*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza 1954.
15. MORALES ALVAREZ, S.: *Une sculpture du style de Bernard Gilduin à Jaca*. Bulletin Monumental, tomo 131-I. París 1973.
16. V. n. 10.
17. DOLS RUSIÑOL, J.: *El Maestro de Osormort*. «D'Art», n.º 1. Abril 1972.
18. V. n. 17.
19. V. n. 17.
20. CONTRERAS, J. DE (MARQUÉS DE LOZOYA): *Historia del Arte hispánico*. Tomo I. Salvat. Barcelona 1931.
21. HILBURGH, W. L.: *Medieval spanish enamels*. Oxford University Press. Londres 1936.
22. AZCÁRATE RISTORI, J. M.ª: *El protogótico hispánico*. Discurso de ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Fernando, p. 69. Madrid 1974.
23. OAKESHOTT, W.: *Sigena*. Londres 1972.
24. BORRÁS GUALÍS, G.: *Algunas iglesias góticas del Bajo Aragón*. Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón. Zaragoza 1975.
25. NAVARRO ARANDA, M.: *Las torres de Teruel*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza 1954.
26. BORRÁS GUALÍS, G.: *El mudéjar turolense*. Teruel 1973.
27. BORRÁS GUALÍS, G.: *Iglesias mudéjares de Herrera de los Navarros y el Villar de los Navarros*. Al-Andalus, vol. XXXIII, fasc. 2. 1968.
28. GALIAY, J.: *Arte mudéjar aragonés*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza 1951. Citando a SERRANO SANZ, p. 143 y ss.
29. V. n. 28.
30. ÁLVARO ZAMORA, I.: *La cerámica de Muel*. Tesis inédita.—A. Z., I.: *Cerámica aragonesa*, I. Librería General. Zaragoza 1976.
31. QUARRE, P.: *Le retable de la capilla de los Corporales... de Daroca et le sculpteur Jean de la Huerta*. Comunicación al XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte. Granada 1973. Vol. I de las Actas. Granada 1976.
32. BERTAUX, E.: *L'exposition retrospective de Saragosse 1908*, pp. 262-263. Zaragoza-París 1910.
33. ABBAD RÍOS, F.: *Las pinturas de la iglesia de San Esteban en Sos*. Archivo Español de Arte, n.º 173. 1971.
34. GUDIOL, J.: *Pintura medieval en Aragón*, p. 22. Institución Fernando el Católico. Zaragoza 1971.—LACARRA DUCAY, M.ª DEL CARMEN: *Primitivos aragoneses, en el Museo Provincial de Zaragoza*. Institución Fernando el Católico. 1970.
35. CAMÓN AZNAR, J.: *Pintura medieval española*. «Summa Artis», vol. XXII, p. 294.
36. V. n. 34 (p. 39).
37. V. n. 34 (p. 41).
38. V. n. 34 (p. 43).
39. V. n. 34 (p. 43).
40. TORRALBA SORIANO, F.: *Catálogo de la Exposición de Primitivos Aragoneses*. Ateneo de Madrid. 1957.
41. V. n. 34 (p. 57).
42. V. n. 34 (p. 59).
43. V. n. 40.
44. MAÑAS, F.: *El retablo de santas Justa y Rufina, en Maluenda. Los pintores Juan Rius y Domingo Ram*. Archivo Español de Arte, n.º 164. 1968.
45. V. n. 32.
46. TORRALBA SORIANO, F.: *Los tapices de Zaragoza; piezas góticas de la colección del Cabildo*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza 1953.
47. ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón, procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza*. Zaragoza 1915, 1917, 1932.
48. GÓMEZ MORENO, M.: *La escultura del Renacimiento en España*. «Pantheon». Florencia-Barcelona 1931.
49. SÁNCHEZ CANTÓN, F.-J.: *El gran friso histórico de relieve, en el Ayuntamiento de Tarazona*. Asociación española para el progreso de las

Ciencias. XIX Congreso. San Sebastián, octubre 1946.

50. SEBASTIÁN, S.: *La Casa Zaporta: espejo de palacios aragoneses*. «Goya», n.º 105.

51. MARTÍNEZ, J.: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la Pintura*. «Selecciones Bibliófilas». Pp. 260-262. Barcelona 1950.

52. GÓMEZ MORENO, M.: *Las águilas del Renacimiento español*, pp. 238-240. Madrid 1941.

53. LASALA VALDÉS, M. DE: *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*. Zaragoza 1933.

54. V. n. 47.

55. IBÁÑEZ MARTÍN, J.: *Gabriel Joly*. Colección Arte y Artistas. Instituto Diego Velázquez. Madrid 1956.

56. CAMÓN AZNAR, J.: *El escultor Juan de Anchieta*. Institución Príncipe de Viana. Pamplona 1943.

57. SAN VICENTE PINO, A.: *La capilla de San Miguel del Patronato Zaporta, en La Seo de Zaragoza*. Archivo Español de Arte, tomo XXXVI, n.º 142, pp. 99-118. 1963.

58. TORRALBA SORIANO, F.: *Real Seminario de San Carlos Borromeo de Zaragoza*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza 1952.

59. SEBASTIÁN, S.: *Catálogo monumental del partido de Albarracín*. «Teruel», n.º 44. 1970.

60. ANGULO, D.: *Pintura del Renacimiento*. «Ars Hispaniae», vol. XII. Madrid 1954.

61. ARCO, R. DEL: *Artistas extranjeros en Aragón*. Madrid 1934.

62. V. n. 32.

63. V. n. 60.

64. Preparación de tesis doctoral sobre el tema.

65. NAVAL MAS, A.: *Retablo de Santa María, la Mayor, de Bolea*. Entregado para ser publicado en el Seminario de Arte Aragonés.

66. TORRALBA SORIANO, F.: *Las iglesias de la villa de Ambel*. Seminario de Arte Aragonés, núms. XII-XIV-XV. Zaragoza 1969.

67. V. n. 60 (p. 178 y ss.).

68. V. n. 57.

69. TORRALBA SORIANO, F.: *Apéndice a «La insigne iglesia de San Pablo de Zaragoza»*. Seminario de Arte Aragonés, VI. Zaragoza 1954.

70. V. n. 61.

71. SAN VICENTE PINO, A.: *La platería de Zaragoza, en el Bajo Renacimiento*. Libros «Pórtico». Zaragoza 1976.

72. ESTEBAN, J.-F.: *La custodia procesional de la Seo*. Cuadernos de Investigación. Logroño, mayo 1975.

73. CANELLAS LÓPEZ, A.: *La torre campanil de San Salvador de Zaragoza*. Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza. 1965.

74. RODRÍGUEZ CEBALLOS, A.: *La Torre Nueva, de G. B. Contini, en Zaragoza...* Bracara Augusta, vol. XXVII, fasc. 63 (75). 1973.

75. CONTRERAS, J. DE (MARQUÉS DE LOZOYA): *Historia del Arte Hispánico*, vol. 4.º, p. 160.

76. TOVAR MARTÍN, V.: *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, p. 345 y ss. Madrid 1975.

77. V. n. 58.

78. ARAMBURU, M.-V.: *Historia Chronológica de la Santa Angélica y Apostólica Capilla de Nuestra Señora del Pilar de la ciudad de Zaragoza...* Zaragoza 1766.

79. RÍOS, T.: *Algunos datos para la historia de las obras del actual Santo Templo metropolitano de Ntra. Sra. del Pilar, de Zaragoza*. Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes. Año IX, n.º 11, p. 6. Zaragoza.

80. V. n. 78.

81. V. n. 58.

82. V. n. 58.

83. BOLOQUI LARRAYA, B.: *Estudio histórico documental sobre la escultura de los Ramírez, en las iglesias de Zaragoza*. Tesis de licenciatura entregada para publicación. Junio 1974.

84. V. n. 51 (p. 192).

85. V. n. 51 (p. 228).

86. GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V.: *Jusepe Martínez, pintor de S. M. Felipe IV y la Zaragoza de su tiempo*. Cuadernos de Zaragoza, n.º 7, p. 4. Ayuntamiento de Zaragoza. 1976.

87. PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A.: *El Museo pictórico y escala óptica*. Aguilar. P. 1.009. 1947.

88. V. n. 58 (pp. 37-39 y 70-72).

89. V. n. 58 p. 34.—V. n. 87 (p. 1.085).

90. GASSIER, P., y WILSON, J.: *Vie et oeuvre de Francisco Goya*. Office du Livre. P. 83. París 1970.

91. CONDE DE LA VIÑAZA: *Goya. Su tiempo. Su vida. Su obra*, p. 462. Madrid 1887.

92. V. n. 91.

93. V. n. 91 (pp. 164-167).

94. ESTEBAN, J.-F.: *Orfebrería barroca zaragozana*. Tesis doctoral inédita. Junio 1975.

95. GAYA NUÑO, J.-A.: *La Pintura española en el siglo XX*, p. 164. Madrid 1970.

96. V. n. 95.

97. La conferencia fue pronunciada en 1944 y publicada en Zaragoza, Delegación de Distrito de Educación Nacional, Departamento de Cultura, en 1946, en folleto ilustrado, con el mismo título.

98. TORRALBA SORIANO, F.: *Grupos en la pintura zaragozana*. Pamplona 1973.

99. V. n. 98.

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓN GEOGRÁFICA

CASAS TORRES, J. M. y FLORISTÁN SAMANES, A.: *Bibliografía geográfica de Aragón*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza 1946.

CASAS TORRES, J. M.: *El Valle del Ebro*, en «Geografía de España y Portugal». Tomo IV, 2.^a parte, pp. 8 a 148. Con una extensa bibliografía hasta la fecha de publicación. Editorial Montaner y Simón. Barcelona 1966.

Publicaciones recientes

1969

MENSUA, S. (colaboración con M.^a J. IBÁÑEZ): *Un tipo de Inselberge en rocas blandas*. Aport. Esp. al XXI C. I. de G. Madrid.

FRUTOS, L. M.^a: *Los cultivos forrajeros en el Ebro medio*. Suma de estudios en homenaje al profesor Canellas. Zaragoza.

GAY, G.: *Los depósitos cuaternarios en la confluencia del Ésera-Isábena*. Suma de estudios en homenaje al profesor Canellas. Zaragoza.

VALENZUELA, C.: *La explotación del territorio ansotano en el pasado*. Suma de estudios en homenaje al profesor Canellas. Zaragoza.

SOLÁNS, M.: *Notas acerca del desarrollo urbano de Monzón (Huesca)*. Suma de estudios en homenaje al profesor Canellas. Zaragoza.

MENSUA, S.: *El modelado de la Muela de Zaragoza*. Suma de estudios en homenaje al profesor Canellas. Zaragoza.

1970

CALVO, J. L.: *Un valle pirenaico*. «Pirineos», n.º 97. Zaragoza.

1971

MENSUA, S.: *Mapa de utilización del suelo de la provincia de Zaragoza*. «Geographica», n.º 4.

CALVO, J. L.: *Aragüés del Puerto. Un valle pirenaico*. «Pirineos», n.º 101. Zaragoza.

1972

MENSUA, S., e IBÁÑEZ, M.^a J.: *La depresión de Mas de las Matas. Una cubeta en el contacto entre la cuenca del Ebro y las Montañas Ibéricas*. Homenaje al profesor Casas Torres. Zaragoza.

CHUECA DIAGO, M.^a C.: *Notas sobre el estudio comparativo de dos valles*

en la cuenca de Calatayud. Homenaje al profesor Casas Torres. Zaragoza.

SOLÁNS, M.: *Comentario al mapa de aumento y disminución de la población de Aragón*. Homenaje al profesor Casas Torres. Zaragoza.

FRUTOS, L. M.^a: *Notas sobre la desamortización de bienes eclesiásticos y civiles en la segunda mitad del siglo XIX*. Homenaje al profesor Casas Torres. Zaragoza.

HIGUERAS, A.: *Nota acerca de la economía del regadío aragonés*. Homenaje al profesor Casas Torres. Zaragoza.

1973

IBÁÑEZ, M.^a J.: *Contribución al estudio del endorreísmo de la Depresión del Ebro. El foco endorreico al W y SW de Alcañiz (Teruel)*. «Geographica», n.º 1.

CALVO, J. L.: *Geografía humana y económica de la sierra de Albarraçin*. «Teruel», n.º 49-50.

VALENZUELA, M.^a C.: *Repoblación forestal en el Alto Pirineo aragonés*. «Geographica», n.º 1.

MARÍN CANTALAPIEDRA, M.: *Población y recursos de la provincia de Zaragoza*. Instituto de Geografía Aplicada del C.S.I.C.

1974

BIELZA, V.: *Los contrastes socioeconómicos entre las provincias y municipios aragoneses*. Cuadernos Aragón. Zaragoza.
— *El área de influencia de Calatayud*. Dto. de Geografía. Institución Fernando el Católico. Zaragoza.

CALVO, J. L. (colaboración con A. HIGUERAS): *La coordinación urbanística de los usos del agua: barrios rurales del Gállego*. SMAGUA. Zaragoza.

SOLÁNS, M., y MARÍN, M.: *La edad de la población activa agraria en una provincia del valle medio del Ebro: Zaragoza*. I. de G. A. COSA. Zaragoza.

1975

MENSUA, S., e IBÁÑEZ, M.^a J.: *Alvéolos en la Depresión del Ebro*. Cuadernos de Investigación, n.º 2. Logroño.

IBÁÑEZ, M.^a J.: *El endorreísmo del centro de la Depresión del Ebro*. Cuadernos de Investigación, n.º 1. Logroño.

BIELZA, V.: *Aportación al estudio de los regadíos del Jalón: las vegas bilbilitanas en el pasado*. Estudios Geográficos. Madrid.

— *La demografía de la comunidad de Calatayud en el siglo XVII*. Cuadernos de Aragón, n.º 7. Zaragoza.

HIGUERAS, A., y MOLINA, M.: *Estructura demográfica de la provincia de Zaragoza*. Estudios Geográficos, n.º 138-139. Madrid.

1976

FRUTOS MEJÍA, L. M.ª: *Estudio geográfico del Campo de Zaragoza*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza.

— *La aplicación de la fotografía aérea al estudio de la evolución del paisaje: el modelo de Berdún*. Cuadernos de Investigación.

CHUECA, M.ª C.: *Sierras y valles del Sistema Ibérico al NW del Jalón* (Tesis doctoral). I. de G. A. Zaragoza.

IBÁÑEZ, M.ª J.: *El piedemonte bajoaragonés: estudio geomorfológico* (Tesis doctoral). I. de G. A. Madrid.

CALVO, J. L.: *Demografía turolense*. Boletín de la Diócesis de Teruel y Albarracín.

GARCÍA RUIZ, J. M.ª: *Modos de vida, niveles de renta, en el Prepirineo del Alto Aragón occidental*. Instituto de Estudios Pirenaicos del C.S.I.C.

DAUMAS, M.: *La vie rurale dans le Haut Aragon Oriental*. Instituto de Geografía Aplicada de Estudios Oscenses. Madrid.

1977

FRUTOS, L. M.ª, y SOLÁNS, M.: *El impacto del desarrollo industrial en la morfología urbana de Zaragoza*. IV Coloquio sobre Geografía. Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Oviedo.

BIELZA, V.: *Los factores de localización industrial de la provincia de Huesca*. IV Coloquio sobre Geografía. Asociación Española para el Progreso de las Ciencias. Oviedo.

Estudios todavía inéditos

MARTÍN LOU, M.ª A.: *Teruel. Estudio geoeconómico* (Tesis doctoral). 489 pp. Madrid 1974. En prensa. Instituto de Estudios Turolenses.

LABARTA, M.ª L.: *Análisis socioeconómico de la población escolarizada de Zaragoza (1971-1972)* (Tesis doctoral). 1.938 pp. Zaragoza 1974.

MOLINA IBÁÑEZ, M.: *La energía eléctrica. Producción y consumo en Aragón. Perspectivas para 1985* (Tesis doctoral). 1.500 pp. Zaragoza 1975.

FAUS PUJOL, M.ª C.: *El desarrollo urbano de Zaragoza a la izquierda del Ebro* (Tesis doctoral). 1.490 pp. Zaragoza 1976.

BOROBIO ENCISO, P.: *El barrio de las Delicias de Zaragoza* (Tesis doctoral). 850 pp. Zaragoza 1976.

VALENZUELA FUERTES, C.: *Utilización del suelo en el Pirineo aragonés* (Tesis doctoral). 742 pp. Zaragoza 1977.

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

A título de orientación se señalan algunas obras en las que el lector encontrará expuestas varias de las ideas desarrolladas en este ensayo, y podrá ampliar su información con nuevos puntos de vista.

Obras generales

Siguen siendo fundamentales los *Anales de la Corona de Aragón* de J. ZURITA (Zaragoza 1610), de los que se están preparando dos ediciones modernas, una por A. CANELLAS, que llega hasta el libro XV (Zaragoza 1967-1975), y otra con investigación de las fuentes utilizadas por A. UBIETO (Valencia 1967-1972), que alcanza hasta el libro III. También la *Historia de la economía política de Aragón*, de I. DE ASSO (1.ª edición. Zaragoza 1798; 2.ª edición con prólogo e índices de J. M. CASAS TORRES. Zaragoza 1947). Una información rica y variada puede hallarse en los *Fueros, Observancias y Actos de Corte del Reino de Aragón*, por P. SAVALL Y DRONDA y S. PENÉN Y DEBESA (Zaragoza 1866, dos vols.). Una visión de conjunto: J. M.ª LACARRA: *Aragón en el pasado*, 2.ª edición. Madrid 1972. Interesa también la obra colectiva titulada *Los aragoneses* (Ediciones Istmo. Madrid 1977), especialmente para la época moderna y contemporánea.

Entre las revistas que dedican especial atención a la historia de Aragón están:

«Argensola». Huesca 1950-1970.

«Estudios. Departamento de Historia Moderna». Zaragoza 1972-1976.

«Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón». Madrid 1945-1975.

«J. Zurita. Cuadernos de Historia». Zaragoza 1951-1971.

«Linajes de Aragón». Huesca 1910-1916.

«Revista de Aragón». Zaragoza 1900-1905.

«Teruel». Teruel 1949-1974.

Preliminar

BELTRÁN, A., LACARRA, J. M.^a, y CANELLAS, A.: *Historia de Zaragoza, I. Edades Antigua y Media*. Zaragoza 1976.

BOSCH VILA, J.: *El Oriente árabe en el desarrollo de la cultura de la Marca Superior*. Madrid 1954.

— *El reino de taifas de Zaragoza. Algunos aspectos de la cultura árabe en el valle del Ebro*. En «J. Zurita. Cuadernos de Historia», 10-11, páginas 7-67. Zaragoza 1960.

DUPRÉ, N.: *La place de la vallée de l'Ebre dans l'Espagne romaine*. En «Mélanges de la Casa de Velázquez», IX, pp. 133-175. 1973.

I. Formación de una personalidad aragonesa

ABADAL, R. D': *Els comtats de Pallars i Ribagorça*, vol. III de *Catalunya Carolíngia*. Barcelona 1955.

DURÁN GUDIOL, A.: *La Iglesia de Aragón durante los reinados de Sancho Ramírez y Pedro I (1062?-1104)*. Roma 1962.

KEHR, P.: *El Papado y los reinos de Navarra y Aragón hasta mediados del siglo XII*. En «Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón», II, pp. 74-186. 1946.

RAMOS LOSCERTALES, J. M.^a: *El reino de Aragón bajo la dinastía pamplonesa*. Salamanca 1961.

— *Instituciones políticas del Reino de Aragón hasta el advenimiento de la Casa Catalana*. En «Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón», X, pp. 9-45. 1975.

II. La expansión

LACARRA, J. M.^a: *La Reconquista y repoblación del valle del Ebro*. En «La Reconquista española y la repoblación del país», pp. 39-83. Zaragoza 1951.

— «Honores» et «tenencias» en Aragón (XI^e siècle). En «Annales du Midi», pp. 485-528. 1968.

— *Vida de Alfonso el Batallador*. Zaragoza 1971.

— *Alfonso II el Casto, rey de Aragón y conde de Barcelona*. En «VII Congreso de Historia de la Corona de Aragón», I, pp. 95-120. Barcelona 1963.

MOLHO, M.: *Difusión del derecho pirenaico (Fuero de Jaca) en el reino de Aragón*. En «Bol. de la Real Acad. de Buenas Letras de Barcelona», 28, pp. 265-352. 1959-1960.

UBIETO ARTETA, A.: *Colección diplomática de Pedro I de Aragón y de Navarra*. Zaragoza 1951.

III. Estructura del Estado

DURÁN GUDIOL, A.: *Geografía medieval de los obispados de Jaca y Huesca*. En «Argensola», XII, pp. 1-103. 1961.

GONZÁLEZ ANTÓN, L.: *Las Uniones aragonesas y las Cortes del reino (1283-1301)*, dos vols. Zaragoza 1975.

KLUPFEL, L.: *El règim de la Confederació catalano-aragonesa a finals del segle XIII*. En «Revista Jurídica de Catalunya», XXXV. 1929; XXXVI. 1930.

LALINDE ABADÍA, J.: *Virreyes y lugartenientes medievales en la Corona de Aragón*. En «Cuadernos de Historia de España», XXXI-XXXII, pp. 98-172. Buenos Aires 1960.

— *La Gobernación General en la Corona de Aragón*. Zaragoza 1963.

— *Los Fueros de Aragón*. Zaragoza 1976.

PALACIOS MARTÍN, B.: *La Coronación de los reyes de Aragón, 1204-1410*. Zaragoza 1975.

SCHRAMM, P. E.: *Der König von Aragon. Seine Stellung im Staatsrecht (1276-1410)*. En «Historisches Jahrbuch», 74, pp. 99-123. 1955.

IV. El reino de Aragón en la política peninsular

ARCO, R. DEL: *Los Estatutos primitivos de la Universidad de Huesca (1468-1487)*. En «Estudios de Edad Media de la Corona de Aragón», IV, pp. 320-409. 1951.

CABRÉ MONTSERRAT, M.^a D.: *El humanismo aragonés en tiempo del Rey Católico*. En «J. Zurita», 12-13, pp. 41-97. 1961.

CANELLAS LÓPEZ, A.: *El reino de Aragón en el siglo XV*. Vol. XV de la *Historia de España* dirigida por R. MENÉNDEZ PIDAL, pp. 493-594.

DUALDE SERRANO, M., y CAMARENA, J.: *El Compromiso de Caspe*. Zaragoza 1971.

HAMILTON, E. J.: *Money, prices and wages in Valencia, Aragon and Navarra, 1351-1500*. Harvard Univ. Cambridge 1936.

MACHO ORTEGA, F.: *Condición social de los mudéjares aragoneses. Siglo XV*. En «Memorias de la Facultad de Filosofía y Letras», I, pp. 139-319. Zaragoza 1923.

MARTÍNEZ LOSCOS, C.: *Orígenes de la Medicina en Aragón: los médicos árabes y judíos*. En «J. Zurita», 6-7, pp. 7-60. 1954.

MENÉNDEZ PIDAL, R.: *El Compromiso de Caspe, autodeterminación de un pueblo (1410-1412)*. En *Historia de España*. Vol. XV, pp. IX-CLXVI.

SOLANO COSTA, F.: *El reino de Aragón durante el gobierno de Fernando el Católico*. En «J. Zurita», 16-18, pp. 221-246. 1963-1965.

V. Aragón en la Corona de España

ARCO, R. DEL: *La erudición aragonesa en el siglo XVII en torno a Lascasas*. Madrid 1934.

BORRÁS, G. M.: *La Guerra de Sucesión en Zaragoza*. Zaragoza 1972.

CARO BAROJA, J.: *Los moriscos aragoneses según un autor de comienzos del siglo XVIII*. En «Razas, pueblos y linajes», pp. 81-98. Madrid 1957.

CARRASCO URGOITI, M. S.: *El problema morisco en Aragón a comienzos del reinado de Felipe II*. Madrid 1969.

GIMÉNEZ SOLER, A.: *Estudios de historia aragonesa, siglos XVI y XVII*. Zaragoza 1916.

GREGORIO ROCASOLANO, A. DE: *Desarrollo de la cultura en Zaragoza, desde el último tercio del siglo XVIII hasta fines del siglo XIX*. Zaragoza 1923.

JIMÉNEZ CATALÁN, M., y SINUÉS URBIOLA, J.: *Historia de la Real y Pontificia Universidad de Zaragoza*, tres vols. Zaragoza 1922.

LALINDE ABADÍA, J.: *El Vicecanciller y la Presidencia del Consejo de Aragón*. En «Anuario de Historia del Derecho Español», XXXV, pp. 175-248. 1960.

MELÓN Y RUIZ DE GORDEJUELA, A.: *Lupercio de Latrás y la guerra de moriscos y montañeses en Aragón a fines del siglo XVI*. Zaragoza 1917.

LONGÁS, P.: *Vida religiosa de los moriscos*. Madrid 1915.

PÉREZ SARRIÓN, G.: *El Canal Imperial y la navegación hasta 1812*. Zaragoza 1975.

PIDAL, P. J.: *Historia de las alteraciones de Aragón en el reinado de Felipe II*, tres vols. Madrid 1862-1863.

REGLÁ, J.: *Estudios sobre los moriscos*, 2.^a edición. Valencia 1971.

RIBA GARCÍA, C.: *El Consejo Supremo de Aragón en el reinado de Felipe II*. Valencia 1914.

SAN VICENTE PINO, A.: *El oficio de Padre de Huérfanos en Zaragoza*. Zaragoza 1965.

SOLANO COSTA, F.: *Introducción a la historia de Aragón en el siglo XVI*. En «Cuadernos de Aragón», I, pp. 25-46. 1966.

SOLANO, F., y ARMILLAS, J. A.: *Historia de Zaragoza*, II. *Edad Moderna*. Zaragoza 1976.

VI. Eclipse y recuperación

ALCAIDE E IBIECA, A.: *Historia de los sitios que pusieron a Zaragoza en los años de 1808 y 1809 las tropas de Napoleón*, tres vols. y un apéndice. Madrid 1830-1831.

Aragón, dos vols. editados por el Banco de Aragón. El II contiene CASAS TORRES, J. M.: *Los hombres y su trabajo*. Zaragoza 1960.

CASAMAYOR ZEBALLOS, F.: *Los sitios de Zaragoza*, edic. J. VALENZUELA DE LA ROSA. Zaragoza 1908.

DAUDEVARD DE FERUSSAC, J.: *Diario histórico de los sitios de Zaragoza*, vers. esp. por F. J. J. Zaragoza 1908.

FERNÁNDEZ CLEMENTE, E.: *Aragón contemporáneo (1833-1936)*. Madrid 1975.

GARCÍA MANRIQUE, E.: *Las comarcas de Borja y Tarazona y el Somontano del Moncayo*. Zaragoza 1960.

MAINER, J. C.: *Regionalismo, burguesía y cultura. Los casos de Revista de Aragón (1900-1905) y Hermes (1917-1922)*. Barcelona 1974.

MARÍN CANTALAPIEDRA, M.: *Movimientos de población y recursos de la provincia de Zaragoza (1860-1967)*. Zaragoza 1973.

PARDO PÉREZ, M.^a P.: *La población de Zaragoza. Estudio geográfico*. Zaragoza 1959.

ROGNIAT, J., barón de: *Sitio de Zaragoza. Versión y crítica de la relación francesa...* por F. RODRÍGUEZ LANDEYRA y F. GALIAY. Zaragoza 1908.

SOLÁNS CASTRO, M.: *Evolución de la población de Teruel entre 1860 y 1960*. Teruel 1968.

INTRODUCCIÓN LITERARIA

ALVAR, M.: *Aragón. Literatura y ser histórico*. Zaragoza 1976.

ÁNDREZ DE UZTARROZ, J. F.: *Aganipe de los cisnes aragoneses*. Amsterdam 1781.

ARCO, R. DEL: *La erudición española en el siglo XVII*. Madrid 1950. — *Figuras aragonesas* (tres series). Zaragoza 1923-1956.

*Cartas de fray Jerónimo de San José al cronista Juan F. Andrés de Uzta-
tarroz*. Edic. J. M. BLECUA. Zaragoza 1945.

CROCE, B.: *España en la vida italiana del Renacimiento*. Buenos Aires 1945.

LACARRA, J. M.^a: *Aragón en el pasado*. Colección Austral, n.º 1.435.

LATASSA, F. y GÓMEZ URIEL, M.: *Biblioteca antigua y nueva de escritores aragoneses*. Zaragoza 1884-1886.

LÓPEZ DE GURREA, B.: *Clases poéticas*. Zaragoza 1663.

SAYAS, F. DE: *Discurso sobre la poesía aragonesa*. Zaragoza 1745.

ZURITA, J.: *Anales de la Corona de Aragón*, 2.^a ed. Zaragoza 1610.

ARTE

ABBAD RÍOS, F.: *El románico de Cinco Villas*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza 1954.
— *Catálogo monumental de la provincia de Zaragoza*. Ministerio de Educación y Ciencia. 1959.

ABIZANDA Y BROTO, M.: *Documentos para la Historia artística y literaria de Aragón*, procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza, 3 tomos. Zaragoza 1915, 1917, 1932.

ALMAGRO, M., y LLUVIÁ, L. M.^a: *La cerámica de Teruel*. Instituto de Estudios Turolenses. 1962.

ARCO, R. DEL: *El Real Castillo de Loarre*. Huesca 1917.
— *El Real Monasterio de San Juan de la Peña*. Zaragoza 1919.
— *Catálogo Monumental de España. Huesca*, 2 vols. Instituto Diego Velázquez. Madrid 1942.

BELTRÁN MARTÍNEZ, A.: *Aragón y los principios de su Historia*. Universidad de Zaragoza. 1975.
— *Cesaraugusta*. Zaragoza 1976.
— *Arte rupestre levantino*. Zaragoza 1968.
— *La Aljafería*. Zaragoza 1970.

BERTAUX, E.: *L'Exposition retrospective de Saragosse*. Zaragoza-París 1910.

BORRÁS, G. M., y LÓPEZ, G.: *Guía de la ciudad monumental de Calatayud*. Servicio Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica. Madrid 1975.

CABRÉ, J.: *El arte rupestre en España*. Madrid 1915.
— «*Corpus vasorum hispanorum*». *Cerámica de Azaila*. Instituto Diego Velázquez. Madrid 1944.

CAMÓN AZNAR, J.: *La Arquitectura plateresca*, 2 vols. C.S.I.C. 1945.

CANELLAS LÓPEZ, A., y SAN VICENTE, A.: *Aragon Roman*. Colección «Zodiaque». Francia 1971.

DURÁN GUDIOL, A.: *El Castillo de Loarre*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad. Zaragoza 1971.
— *Arte aragonés de los siglos X y XI*. Sabiñánigo 1973.

FATÁS, G., y BORRÁS, G. M.: *Zaragoza, 1563 (Presentación y estudio de una vista panorámica inédita)*. Zaragoza 1974.

GALIAY, J.: *Arte mudéjar aragonés*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza 1951.

GASCÓN DE GOTOR, A.: *Zaragoza artística, monumental e histórica*, 2 vols. Zaragoza 1890.

— *La Torre Nueva de Zaragoza*. Librería General. Zaragoza 1952.
— *La catedral del Salvador*. Ed. Miracle. Barcelona.

GUDIOL, J.: *Pintura medieval en Aragón*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza 1971.

IÑIGUEZ, F.: *Así fue la Aljafería*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza.

LA FIGUERA, L. DE, y GIMENO, H.: *La Casa de Zaporta o de la Infanta*. Zaragoza 1914.

LACARRA, M.^a DEL CARMEN: *Primitivos aragoneses, en el Museo Provincial de Zaragoza*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza 1970.

LAMPÉREZ, V.: *La Torre Nueva de Zaragoza*. Zaragoza 1913.

LASALA VALDÉS, M. DE: *Las iglesias de Zaragoza*. Zaragoza.

LÓPEZ LANDA, J. M.: *Estudio arquitectónico del Real Monasterio de Nuestra Señora de Veruela*. Lérida 1918.

MAGAÑA SORIA, A.: *Zaragoza monumental*, 2 vols. Zaragoza 1919.

MARTÍNEZ, JUSEPE: *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*. Edición y notas de CARDERERA. Madrid 1886.

NOVELLA MATEO, A.: *El artesonado de la catedral de Teruel*. Instituto de Estudios Turolenses. Teruel.

PANO Y RUATA, M.: *El Monasterio de Sigüenza*. Lérida 1883.

QUADRADO, J. M.^a: *Aragón*. De la Serie «España, sus monumentos y Arte. Su naturaleza e historia». Barcelona 1886.

SAN VICENTE PINO, A.: *La platería de Zaragoza en el bajo Renacimiento*. Zaragoza 1976.

SANZ ARTIBUCILLA, J. M.^a: *Historia de la fidelísima y vencedora ciudad de Tarazona*, 2 vols. Madrid 1929-1930.

SEBASTIÁN, S.: *La expresión artística turolense*. Caja de Ahorros y Monte de Piedad. Zaragoza 1972.

— *Inventario artístico de Teruel y su provincia*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. 1974.

SERRANO SANZ, M.: *Documentos relativos a la pintura en Aragón durante el siglo XV*. Rev. de Arch. B. y M., tomo 35. 1916.

TORRALBA SORIANO, F.: *Esmaltes aragoneses*. Zaragoza 1938.
— *Guía artística de Aragón*. Institución Fernando el Católico. Zaragoza 1960.
— *El Pilar*. León 1974.

— *Guía artística de Zaragoza*. Zaragoza 1974.

ZAPATER, F.: *Apuntes histórico-biográficos acerca de la Escuela Aragonesa de pintura*. Madrid 1863.

Colecciones

«Monumentos de Aragón» y «Cuadernos de Arte Aragonés», publicadas ambas por la Institución Fernando el Católico.

Revistas

«Arte Aragonés»; «Revista Aragonesa»; «Aragón»; «Boletín del Museo Provincial de Zaragoza»; «Seminario de Arte Aragonés»; «Doce de Octubre»; «Teruel»; «Zaragoza».

NOTA. En el momento actual, el Departamento de Historia del Arte de la Facultad de Filosofía y Letras, de Zaragoza, prepara una completa bibliografía sobre el arte aragonés, cuya publicación se espera efectuar dentro del año en curso (1977).

INDICE DE NOMBRES E INSTITUCIONES

- Abadía, Juan de la, 225
 Abarca de Bolea, Ana, 116
 Abbasi, califa, 56
 Abd al-Malik, 60, 67, 68
 Abd al-Rahman I, 56
 Abd al-Rahman III, 58
 Abd al-Rahman ibn Habib («El Esclavo»), 56
 Abd Allah, 58
 Aben Alfage, 154
 Abizanda, 245, 257
 Abu Jafar Ahmed Almoctadir Bilah, 154
 Abu Umar ibn Gundisalvo, 58
 Abud Dasim, 129
 Abu'l-Aswad, 56
 Abul Thair, 129
 Academia de Parma, 307
 Adán y Morlán, Juan, 322
 Adhelmo, 60
 Aguas, Miguel, 288
 Aguayo, Fermín, 330, 331
 Agustín, obispo Antonio, 276
 Agustín, san, 60
 Ainaud, Juan, 183
 Al-Husayn ibn Yahya al-Ansari, 56
 Aladrén, 319
 Alagón, Blasco de, 72
 Albarracín, catedral de, 198, 259
 Albiac, Virgilio, 335
 Alcañiz, castillo de, 212
 Alcañiz, colegiata de, 282, 288
 Alcazaba de Balaguer, 157
 Alcazaba de Málaga, 157
 Alcazaba Vieja de Huesca, 56
 Alcudia, conde de la, 112
 Aldea y Trull, fray Joaquín de, 118
 Aldecoa, Ignacio, 23
 Alegre, 335
 Alemán, Rodrigo, 209
 Alfonso I el Batallador, 50, 59, 67-70, 72, 74
 Alfonso II, 68, 70, 180
 Alfonso III, 74, 77
 Alfonso IV, 82
 Alfonso V, 83-85, 129
 Alfonso VI, 62, 65, 67
 Alfonso X, 74
 Alfonso XII, 100
 Alfonso, Pedro, 110, 111
 Alhayib, 66
 Alí Ramí, 199
 Alí, sultán, 68
 Aljafería de Zaragoza, la, 50, 82, 152, 154, 156, 157, 186, 188, 193, 194, 203, 216
 Almanzor, 60
 Alonso de Aragón, arzobispo, 87, 199, 251
 Alpatir, fray Martín de, 216
 Alquézar, colegiata-castillo, 171, 223, 246, 258, 260
 Altabás, de Zaragoza, iglesia de, 227
 Alvar, Manuel, 147
 Álvarez de la Peña, Manuel, 296, 298
 Allue, Miguel de, 244, 314
 Amrús ibn Yusuf, 56
 Ana de Bretaña, 275
 Anchieta, Juan de, 260
 Angulo, Diego, 265, 267
 Angulo y Pulgar, Martín, 116
 Aniano, Pedro de, 271
 Aniñón, iglesia de, 192
 Aponte, Pedro de, 267, 268
 Arali, Joaquín, 282, 298, 322
 Aramburu, M. V., 294, 295
 Aranda, conde de, 87-90, 99
 Arás, Bernardo de, 224
 Arco, Ricardo del, 223, 266, 274
 Argensola, Bartolomé Leonardo, 112, 114, 116-118, 122, 124-126, 130
 Argensola, Lupercio de, 114-118, 122, 124-126, 130
 Argillo, palacio de, 244, 272, 292
 Arista, Iñigo, 58
 Ariza, José de, 290
 Armentia, Pedro de, 260
 Arnaldín, Benito de, 222
 Arrás, Hugo de, 274
 Asensio, 301, 303
 Asín Palacios, 103
 Asso, Ignacio de, 43, 95, 99, 100, 130
 Atarés, Pedro de, 177, 182
 Ateneo de Zaragoza, 328
 Audiencia de Zaragoza, palacio de la, 244
 Aula Dei, cartuja de, 289, 290, 302, 305, 316
 Aurelio Prudencio Clemente, 147
 Ayerbe, palacio del marqués de, 202
 Ayuntamiento de Alcañiz, 244
 Ayuntamiento de Huesca, 244
 Ayuntamiento de Tarazona, 247
 Ayuntamiento de Uncastillo, 244, 246
 Ayuntamiento de Valderrobres, 244
 Ayuntamiento de Zaragoza, 272, 324
 Aznar Galindo, 60
 Aznar, Severino, 103
 Azorín (José Martínez Ruiz), 117, 123
 Bagüés, iglesia de, 173
 Bahlul ibn Marzuq, 56
 Banu Qasi, familia, 58
 Banuclan, Juan, 233
 Baqué (hijo), 335
 Baqué Ximénez, José, 330
 Barbasán Lagueruela, Mariano, 137, 324
 Barbastro, catedral de, 198, 259, 260
 Bardaviu, 139
 Barrere, 26
 Barrionuevo, 127
 Bas, Cosme Damián, 259
 Bayo, 335
 Bayeu, Francisco, 137, 301, 304-306, 314, 315
 Bayeu, Manuel, 304
 Bayeu, María Josefa, 306
 Bayeu, Ramón, 301, 304, 305
 Bécquer, Gustavo Adolfo, 118, 119
 Belchite, condes de, 88
 Belmonte, 143
 Beltrán, Antonio, 139
 Beltrán, Miguel, 142, 146, 147
 Benedicto XIII, 86, 233
 Beni Hud, 152
 Benitas, de Jaca, monasterio de las, 171
 Berdejo Elipe, Luis, 330
 Berenguer Ramón, 58
 Bermejo, Bartolomé, 220, 226, 227
 Bernardo, conde, 60
 Bernat, Martín, 226, 266
 Bernini, Juan Lorenzo, 290, 294, 296
 Bertaux, E., 224, 232, 266
 Berruguete, Alonso, 256, 258
 Beulas, José, 335
 Bierge, iglesia de, 174
 Blasco, Eusebio, 103
 Blasco Ferrer, Eleuterio, 329
 Blecua, José Manuel, 116, 117, 124
 Boileau, Nicolás, 124
 Blanco, 335
 Bonaparte, Napoleón, 99
 Borbón, Jaime de, 282
 Borobio, Regino, 329
 Borrás Gualís, G., 183, 189
 Bosch Gimpera, Pere, 139
 Botticelli, Sandro, 233, 275
 Braulio, san, 55
 Brinbez, Guillermo, 244
 Briz Martínez, 118
 Broto, 335
 Buen Retiro de Madrid, palacio del, 302

- Bueno, José, 328
 Buñuel, Alfonso, 330
 Buñuel, Luis, 103, 330
- Cabré, Juan, 139, 142
 Cajal, Santiago Ramón y, 103, 122, 124
 Calatrava, Orden de, 95
 «Calvo Sotelo», Empresa Nacional, 29
 Camino, Domingo del, 301
 Camón Aznar, José, 260
 Campoamor, Ramón de, 119
 Canellas López, A., 282
 Cano, 335
 Caravaggio, 303
 Carderera, Valentín, 316
 Carlomagno, 56
 Carlos V (Carlos I de España), 88, 93, 97, 247
 Carlos III, 94
 Carlos IV, 98
 Casino Mercantil y Agrícola de Zaragoza, 327
 Casius, conde, 56, 58
 Caso, Tiburcio del, 321, 322
 Caspe, colegiata de, 182
 Cassou, Jaén, 332
 Castellnou, Arnaut de, 224, 225
 Castro, Américo, 109
 Cavia, Mariano de, 103
 Cellini, Benvenuto, 277
 Cerbuna, Pedro, 93
 Cid Campeador, 58, 66, 72
 Ciria, Javier, 330
 Cister, Orden del, 70, 182
 Cistué, José Benito de, 99
 Cluny, abadía de, 65
 Cluny, Orden de, 84
 Codera, 103
 Coello, Claudio, 299
 Company, arzobispo, 316
 Comps, Federico, 330
 Confederación Hidrográfica del Ebro, 35, 102
 Contini, Giambattista, 282
 Contreras, Juan de, *vid.* Lozoya, marqués de Correggio, 308, 310
 Cortés, 336
 Cortona, Pietro da, 310
 Coso, de Zaragoza, calle del, 86, 146
 Còssida, Jerónimo Vicente Vallejo, 269, 270, 278
 Costa, Joaquín, 102, 112, 122-124, 127
- Cubeles, Miguel, 320
 Cuyeo, Pedro, 282
- Chinchón, conde de, 89, 90
 Chuca, María del Carmen, 50
- Dansó, Hans Piet, 208
 Daroca, colegiata de, 183, 184, 199, 203, 216, 222-226, 232, 265, 268, 290, 320
 Daumas, M., 26
 Decio, emperador, 55
 Del Rafal, marqués, 95, 96
 Delaunay, Robert, 330
 Destorrents, Ramón, 216
 Díaz de Oviedo, Pedro, 206
 Dicenta, Joaquín, 103
 Diputación Provincial de Zaragoza, 324, 329, 331, 334
 Dolader, 335
 Dols Rusñol, J., 172, 174
 Donatello, 253
 Donlope, Miguel, 244
 Dorigny, 310
 Duce, Alberto, 330
 Durán Gudiol, Antonio, 150, 158, 160
 Durbán, Martín, 330
 Dusí, Juan, 262
- Eblo de Roucy, conde, 65
 Engracia, santa, 55
 Enrique III, 84
 Épila, batalla de, 75
 Ernst, Max, 330
 Escatrón, térmica de, 41, 100
 Escolapias de Zaragoza, iglesia de las, 282, 299
 Escolapias, Orden de las, 281
 Escriche, Alejandro, 327
 Esopo, 112
 Esperandéu, mosén, 224
 Espinel, 127
 Espronceda, José de, 118
 Esquilache, príncipe de, 117
 Esteban, J. F., 277, 278
 Estevan, Hermenegildo, 324
 Eulogio de Córdoba, san, 60
 Eusebi, 308
 Exposición Hispano-Francesa de Zaragoza, 326-328
- Fanegas, 244, 272
 Faus, María del Carmen, 50
- Fecetas, convento de las, 290, 292
 Félez, Mariano, 325
 Felices de Cáceres, 116
 Felices de Cáceres, Juan, 301, 302
 Felicia, 65
 Felipe II, 88-90, 114, 115, 292
 Félix, obispo, 55
 Feré, Pierrot, 233
 Fernández de Heredia, Juan, 85, 86, 184
 Fernández de Híjar, Pedro, 209
 Fernández de Navarrete el Mudo, 270
 Fernández Marco, 35
 Fernández Rodríguez, Juan, 267
 Fernando de Antequera, 83, 86
 Fernando I de Castilla, 65
 Fernando el Católico, 55, 87, 88, 203, 205
 Fernando VI, 293
 Forment, Damián, 137, 220, 251-255, 257, 259, 265, 278, 293
 Ferrandis, 176
 Ferrer Bassa, 216
 Ferrer Regales, doctor, 30, 39
 Fortún, 335
 Fortunatus, villa, 143, 146, 147
 Foz, Braulio, 118
 Francia, pintor, 270
 Franco, Francisco, 290
 Frutos Mejía, María Luisa, 26, 50
 Fuego, Pierres del, 262
 Fuenclara, palacio de los condes de, 244
 Fuentes, condes de, 88
- Gabarda, condes de, 308
 Galcerán, 301
 Galiay, 139
 Galindo I, 60
 Galván, Juan, 301, 302
 Gállego, Julián, 267
 Gárate, Juan José, 325
 Garci Sánchez, 193
 García Abrines, Luis, 330
 García, Andrés, 284
 García Bernal, 137
 García Condoy, 103, 137, 139, 329
 García de Benabarre, Pedro, 224
 García el Malo, 60
 García Ferrer, Pedro, 137, 301, 303
 García Gutiérrez, Antonio, 118, 156
 García Iñiguez, 58
 García Manrique, 35
 García Mercadal, 137, 329
 García Ordóñez, conde, 66

- García, Vicente, 330
 Garcilaso de la Vega, 124
 Gargallo, Pablo, 103, 137, 139, 328
 Gascón de Gotor, Anselmo, 324
 Gassier, Pierre, 311
 Gaya Nuño, Juan Antonio, 329
 Ghirlandajo, 270
 Gil Berges, Joaquín, 102, 103
 Gil, Ildefonso Manuel, 113
 Gil Rubio, monje, 180
 Gilduin, Bernard, 170
 Giménez Soler, Andrés, 35, 103
 Giner, Francisco, 227
 Giner, Tomás, 224, 225, 227
 Giulio Romano, 310
 Godo, José, 319
 Goeritz, Matías, 331
 Goicoechea, Juan Martín de, 99, 304, 321
 Gómez Moreno, Manuel, 245, 246, 256, 259
 Gonçalves, Nuño, 226
 Góngora, Luis de, 116, 121, 124
 González, Antón, 331
 González Bernal, Juan José Luis, 330
 González Velázquez, Antonio, 304
 Gonzalvo, José, 329
 Goya, Francisco de, 109, 112, 113, 121, 122, 124, 130, 137, 300, 301, 304-308, 310, 311, 314-318, 322
 Gracián, Baltasar, 109-112, 114, 115, 117, 119-124, 126-128, 130
 Green, Otis, 115, 122
 Gran Capitán, 87
 Gran Casino de Zaragoza, 326
 Grañén, Blasco, 224
 Greco, El, 303
 Grupo «Forma», 336
 Grupo «Intento», 335
 Grupo «Pórtico», 330-332
 Grupo «Tierra», 335
 Grupo «Zaragoza», 332
 Guadalhorce, conde de, 102
 Gudiol, José, 173, 183, 212, 222-226
 Guillén de Zaragoza, colección, 210
 Guiral, 335
 Gurrea, Ana de, 262
 Gurrea, Martín de, duque de Villahermosa, 89
 Guzmán el Bueno, 82
 Hartzbusch, Juan Eugenio, 118
 Herla y Añón, Miguel de, 262
 Hernández de Larrea, Juan Antonio, 99
 Hernando de Aragón, arzobispo, 241, 262
 Herrera, Francisco de, 284, 285
 Herrera, Juan de, 244
 Herrero García, Miguel, 127, 130
 Higuera Arnal, doctor, 44
 Hilburgh, 177
 Hilduino, conde de Roucy, 65
 Horacio, 60, 112, 120, 124, 125, 127
 Huerta, Juan de la, 205, 206
 Huesca, catedral de, 176, 177, 198, 223, 232, 251, 253
 Huete, 115
 Hugo, Víctor, 118
 Huguet, Jaume, 220, 224-226
 Ibáñez de la Riva, Antonio, 296
 Ibáñez, María Jesús, 41
 Ibáñez Martín, J., 258
 Ibarra, Eduardo, 103
 Ibn Darray, 58
 Ibn Hayyan, 58
 Ibrahim, 68
 Iguácel, iglesia de, 151, 157, 160
 Ilerda, batalla de, 142
 Infanta, casa de la, 50
 Infantado, de Guadalajara, palacio del, 203
 Instituto de Valencia de Don Juan, 222
 Instituto Nacional de Colonización, 26, 34, 102
 Instituto Nacional de Estadística (INE), 30
 Instituto Nacional de Industria (INI), 41
 Iñiguez, arquitecto, 154, 160
 Ipas, escultor, 298
 Isabel la Católica, 55, 87, 203, 205
 Isabel II, 100
 Isidoro, san, 50
 Ismail, 58
 Jaca, catedral de, 66, 151, 158, 256-258, 260
 Jaime I el Conquistador, 72, 74
 Jaime II, 72, 73, 75, 77, 82, 85
 Jalaf ibn Rasid Asad, 58
 Jarnés, Benjamín, 103
 Jesús, convento de, 100
 Jimena, doña, 67
 Jimeno, 336
 Joaquín, padre, 306
 Joly, Bartolomé, 90, 137
 Joly, Gabriel, 256-259
 José I, 99
 Jovellanos, Gaspar Melchor de, 317, 322
 Joyce, James, 120
 Juan I, 85, 86
 Juan II, 83, 205
 Juan de Aragón, 209
 Juan de Austria, 302, 303
 Juan de Borgoña, 267
 Juan de Bruselas, 233
 Juan de Juanes, 278
 Juan de la Cruz, san, 118
 Julio César, 55
 Juvenal, 60, 112, 127
 Krüger, 26
 Labetan, Pedro de, 301
 Labordeta, Miguel, 110
 Lacarra, José María, 50
 Lacarre, padre Pablo Diego de, 281, 285, 286, 288, 296
 Lafiguera, 326
 Laguardia, Eloy C., 331
 Laguardia, Pedro, 238
 Lagunas, Manuel, 330
 Lagunas, Santiago, 330-332
 Lamaison, Pedro de, 278
 Lamartine, Adolfo de, 118
 Lana, Jaime, 227, 228
 Lanaja, cartuja de, 288
 Landerlain, Juan de, 244
 Lanuza, Juan de, 90
 Lapeyre, 92
 Lárrede, iglesia de, 150
 Lasala, 335
 Lasala, Juan de, 256
 Lasala, Mario de, 257
 Lasaoa, Pedro de, 260
 Lastanosa, 130
 Lasuén, escultor, 327
 Layana, 144
 Leonardo, Jusepe, 302
 Leví, Guillén de, 218
 Leví, Juan de, 220, 222
 Leznes, Alonso de, 240, 241
 Lezo Palomeque, Agustín de, 322
 Librana, obispo Pedro de, 151
 Liceire, Juan de, 254, 259, 262
 Limosín, Martín, 277
 Loarre, castillo de, 61, 66, 160, 170
 Lobato, Nicolás, 261
 Loggia dei Lanzi, 203
 Lonja de Alcañiz, 203
 Lonja de Zaragoza, palacio de la, 50, 86, 234, 241, 242, 272

- Lop, maestro, 193
Lope de Vega, 114
Lope, maestro, 233
López Cuevas, 330
López de Gurrea, 116
López, Tomás, 316
Lorenzo Pardo, Manuel, 35, 102
L'Orfelin, Antonio de, 301
L'Orfelin, Pedro, 301, 302
Lozoya, marqués de, 176, 282
Lucientes, Gracia, 306
Ludovico Pío, 60
Luis, infante don, 243
Luna, Lope Fernández de, 184, 193, 195, 209, 232, 233
Luna, palacio de los, 234, 246
Luzán, José, 301, 304, 306, 307
Luzán, Juan Ignacio de, 114, 115, 124-126, 137
- Maestranza, palacio de la, 244, 272
Maestro de Ágreda, 267
Maestro de Alfajarín, 226, 227
Maestro de Ambel, 268, 269
Maestro de Arguis, 223
Maestro de Belmonte, 226
Maestro de Huesca, 266
Maestro de Lanaja, 224
Maestro de los Cipreses, 225
Maestro de los Florida, 226
Maestro de Loteta, 227
Maestro de Morata de Jiloca, 224, 226
Maestro de Navasa, 173, 174
Maestro de Retascón, 224
Maestro de san Vicente, 227
Maestro de Sant Climent de Taüll, 173
Maestro de Sigena, 211
Maestro de Teruel, 224
Maestro de Torralba, 222
Maestro del arzobispo Mur, 225
Magdalena, de Zaragoza, iglesia de la, 190, 193, 254, 290, 321, 322
Magdalena, Ricardo, 103, 326, 327
Mahoma Malon, maestro, 238
Mahoma Markua, maestro, 238
Maluquer de Motes, Juan, 50
Mallada, 122-124
Mantería, de Zaragoza, iglesia de la, *vid.* Escolapias, iglesia de las
Marca, Juan de, 284
Marçal de Sax, 224
Marcial, 43, 109, 110, 112, 114, 122, 129, 130
- Marcilla, Sancho, 209
Marco, Lupo, 262
Marcuello, Andrés, 278
Marchena, 124
Mardones, 116
Marín Bagüés, Francisco, 103, 139, 329, 330
Marín Cantalapiedra, Manuel, 50
Marsilio, rey, 56
Marteles, 336
Martín de Aragón, 87
Martín el Humano, 83, 86
Martín Lou, María Asunción, 45
Martín, san, 193
Martínez, Daniel, 302
Martínez, Jusepe, 137, 256, 267, 271, 300-303
Martínez Tendero, 335
Marrón, Juan de, 199
Masud ibn Amrús, 58
Mata, Jerónimo de la, 278
Mateu, colección, 222
Matutano, casa, 292
Mayoriano, emperador, 55
Melero, Andrés, 116
Mena, Pedro de, 285, 296
Menéndez Pelayo, Marcelino, 124
Menéndez Pidal, Ramón, 109
Mensúa Fernández, 17, 20
Merced, convento de la, 100
Mesones de Isuela, castillo de, 218
Micer Pablo, 301
Miguel, obispo de Tarazona, 84
Miranda, Juan, 301
Miró, Joan, 331
Mois, Roland de, 271
Moncayo, Juan de, 116
Moneva, Juan, 103
Monguió Segura, Pablo, 327
Montalbán, Martín de, 238
Montearagón, castillo de, 65, 66, 81, 251
Mora, Jerónimo de, 301
Montecillas, 148
Montserrat, Pedro, 22
Mor de Fuentes, 118, 122
Moragues, Pere, 209, 210, 232
Moreto, Juan de, 255-262, 265
Moreto, Pedro, 256, 262
Morlanes, casa de los, 246, 248
Morlanes, Gil, 208
Morlanes, Gil (hijo), 116, 241, 251, 256, 259
Moroni, Pietro, 271
Morte, Carmen, 267
Moyano, 100
- Muhammad Abd al-Malik, 58, 60
Muhammad ibn Lubb, 58
Mundir ibn Yahya I, 58
Mundir II, 58
Muntaner, cronista, 85
Muñoz, Antonio, 206
Muñoz, Sebastián, 301
Muqtadir, 65
Mur, Dalmacio de, 224, 225, 233
Murillo de Gállego, iglesia de, 160
Musa ibn Musa, 58
Museo Arqueológico Nacional, 147, 148, 156, 278
Museo de Arte de Cataluña, 182, 216, 223, 224
Museo de Artes Decorativas de Madrid, 320
Museo de Jaca, 173, 211
Museo de Lérida, 176
Museo del Prado, 223, 226, 270, 302, 308
Museo Lázaro Galdiano, 224, 226, 233, 269, 278, 310, 317
Museo Metropolitano de Nueva York, 208
Museo Provincial de Huesca, 148, 174, 182, 266
Museo Provincial de Zaragoza, 144, 146, 147, 156, 209, 216, 224, 226, 227, 256, 269, 271, 302, 307, 308, 310, 311
Mustain, rey, 67
Muza, maestro, 199
- Nadal, Juan, 116
Nadler, José, 109
Naval Mas, Antonio, 267
Navarro Aranda, M., 189
Navarro de Ferrer, Ana María, 50
Navarro, Félix, 326
Navarro, fray Miguel, 124
Navarro, Martín Miguel, 115-118
Navarro, Miguel Ángel, 327
Nizzard, Desiré, 118
Nuestra Señora de la Fuente, en Muel, santuario de, 311
Nuestra Señora de la Oliva, de Ejea de los Caballeros, ermita de, 304
- Obray, Esteban de, 248, 261, 267, 268
Oliván Baile, 228
Omeya, dinastía, 56, 58
Orús, José, 335
Oslé, hermanos, 327
Owen, Juan, 112

- Palacio Real de Madrid, 318
 Palafox, José de, 99
 Palafox, Juan de, 89
 Palafox, obispo, 303
 Palao, Carlos, 323, 324
 Palao, escultor, 248
 Palau, 115
 Palol, Pedro de, 147
 Palomino de Castro y Velasco, Antonio, 137, 300, 302-304
 Panticosa, observatorio de, 20
 Paraíso, Basilio, 103, 325
 Pardo, casa de los, 248
 Pedro I, 66, 67, 72
 Pedro III, 74
 Pedro IV, 55, 75, 82, 85, 232
 Pedro, san, 65
 Pelegrín, Santiago, 330
 Peliget, Tomás, 271
 Pellicer de Salas y Tovar, José, 116
 Pelliscar de Tomar, José, 116
 Penicaud, Juan, 277
 Pénicaud, Nardon, 277
 Peñafior, Domingo, 214
 Peñaranda, Miguel de, 260
 Peralada, conde de, 276, 285
 Pere Johan, 206, 207
 Pere, maestro, 238
 Pérez, Antonio, 90
 Pérez, Bernardo, 262
 Pérez Losada, 330
 Pérez Piqueras, Alberto, 330
 Pérez, Silvestre, 321
 Pertus, Miguel, 301
 Pertus, Pedro, 271, 301
 Pertus, Rafael, 301, 302
 Perugino, 270
 Pescador, Mariano, 324
 Petronila, 70
 Picasso, Pablo, 328, 331
 Piedra, monasterio de, 70, 177, 180, 216, 218, 265
 Pignatelli, Ramón de, 35, 98, 321
 Pilar, basílica del, 22, 147, 170, 191, 227, 252-254, 261, 265, 274, 281, 282, 284, 285, 288, 289, 293-298, 304, 305, 310, 311, 314, 316, 319, 320
 Plano, Felipe, 301
 Plano, Francisco, 301
 Plinio, 112
 Plutarco, 86
 Poblet, monasterio de, 180
 Poitiers, Inés de, 70
 Polo, Bernardo, 301, 303
 Pompeyo, 55
 Ponz, 258
 Porter, 151
 Portillo, de Zaragoza, iglesia del, 285
 Post, Chandler R., 224, 226, 227, 266
 Pozzo, P., 310
 Pradilla y Ortiz, Francisco de, 137, 324
 Prado, Adrián del, 116
 Prudencio, 55, 129
 Pueyo, 143
 Quarre, Pierre, 206
 Querol, Agustín, 327
 Quevedo y Villegas, Francisco de, 121
 Rafael, 270, 276
 Raimondi, Marcantonio, 268
 Rainaldi, 281
 Rallo, 336
 Ram de Viu, Luis, 119
 Ram, Domingo, 227
 Ramírez, José, 296-298
 Ramírez, Juan, 296, 297
 Ramírez, Manuel, 296, 297
 Ramiro I, 63, 65
 Ramiro II, 70
 Ramón I, conde, 60
 Ramón Berenguer IV, 68-70, 72
 Raviella, Pablo, 301, 303, 304
 Raviella, Pablo (hijo), 301, 303, 304
 Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 298, 306, 310
 Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 97, 304, 328
 Real Academia de la Historia, 216
 Real Compañía de Comercio y Fábricas de Zaragoza, 96
 Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 46, 96-100, 304, 321
 Real Sociedad Vascongada de Amigos del País, 96
 Redondo, Antonio, 271
 Rembrandt, 307
 Reni, Guido, 301
 Rey, Miguel del, 224
 Ribagorza, condes de, 88, 89
 Ribera, Julián, 103
 «Rincón de Goya», 329
 Rius, Juan, 227
 Roda de Isábena, catedral de, 173, 176, 177
 Rodríguez Ceballos, A., 282
 Rodríguez, Ventura, 281, 285, 288, 293-295, 321, 322
 Roig, Salvador, 227
 Roldán, 56
 Román Vicente, de Zaragoza, colección, 216
 Rosmihal, barón de, 86
 Rueda, monasterio de, 68, 70, 177, 179, 180, 182, 209, 282
 Ruiz de Azagra, Pedro, 69
 Ruiz Zorrilla, 103
 Saavedra Fajardo, Diego de, 109
 Saint-Seine-l'Abbaye, 206
 Salas, Carlos, 296, 298, 322
 Salas, Juan de, 256, 259
 Salazar, 116
 Salcedo, padre Félix, 315, 316
 Salinas, 114
 Salinas, Agustín, 324
 Salvador, de Ejea de los Caballeros, iglesia del, 172
 Salvador, de Zaragoza, iglesia del, *vid.* Seo, catedral de la
 San Andrés, de Calatayud, iglesia de, 238
 San Andrés, de Zaragoza, iglesia de, 294
 San Andrés del Quirinal, de Roma, iglesia de, 294
 San Antón, de Madrid, convento de, 308
 San Antonio de la Florida, 307, 314
 San Bartolomé de Gavín, iglesia de, 150
 San Caprasio, de Santa Cruz de la Serós, iglesia de, 151, 158, 163
 San Carlos Borromeo, de Zaragoza, iglesia de, 242, 261, 281, 282, 285, 288-290, 296, 303, 320
 San Cayetano, de Zaragoza, iglesia de, *vid.* Santa Isabel, iglesia de
 San Esteban, de Sos del Rey Católico, iglesia de, 160, 171, 211
 San Felices, de Uncastillo, iglesia de, 167
 San Felipe de Zaragoza, iglesia de, 290, 297
 San Félix, de Torralba de Ribota, iglesia de, 192
 San Fernando, de Zaragoza, iglesia de, 322
 San Fructuoso, de Bierge, iglesia de, 182
 San Gil, de Zaragoza, iglesia de, 190, 260, 278, 297, 321
 San Ildefonso, de Zaragoza, iglesia de, 290, 292
 San Isidoro, de León, iglesia de, 174
 San Jaime de Agüero, iglesia de, 163, 171

- San José, fray Jerónimo de, 114, 117, 118, 124, 125, 128, 130
- San Juan Bautista, de Herrera de los Navarros, iglesia de, 192
- San Juan, de Calatayud, iglesia de, 281, 282, 289, 299
- San Juan, de Daroca, iglesia de, 212
- San Juan de la Peña, monasterio de, 61, 65, 66, 150, 166, 167, 171, 172, 174, 282, 299
- San Juan, de Uncastillo, iglesia de, 167
- San Juan, Orden de, 70, 71, 95
- San Lorenzo, de Huesca, iglesia de, 288
- San Lorenzo, de Uncastillo, iglesia de, 167
- San Martín de Buil, iglesia de, 150, 158
- San Martín de Ciella, monasterio de, 150
- San Martín, de Morata de Jiloca, iglesia de, 192, 193
- San Martín, de Uncastillo, iglesia de, 167
- San Miguel, de Daroca, iglesia de, 212
- San Miguel de Foces, iglesia de, 211
- San Miguel, de Uncastillo, iglesia de, 167
- San Miguel, de Zaragoza, iglesia de, 191, 195, 254, 257, 302, 306
- San Pablo, de Zaragoza, iglesia de, 50, 191, 194, 238, 252, 253, 271, 276, 278, 319, 320
- San Pedro, de Loarre, iglesia de, 65
- San Pedro de Roma, basílica de, 281, 284
- San Pedro de Siresa, monasterio de, 60, 150, 164
- San Pedro, de Teruel, iglesia de, 258
- San Pedro el Viejo, de Huesca, iglesia de, 146, 167, 171
- San Valero, de Daroca, iglesia de, 167
- San Vicente, de Liesa, iglesia de, 182
- San Vicente Pino, Ángel, 158, 160, 171, 172, 260, 271, 277
- Sancha, doña, 58, 163
- Sánchez Bort, Julián, 98
- Sánchez Cantón, F. J., 247, 268
- Sánchez, Felipe, 284, 285
- Sancho III el Mayor, 60, 62, 65, 128
- Sáncho Garcés I, 61
- Sancho Garcés II, 163
- Sancho, infante, 67
- Sancho Ramírez, 63, 65, 66, 72
- Santa Ana, de Valladolid, iglesia de, 308
- Santa Catalina, monasterio de, 190, 192
- Santa Clara, de Huesca, convento de, 177
- Santa Cruz de la Serós, iglesia de, 66, 170, 171
- Santa Cruz, de Zaragoza, iglesia de, 321, 322
- Santa Engracia, de Zaragoza, iglesia de, 100, 147, 241, 248, 256, 274, 324
- Santa Isabel, de Zaragoza, iglesia de, 281, 290, 298, 324
- Santa María, de Ateca, iglesia de, 188, 189
- Santa María, de Borja, colegiata de, 191
- Santa María, de Calatayud, colegiata de, 191, 225, 238, 240, 248, 288
- Santa María de las Victorias, de Roma, iglesia de, 294, 296
- Santa María, de Uncastillo, iglesia de, 167, 172
- Santa María, de Utebo, iglesia de, 240
- Santa María la Mayor, de Zaragoza, iglesia de, 251, 261, 274, 284
- Santa María la Real, de Sangüesa, 171
- Santa Sofía, 294
- Santamaría, Ricardo, 332
- Santas Justa y Rufina, de Maluenda, iglesia de las, 224
- Santiago, apóstol, 147
- Santiago, Orden de, 95
- Santo Domingo, de Daroca, iglesia de, 167, 188, 278
- Santo Domingo, de Huesca, iglesia de, 299
- Santo Domingo, de Zaragoza, convento de, 320
- Santo Sepulcro, de Zaragoza, convento del, 191, 216, 220
- Santo Sepulcro, Orden del, 70
- Santos, arzobispo Andrés, 276
- Santos Julián y Basilisa, iglesia de los, 150
- Sanz, Agustín, 321, 322
- Sanz Artibucilla, 267
- Sanz, Nicolás, 301
- Saputo, Pedro, 112
- Sariñena, Juan de, 241
- Sástago, condes de, 88
- Sástago, palacio de los condes de, 244
- Sauer, Augusto, 109
- Saura, Antonio, 332
- Sayas, Francisco Diego de, 115, 116
- Scribe, Eugenio, 118
- Schepers, 271
- Schröder, Gerhard, 122
- Sebastián, Santiago, 248
- Secano, Jerónimo, 301
- Secués, Martín de, 233
- Sender, Ramón J., 103
- Seo, catedral de la, 50, 86, 146, 172, 184, 192, 195-199, 201, 203, 206, 208, 224, 232, 237, 249, 251, 252, 254, 255, 258, 260-262, 265, 266, 271, 274, 282, 284, 290, 302, 304, 308, 314, 318, 321
- Seral y Casas, Tomás, 330
- Serra, Jaime, 216, 218, 220
- Serra, Pedro, 216, 218, 220
- Serrano, Gaspar, 282
- Serrano, Pablo, 334
- Serrano y Sanz, 86
- Serranos, torres de, 72
- Sertorio, 55
- Sigena, monasterio de, 216, 224, 227, 266
- Sila, 55
- Simón, 336
- Sisuar, Juan de, 237, 238
- Sluter, Klaus, 205
- Sobradiel, 311
- Solana, Nicolás, 222
- Soláns Castro, Manuela, 50
- Solé, 26
- Sora, palacio de, 244
- Soria, Martín de, 224
- Spanochi, Tiburcio, 292
- Spitzer, Leo, 109
- Sulayman ibn Yaqqan ibn al-Arabí, 56
- Suleyman ibn Hud, 58
- Tácito, 112
- Tajón, 55
- Talavera, Juan de, 248
- Tarazona, catedral de, 182, 201, 206, 220, 226, 233, 238, 241, 249, 257, 259, 262, 267, 270, 271, 276, 278
- Teatro Principal de Zaragoza, 50, 323, 324
- Temple, Orden del, 68, 70, 79
- Teresa, santa, 118
- Teruel, catedral de, 214, 238, 258, 259
- Tiépolo, 315, 316
- Tío, Vicente, 301
- Tormo, Elías, 225
- Torre Nueva de Zaragoza, 86, 240, 241
- Torre y Sevil, Francisco de la, 112, 116, 121
- Torrellas, mosén Pere, 84
- Torres-Solanot, familia, 320
- Trujaron, Guillén de, 274
- Tucxó, Bartolomé, 232
- Tudela, catedral de, 224
- Tudelilla, escultor, 241, 248, 249
- Turena, Guillén de, 274
- Ubieto, 160
- Unamuno, Miguel de, 113
- Unceta y López, Marcelino, 324
- Universidad de Huesca, 85, 100
- Universidad de Lérica, 85

Universidad de Zaragoza, 100
Urgel, conde de, 65
Urliéns, Miguel de, 260, 261
Urraca, doña, 67
Urrea, Pedro Manuel de, 118
Urríes, 130
Urriés, Hugo de, 202
Urzanqui, 301
Uztáriz, 94
Uztarroz, Juan Francisco Andrés, 116, 130

Valbuena Prat, Ángel, 118
Valdés, Juan de, 125
Valdés Leal, Juan de, 303
Valencia, catedral de, 316
Valladolid, catedral de, 284
Vauban, 292
Vedel, Pierres, 245
Velázquez, Diego Rodríguez de Silva y, 307
Vera, José, 331, 332
Verdusán, Vicente, 301

Veruela, monasterio de, 70, 177, 180, 182,
200, 209, 246, 262
Vicente, Bartolomé, 301, 303
Vicente de Zaragoza, diácono, 55
Vicente Ferrer, san, 86
Vicente, Juan, 301
Victoria, Salvador, 332
Vidal de Canellas, 85
Vigarny, Felipe, 256
Vilanova, Arnau de, 85
Villahermosa, duques de, 87, 89, 90, 271,
276, 285, 292
Villegas, 117
Viñaza, conde de la, 316
Viola, Manuel, 332
Virgen, de Tobed, iglesia de la, 192
Virgilio, 60, 114, 127
Vouet, 310

Werve, Claus de, 205
Wilson, J., 311

Xaureche y Arvizu, Lupercio, 303
Ximénez de Tarazona, Francisco, 301, 302
Ximénez de Urrea, Pedro, 122
Ximénez, Miguel, 226, 266

Yahya, 58
Yarza, Julián, 322, 326
Yarza y Ceballos, Julio de, 321
Yarza y Lafuente, Domingo, 285, 321
Yarza y Lafuente, José, 282, 321
Yarza y Lafuente, Juan, 321
Yarza y Lafuente, Julián, 321, 322
Yndurain, Francisco, 118

Zabalo, Juan, 290
Zahortiga, Bonanat, 224, 228
Zahortiga, Nicolás, 228
Zaporta, palacio de, 243, 244, 247, 248, 250
Zaragoza, Lorenzo, 220
Zuera, Pere, 223
Zuloaga, Ignacio, 328

INDICE TOPONIMICO

- África, 87
 Aguas, 20
 Agüero, 61
 Ainsa, 33
 Al-Andalus, 128
 Alagón, 28, 38, 86, 191, 210, 246
 Albalate de Cinca, 66
 Albalate del Arzobispo, 29, 184
 Albarracín, 42, 44, 56, 69, 70, 74, 95, 139, 152, 259, 277
 Albarracín, sierra de, 20, 22, 29, 30, 43, 44, 139
 Alcanadre, río, 28, 38
 Alcañiz, 20, 23, 29, 41, 44, 68, 83, 95, 184, 203
 Alcolea de Cinca, 233
 Alcoraz, 66
 Alcorisa, 29
 Alcubierre, sierra de, 17, 36, 38
 Alemania, 276
 Alfajarín, 152
 Alfambra, río, 29, 30, 43, 44, 69
 Alfamén, llanos de, 37
 Algairén, 39
 Alhama de Aragón, 180
 Aliaga, 29, 42, 44, 69
 Almenar, 66
 Almonacid, 196
 Almudévar, 36
 Alquézar, 58, 176, 210
 Ambel, 249, 265, 267, 290
 Amposta, 86, 100
 Andalucía, 185, 186, 195
 Andorra, 29, 41, 42
 Aneto, 17
 Ansó, 24
 Aquitania, depresión de, 17
 Aragón, río, 23, 31, 36
 Arba de Luesia, río, 38
 Ares, 72
 Arguedas, 66
 Arguis, 24
 Ariza, 28, 89
 Arrás, 233
 Asturias, 61
 Ateca, 151, 152
 Atlántico, océano, 33, 37
 Audenarde, 233
 Avignon, 86, 233
 Ayerbe, 26, 36, 66, 202
 Azaila, 143, 146
 Azuara, 41, 56
 Bagüés, 173, 174
 Bailo, 33
 Bajo Aragón, 29, 32, 38, 40, 41
 Bajo Sobrarbe, 33
 Balaguer, 67
 Balaitús, 17
 Balsain, 22
 Bámbola, cerro de, 148
 Bañales, 144
 Barbastro, 23, 26, 30, 36, 37, 58, 62, 66, 70, 85, 86, 177, 254
 Barbitania, 58
 Barcelona, 30, 38, 45, 58, 60, 70, 72, 77, 82, 100, 226, 232, 266, 325, 327
 Bardenas, 102
 Barluenga, 212
 Barranca, la, 19
 Basa, valle de, 19
 Belchite, 28, 38, 39
 Belmonte, 189
 Benasque, 24, 32
 Biar, paso del, 72
 Biel, 61
 Bielsa, 24
 Biescas, 24
 Bilbao, 45
 Bilibilis, 43, 112, 143
 Binéfar, 37
 Blesa, 226
 Bocal, 35, 97, 100
 Bolea, 267
 Bolonia, 85, 247
 Boltaña, 24, 33
 Borgoña, 206
 Borja, 28, 34, 38, 39, 55, 70, 86, 227, 228
 Botorrita, 142
 Brea, 96
 Brecha de Roldán, 19
 Bronchales, 29, 30
 Broto, 24
 Bruselas, 275, 276
 Budapest, 302
 Buenos Aires, 317
 Bueña, 262
 Buil, 61
 Bujaraloz, 28
 Bujaruelo, sierra de, 19
 Bulbuenta, 327
 Burdeos, 112
 Burgo de Ebro, 278
 Burunda, la, 19
 Cabezo de Alcalá, de Azaila, 142
 Cádiz, golfo de, 20
 Calamocha, 43
 Calapatá, barranco de, 139
 Calatayud, 20, 23, 29, 42, 43, 68, 72, 86, 100, 148, 152, 191, 196, 227, 240, 302, 320
 Calatorao, 37, 38
 Calcena, 270
 Camarena, 29, 30, 43
 Cameros, sierra de los, 20
 Caminreal, 100
 Canal de Berdún, 19
 Canal de Lodosa, 35
 Canal de Tauste, 35
 Canal Imperial, 35, 37, 97, 98, 100, 322
 Candasnos, 28
 Canfranc, 24, 32, 60, 62, 65, 100
 Cantábrico, mar, 20, 23
 Cantavieja, 30, 69
 Cañada de Verich, 41, 42
 Cariñena, 17, 34, 39, 191, 220, 277, 288
 Casablanca (junto a Zaragoza), 35, 98
 Caspe, 28, 29, 41, 83, 100, 144, 233
 Castellar, el, 28, 30, 46
 Castellón, 72
 Castiliscar, 148
 Castilla, 17, 20, 23, 43, 46, 55, 58, 62, 63, 65, 69, 72, 81-83, 87, 90, 94, 96, 183, 195, 238, 271, 302
 Cataluña, 17, 19, 37, 41, 46, 66, 72-74, 81-83, 86, 93, 95, 96, 100, 174, 224
 Cedrillas, 30, 43
 Celsa, 143
 Cella, 42
 Cerdeña, 73
 Cetina, 288
 Cinca, río, 20, 23, 28, 31, 33, 36-38, 60
 Cinco Villas, 26, 32, 36-38, 67, 95, 167, 182
 Cineja, 56
 Collarada, sierra, 19
 Conchas de Haro, 23
 Constantinopla, 284
 Corbalán, sierra de, 43
 Córdoba, 56, 129
 Cuba, 102
 Cuencabuena, 232
 Culla, 72
 Cullera, 68
 Cutanda, 68
 Chiprana, 144
 Cholula, 284

- Daroca, 20, 42, 43, 68, 70, 72, 74, 85, 86, 136, 152, 157, 167, 189, 194, 196, 202, 212, 260, 278
- Demanda, sierra de la, 20
- Denia, 72
- Depresión central del Ebro, 17, 20, 23, 24
- Dijon, 205, 206
- Duero, río, 63
- Ebro, río, 17, 19-24, 28-31, 33-39, 43, 45, 46, 50, 55, 56, 58, 60, 63, 66-68, 72, 77, 80, 86, 90, 95, 98, 100, 102, 142, 152, 180
- Echo, valle de, 60, 62
- Ejea de los Caballeros, 23, 38, 74, 77, 86, 167, 224
- Ejulve, 232
- Épila, 87
- Erla, 225
- Escalona, 33
- Escatrón, 179
- Ésera, 60
- Esposa, 24
- Estada, 146
- Estella, 70
- Europa, 96, 100, 124, 129, 137, 148, 237
- Extremadura, 96
- Fabara, 144
- Fañanás, 81
- Fitero, 271
- Flandes, 77, 87, 129, 276
- Florenia, 277
- Flumen, 36
- Fonfría, 289
- Formiche Alto, 30
- Fraga, 23, 68, 143, 146, 147
- Frago, el, 260
- Francia, 17, 23, 31, 32, 65, 74, 77, 82, 92, 99, 102, 109, 128, 180, 258
- Fuendetodos, 305, 306, 308
- Fuentes de Ebro, 35, 146
- Gállego, río, 20, 23, 28, 31, 36-38, 46, 55, 61, 152
- Gandía, 251
- Garrapinillos, 97
- Gibraltar, 82
- Ginebrosa, 42
- Grado, embalse, 37
- Granada, 68
- Gratizalema, río, 36
- Graus, 65, 66
- Guadalaviar, río, *vid.* Turia
- Guadalopec, río, 20, 28, 29, 44
- Guadarrama, sierra de, 22
- Guara, sierra, 19, 34
- Gúdar, sierra de, 20, 29, 30, 44
- Hecho, 24
- Herrera de los Navarros, 39, 41
- Híjar, 29, 257
- Huecha, 28
- Huerva, río, 20, 23, 28, 38, 39, 46, 152,
- Huesca, 17, 23, 24, 26, 30, 31, 36, 55, 56, 58-60, 62, 63, 65, 66, 70, 72, 77, 80, 81, 85, 86, 88, 92, 93, 110, 116, 136, 143, 167, 177, 182, 209, 223-225, 244, 254, 274, 289, 292, 319
- Iglesuela del Cid, 30, 180, 282, 292
- Isuela, 36
- Italia, 77, 85, 87, 129, 130, 144, 302, 308, 316
- Jaca, 19, 20, 23, 24, 33, 34, 65, 80, 86, 128, 136, 157, 160, 170, 171, 173, 176, 184, 258
- Jalón, río, 20, 23, 28, 29, 37, 39, 42, 43, 46, 55, 68, 98, 136, 185, 192, 289
- Javalambre, sierra de, 17, 20, 29, 30, 43
- Jiloca, río, 20, 28-30, 42, 136, 185, 192, 194
- La Almunia de Doña Godina, 278, 288
- La Muela, 17, 20, 28, 38, 46
- La Peña, sierra, 19
- Lanaja, 224
- Langa del Castillo, 224
- Languedoc, 95
- Lárrede, 292
- León, 63, 72, 183
- Lérida, 20, 21, 23, 45, 58, 63, 66-68, 70, 72, 136
- Liesa, 212, 226
- Limoges, 177, 277, 278
- Linares, 232, 277
- Litera, la, 26, 30, 34, 36, 37, 67
- Loarre, sierra de, 19
- Logroño, 23
- Londres, 77
- Longares, 188, 233, 242
- Loreto, 81
- Luesia, 61, 302
- Macizo Central francés, 17
- Madrid, 30, 95, 100, 103, 116, 137, 224, 275, 284, 302, 304, 306, 310, 318, 322, 324, 325
- Maella, 28, 324, 327
- Maestrazgo, sierra del, 20, 29, 72
- Magallón, 28, 225
- Málaga, 296
- Maluenda, 152, 193, 194, 224
- Mallén, 28
- Mallorca, 72, 74, 82
- Mallos de Riglos, 19
- Manises, 320
- Martín, río, 20, 29, 68
- Mas de las Matas, 29, 41
- Mases de Albentasa, 44
- Matarraña, río, 28
- Mediana, 28
- Mediano, embalse, 37
- Mediterráneo, mar, 23, 72-74, 100
- Méjico, 284, 303
- Mequinenza, 28, 56, 68, 184
- Mesones de Isuela, 184, 195
- Mijares Alto, 43, 44
- Milán, 87
- Miralpeix, 144
- Moncayo, 22, 38
- Monegros, los, 28, 30, 32, 36-38, 46
- Monforte, 68
- Monreal, 89, 232
- Monroyo, 41
- Montalbán, 29, 42
- Monte Perdido, 19
- Monteagudo del Castillo, 43
- Monterde, 260, 265
- Montornés, 72
- Monzalbarba, 56
- Monzón, 23, 30, 37, 58, 63, 66, 86, 88
- Mora de Rubielos, 184
- Morata de Jiloca, 28
- Morella, 72, 232
- Mosqueruela, 30
- Muel, 196, 197, 311, 314, 315, 320
- Muniesa, 191
- Murcia, 35, 46, 74
- Murillo de Gállego, 61
- Nápoles, 84, 87, 129, 304
- Navarra, 17, 19, 32, 61, 65, 66, 72, 100, 136, 171
- Navasa, 173
- Nocito, 61
- Noguera Ribagorzana, río, 37, 60

- Obarra, 158
Ochagavía, 260
Ojos Negros, 42, 44
Oloron, 74, 77
Orihuela del Tremedal, 29
Oropesa, 72
Osma, 70
- Palestina, 70
Palo, puerto del, 60
Pallars, 56, 60
Pallaruelo de Monegros, 224
Pamplona, 19, 23, 58-61, 63, 65, 70, 100
París, 233, 330
Paterna, 197
Pedrola, 87, 218
Peloponeso, 86
Peña de Oroel, 19
Peña Montañesa, 33
Peña Telera, 19
Peñalén, 65
Perdiguero, 17
Pertusa, 244
Pirineos, 17, 19, 21-24, 30-32, 37, 38, 46, 56, 60, 63, 88, 100
Plana, llanos de la, 28, 38, 46
Plasencia, llanos de, 28
Pompíen, 212
Pont du Gard, 245
Portugal, 72
Posets, 17
Puebla, 303
Puebla de Arbortón, 116
Puebla de Híjar, 29
Puebla de Valverde, 43, 44
Puibolea, 81
- Queiles, 28
Quicena, 81
Quito, 290
- Rafales, 183
Remolinos, 314, 315
Retascón, 224
Ribargorza, 33, 60, 63, 65, 66, 72, 75, 89
Ricla, 28
Rincón de Ademuz, 43
Rioja, 17, 45, 55
Roca dels Moros, 139
Roda de Isábena, 60, 65, 70, 276
- Rodas, 86
Roma, 55, 65, 109, 110, 112, 128, 302, 324
Roncal, valle del, 32
Roncesvalles, 56
Rubielos de Mora, 30
Rueda de Jalón, 152
Ruesta, 173
- Sabiñánigo, 24, 30, 292
Sádaba, 38, 144, 147, 182, 183, 224, 260
Sagunto, 44
Salduba, 50
Sallent de Gállego, 24
Samper de Calanda, 29
Samper del Salz, 322
Sangüesa, 19, 61, 70
Santa Cruz, sierra de, 34
Santiago de Compostela, 65, 70, 72
Santo Domingo, sierra de, 19
Sarrablo, valle de, 19
Sarrión, 44
Sástago, 28
Secorún, 61
Segre, río, 23, 31
Sepúlveda, 70
Serrablo, el, 60, 66
Sesa, señorío de, 81
Sevil, 19
Sicilia, 74, 87
Sigena, 182, 183
Sigüenza, 70
Sistema Ibérico, 17, 20, 22, 23, 30, 31, 34, 37, 41-43
Sobrarbe, 60, 61, 63, 66, 72, 163
Somontano, el, 24, 26, 28, 30
Soria, 43, 45, 68
Sos del Rey Católico, 38, 61, 148
- Tamarite, 37
Tarazona, 23, 28, 34, 38, 39, 55, 68, 70, 74, 86, 90, 112, 117, 118, 129, 146, 152, 191, 224, 302, 322
Tarifa, 82
Tarragona, 45, 55, 148, 182
Tauste, 35, 38, 163, 191
Tena, valle de, 24, 32
Teruel, 17, 20, 21, 23, 24, 29-31, 35, 41-44, 46, 69, 70, 72, 74, 82, 85, 86, 95, 100, 136, 180, 189, 191, 195-197, 222, 224, 245, 258, 259, 262, 289, 292, 330
- Tío Garroso, cueva del, 142
Tobed, 193
Toledo, 62, 186, 266
Tolosa, 60
Torralba de Ribota, 193, 210, 222, 223
Tortosa, 22, 23, 58, 60, 63, 68, 72
Tremp, 19
Tronchón, 232
Tudela, 35, 58, 63, 67, 68
Turbón, 19
Turia, río, 29, 30, 43
- Uclés, 67
Uncastillo, 38, 61, 86, 143
Urrea de Gaén, 317
Urriés, 211
Utebo, 191
Utrillas, 29, 42
- Val Ancha, 19
Val de Ariño, 42
Val de Jarque, 44
Val d'Onsella, 19
Val del Charco del Agua Amarga, 142
Val Estrecha, 19
Valdeconejos, 232
Valderrobres, 69, 183, 184
Valencia, 29, 30, 35, 41, 43-46, 55, 67, 68, 72-75, 77, 81, 82, 85, 100, 136, 302
Valtierra, 67
Varea, 55
Venecia, 322, 324
Vero, río, 36
Vignemale, 17
Villamayor, 240
Villar del Salz, 262
Violada, llanos de, 36, 37, 46
- Zaidín, 66
Zaragoza, 17, 20-24, 26, 28-31, 35, 36, 38, 41, 44-50, 55, 56, 58-63, 65, 67-70, 72, 74, 75, 77, 82, 85, 86, 88, 90, 92, 93, 96, 97, 99, 100, 102, 103, 116, 118, 129, 136-139, 142-144, 146, 152, 167, 177, 184, 185, 191, 208, 209, 220, 224-226, 232, 233, 238, 242, 244, 247, 251, 256-258, 271, 274, 276-278, 282, 284, 289, 290, 293, 295-297, 299, 302, 304-308, 310, 314-316, 318-321, 323-327, 329, 330, 334, 336
Zuera, 28

INDICE DE ILUSTRACIONES

INTRODUCCIÓN GEOGRÁFICA

MAPA DE ARAGÓN, 12-13

1. Los Mallos de Riglos constituyen un llamativo fenómeno geográfico, 14-15
2. La ciudad de Jaca, cuna del reino de Aragón, 16
3. El macizo de la Maladeta y el glaciar del Aneto, 18
4. Panorámica del Monte Perdido y el valle de Pineta, 18
5. El campo de Jaca visto desde el puerto de Santa Bárbara, 19
6. El valle de Broto, uno de los más atractivos paisajes del Pirineo aragonés, 19
7. Ejemplo de erosión muy activa en las Sierras exteriores del Prepirineo, 21
8. Meandro del Ebro en la zona central de la Depresión, 22
9. El río Cinca a su paso por Fraga, 22
- 10-11. Dos pueblos pirenaicos típicos: Hecho y Ansó, 26
12. Paisaje agrícola de la Hoya de Huesca, 27
13. Monzón y su entorno industrial, 28
14. Centro urbano de Huesca, 28
15. Barbastro, con la canalización del río Vero, 29
16. Graus, capital de la Ribagorza, 29
17. Curso alto del Gállego, 32
18. Sabiñánigo, con varias factorías de cierta importancia, es el centro industrial de una zona agropecuaria, 33
19. La plaza Mayor de Ainsa, buena muestra de urbanismo popular, 34
20. El caserío de Boltaña destaca por su acusado carácter en las laderas de una colina, 34
21. La vega del Ebro en Gallur, 35
22. Embalse de Grado, 36
23. Embalse de la Peña, 36
24. El Moncayo visto desde las cercanías de Veruela, 37
25. Un aspecto de Ejea de los Caballeros, 37
26. El campo de Cariñena, productor de acreditados vinos, 38
27. Llanuras y depresiones endorreicas en el sector Alcañiz-Calanda, con cultivos de cereales, 39
28. Sierras y valles del Bajo Aragón, al norte de la zona, 39
29. Vista de Alcañiz, 40
30. Vista de Caspe, 40
31. Núcleo antiguo del pueblo minero de Andorra, 41
32. Vista de Valderrobres, 41
33. Un aspecto de Calatayud, en la fosa del Jalón, 42
34. Nacimiento del río Jiloca, en Cella, 42
35. Gúdar, en la vertiente occidental de la sierra, 43
36. Pinares en el sector meridional de la serranía de Albarracín, 43
37. Vista aérea de Teruel, 44
38. Plaza del Torico, en Teruel, 44
39. La vega de Teruel, en la confluencia de los ríos Guadalaviar o Turia y Alfambra, 45
40. Olivares en las proximidades de Alcañiz, 45
41. La zona monumental de Zaragoza, en la margen derecha del Ebro, 47
42. El Parque y la torre del recinto de la Feria de Muestras de Zaragoza, 48

GRÁFICOS

1. Aspectos de la población en Aragón, 25
2. La habitación rural, 27
3. Ejemplos de desarrollo urbano, 46
4. Evolución histórica, 49

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

1. Armas de Aragón. Relieve procedente de la Diputación del Reino. Museo de Zaragoza, 52-53
2. Restos de las murallas romanas, 54
3. Arquerías árabes del patio de Santa Isabel de la Aljafería, Zaragoza, 57
4. La pequeña iglesia de San Bartolomé de Gavín ostenta uno de los más singulares campanarios mozárabes del Serrablo, 59
5. Las casas de Siresa, con sus chimeneas típicas, flanquean la noble estructura del templo, parte conservada del antiguo monasterio de San Pedro, 59
6. Vista general del castillo de Loarre, que fue residencia de los primeros reyes de Aragón, 61

7. Vista de Alquézar, con su castillo colegiata, 61
8. El rey Ramiro I y su hijo y sucesor Sancho Ramírez, representados en un manuscrito miniado del siglo XIII relativo a las Actas del concilio de Jaca. Catedral de Jaca, 62
9. Las imponentes ruinas del castillo de Montearagón se dibujan sobre una altura, visible desde Huesca, 63
10. Pórtico oeste de la catedral de Jaca, 63
11. Claustro del monasterio viejo de San Juan de la Peña, 64
12. Vista del castillo de Monzón, 66
13. Torre del Homenaje del castillo de Alcañiz, 67
14. Murallas de Daroca, 68
15. Albarracín y sus murallas, 68
16. La reina Petronila y Ramón Berenguer IV, representados en una Genealogía de los condes de Barcelona y soberanos de la Corona de Aragón. Monasterio de Poblet (Tarragona), 69
17. Silla de san Ramón. Museo de Roda de Isábena, 69
18. Olifante de Gastón de Bearn. Sacristía de la Seo de Zaragoza, 70
19. Expedición de Bruto el Troyano a Aquitania. Fragmento del tapiz llamado de «Las Naves». Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza, 71
20. Batalla de moros y cristianos. Retablo del milagro de los sagrados corporales de Daroca. Detalle. Colegiata de Daroca, 73
21. El soberano y los estamentos sociales. Pintura procedente de San Fructuoso de Bierge (Huesca). Detalle. Museo catedralicio de Huesca, 73
22. Torre mudéjar de San Martín, Teruel, 75
23. Ábside del desaparecido convento bilbilitano de dominicos. Litografía de Jenaro Pérez Villaamil, 76
24. Uno de los múltiples artesones con pinturas figurativas, del gran artesanado de la catedral de Teruel, 77
25. Ángulo del claustro mudéjar de la catedral de Tarazona, 78
26. Baños judíos de Zaragoza, en su estado actual, 79
27. Altar de plata de Pedro IV, procedente de Salas. Detalle. Museo catedralicio de Huesca, 80
28. «Los compromisarios de Caspe», pintura al óleo por Francisco Marín Bagüés. Diputación Provincial de Zaragoza, 81
29. Sepulcro del obispo don Lope de Luna, obra de Pere Moragues. Parroquia de la Seo de Zaragoza, 81
30. Retrato de Fernando de Antequera. Detalle del retablo del arzobispo Sánchez de Rojas, obra de Rodríguez de Toledo. Museo del Prado, Madrid, 82
31. Medallón de Alfonso V el Magnánimo, según diseño de Pisanello. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 82
32. Juan Fernández de Heredia, gran castellán de Amposta. Miniatura-retrato en el manuscrito 10.134 bis de la Biblioteca Nacional, Madrid, 83
33. Casa Consistorial y Lonja de Alcañiz, 84
34. La Torre Nueva de Zaragoza, hoy desaparecida, según una pintura ochocentista de Pablo Gonzalvo. Colección particular, Madrid, 85
35. Fernando el Católico. Estatua orante en el ático de la portada de la iglesia de Santa Engracia, Zaragoza, 87
36. Isabel la Católica. Estatua orante en el lado opuesto del mismo ático, 87
37. Vista de Sos del Rey Católico, 88
38. Detalle del artesanado de una de las salas del palacio de los Reyes Católicos, en la Aljafería de Zaragoza, 89
39. Friso escultórico de la fachada del Ayuntamiento de Tarazona, representando la entrada del emperador Carlos V en la ciudad de Bolonia, 90-91
40. Vista de Zaragoza, 1563. Dibujo de A. van den Wyngaerde. Österreichische Nationalbibliothek, Viena, 90-91
41. Retrato de Jerónimo Zurita, grabado por M. Gamborino. Biblioteca Nacional, 92
42. Fachada de la antigua Universidad de Huesca, primer centro universitario fundado en Aragón, 92
43. Vista de Zaragoza, por Velázquez y Mazo. Fragmento. Museo del Prado, 93
44. Litografía del Canal Imperial, por F. Blanchard. Casa del Canal, Zaragoza, 94
45. Fuente de los Incredulos, erigida en Casablanca, Zaragoza, en conmemoración de la empresa del Canal Imperial, 94
46. Retrato de don Ramón de Pignatelli, artífice del Canal Imperial, por Francisco de Goya. Colección particular, Madrid, 95
47. Interior de la basílica del Pilar, Zaragoza, 96
48. La Puerta del Carmen, mordida por la metralla de 1808, constituye para los zaragozanos un símbolo y un testimonio, 97
49. «Defensa del púlpito de San Agustín», por C. Álvarez Dumont. Museo de Zaragoza, 98

50. Los franceses toman Zaragoza. Litografía existente en el Gabinete de Grabados de la Bibliothèqu Nationale, París, 99

51. «Ni por ésas», dibujo a la pluma con aguada en sepia, por Goya. Museo del Prado, 99

52. Retrato ecuestre del general Palafox, por Goya. Museo del Prado, 101

53. Vista de Zaragoza, realizada por Juan José Gárate con ocasión del centenario de los Sitios. Diputación Provincial de Zaragoza, 102

INTRODUCCIÓN LITERARIA

1. Páginas miniadas de un manuscrito de los Fueros de Aragón. Biblioteca de El Escorial, 106-107

2. Mapa antiguo de Aragón, 108

3. Retrato de Baltasar Gracián, según un dibujo de V. Carderera. Biblioteca Nacional, Madrid, 111

4. Autorretrato de Francisco de Goya. Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 112

5. Capricho 6 de Goya, «Nadie se conoce». Aguafuerte. Biblioteca Nacional, 113

6. Portada de la *Poética*, de Ignacio de Luzán. Edición 1737. Biblioteca Nacional, 114

7. Vista de Zaragoza, por Velázquez y Mazo. Museo del Prado, Madrid, 115

8. Portada de *Octavario*, de Ana Abarca de Bolea. Edición 1679. Biblioteca Nacional, 117

9. Un aspecto de la iglesia del monasterio de Veruela, 119

10. Portada de la edición príncipe (1651) de la primera parte de *El Criticón*, de Baltasar Gracián. Biblioteca Nacional, 120

11. Capricho 17 de Goya, «Bien tirada está». Aguafuerte. Biblioteca Nacional, 120

12. «Trágala, perro». Dibujo a la sanguina, por Goya. Museo del Prado, 121

13. Retrato pictórico de Joaquín Costa, por J. J. Gárate. Ateneo de Madrid, 123

14. Retrato pictórico de Santiago Ramón y Cajal. Ateneo de Madrid, 123

15. Retrato historiado de Bartolomé Leonardo de Argensola, grabado por Salvador Carmona. Biblioteca Nacional, 125

16. Miniatura de las Actas del concilio de Jaca. Manuscrito del siglo XIII. Catedral de Jaca, 126

17. Capitel del claustro del monasterio viejo de San Juan de la Peña, 126

18. Vista de Tarazona, 127

19. Patio renacentista de la casa de los Pardo, Zaragoza, 128

20. Fusilamientos del 3 de mayo de 1808, por Goya. Museo del Prado, 129

ARTE

MAPA HISTÓRICO-ARTÍSTICO, 133

1. Tapiz llamado de «Las Naves». Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza, 134-135

2. Tymiatherio ritual de bronce. Museo Arqueológico Nacional, Madrid, 136

3. Conjunto de las pinturas rupestres del abrigo de la Val del Charco del Agua Amarilla. Según Juan Cabré, 136-137

4. Ciervo naturalista en rojo, en la Roca dels Moros del barranco de Calapatá. Calco del Museo Arqueológico de Barcelona, 138

5. Conjunto de las pinturas de la cueva del Tío Garroso. Según Martín Almagro, 138

6. Estela ibérica de guerrero, quizás antropomorfa, con grabado de un escudo circular de triple escotadura. Museo de Zaragoza, 139

7. Estela ibérica hallada cerca de Calaceite. Museo Arqueológico de Barcelona, 139

8. Maqueta del poblado celta-ibero-romano del Cabezo de Alcalá, en Azaila. Museo de Zaragoza, 140

9. Vaso de cerámica pintada, procedente del poblado del Cabezo de Alcalá, en Azaila. Museo de Zaragoza, 140

10. Inscripción en alfabeto ibérico en un bronce hallado en Botorrita. Según Antonio Beltrán, 140

11. Crátera de cerámica pintada, procedente del poblado del Cabezo de Alcalá, en Azaila. Museo Arqueológico Nacional, 141

12. Fachada conservada del mausoleo de los Atilios, en Sádaba (Zaragoza), 142

13. Mausoleo de Fabara (Zaragoza), 142

14. Venus, llamada de Villahermosa. Museo de Zaragoza, 143

15. Cabeza femenina de bronce. Museo Arqueológico Nacional, 143

16. Cabeza masculina de bronce. Museo Arqueológico Nacional, 143

17. Mosaico procedente de la villa Fortunatus, en Fraga. Museo de Zaragoza, 144

18. Cuenco de cerámica romana *sigillata*. Museo de Zaragoza, 144

19. Vaso llamado de Belchite, pieza desta-

- cada de cerámica *sigillata*. Museo de Zaragoza, 145
20. Mosaico de Orfeo. Museo de Zaragoza, 146
21. Sarcófago paleocristiano conservado en la iglesia de Santa Engracia, de Zaragoza, 147
22. Puerta mozárabe del claustro del monasterio de San Juan de la Peña (Huesca), 148
23. Ábside y torre de la iglesia de Lárrede (Huesca), 149
24. Puerta oriental de ingreso al recinto de la Aljafería de Zaragoza, 151
25. Arco de entrada al oratorio de la Aljafería, 151
26. Arcos mixtilíneos, en el oratorio de la Aljafería, 152
27. Interior del oratorio y mihrab de la Aljafería, 153
- 28-29. Yaserías procedentes de la Aljafería. Museo de Zaragoza, 154
30. Interior de la planta baja de la llamada torre del Trovador, seguramente la parte más antigua de la Aljafería, 155
31. Yasería conservada sobre la entrada al patio principal de la Aljafería, 155
32. Capiteles procedentes de la Aljafería. Museo de Zaragoza, 155
33. Ábside lateral de la catedral de Jaca (Huesca), 156
34. Interior de la catedral de Jaca, 156
35. Interior de la iglesia del castillo de Loarre (Huesca), 156
36. Exterior de la pequeña iglesia de San Caprasio, de Santa Cruz de la Serós (Huesca), 157
37. Ábsides de la iglesia de San Martín de Buil (Huesca), 157
38. Conjunto del castillo de Loarre (Huesca), 158
39. Exterior de la iglesia de San Jaime de Agüero (Huesca), 159
40. Interior de la iglesia de San Jaime de Agüero, 159
41. Exterior de la iglesia de Santa Cruz de la Serós (Huesca), 159
42. Portada principal de la iglesia de San Pedro de Siresa (Huesca), 160
43. Ábside de la iglesia de San Pedro de Siresa, 160
44. Interior de la iglesia de San Pedro de Siresa, 161
45. El monasterio viejo de San Juan de la Peña (Huesca) visto desde lo alto, 162
46. Claustro del monasterio de San Juan de la Peña, 163
47. Claustro de San Pedro el Viejo, de Huesca, 163
48. Ventanales románicos del ábside de la catedral de la Seo, Zaragoza, 164
49. Ábside de la iglesia de San Valero, de Daroca (Zaragoza), 164
50. Decoración escultórica del interior del ábside de la catedral de la Seo, Zaragoza, 165
51. Decoración escultórica del interior del ábside de la catedral de la Seo, Zaragoza, 166
52. Capitel del sacrificio de Abraham, en el pórtico sur de la catedral de Jaca (Huesca), 167
53. Uno de los capiteles del pórtico oeste de la catedral de Jaca, 167
54. Capitel con la representación de una danzarina, en la portada principal de la iglesia del Salvador, de Ejea de los Caballeros (Zaragoza), 168
55. Capitel con la representación de una Trinidad tricéfala, en el claustro de la colegiata de Alquézar (Huesca), 168
56. Frente principal del sarcófago de doña Sancha. Convento de Benedictinas, Jaca (Huesca), 168
- 57-58-59-60. Capiteles figurativos del claustro del monasterio de San Juan de la Peña (Huesca), 169
61. Tímpano de la portada de la iglesia de San Jaime de Agüero (Huesca), 170
62. Portada de la iglesia de San Esteban, de Sos del Rey Católico (Zaragoza), 170
63. Sarcófago del obispo san Ramón. Iglesia de Roda de Isábena (Huesca), 170
64. Fachada lateral y torre de la iglesia de Santa María, de Uncastillo (Zaragoza), 171
65. Portada lateral de Santa María, de Uncastillo, 171
66. Detalles escultóricos de la portada lateral de Santa María, de Uncastillo (Zaragoza), 172
67. Detalle de las pinturas de la cripta de San Juan de la Peña (Huesca), 173
68. Pinturas murales del ábside de Ruesta. Museo catedralicio de Jaca (Huesca), 174
69. Pinturas murales de Bagüés, lado derecho. Museo catedralicio de Jaca, 174
70. Conjunto de las pinturas murales de Bagüés. Museo catedralicio de Jaca, 175
71. Báculo esmaltado. Museo de Roda de Isábena (Huesca), 176
72. Silla llamada de san Ramón. Detalle. Museo de Roda de Isábena, 176

73. Ventanales del claustro del monasterio de Rueda (Zaragoza), 178
74. Castillo de Sádaba (Zaragoza), 178
75. Púlpito y su escalera, del refectorio del monasterio de Rueda, 178
76. Lado posterior de la torre del Homenaje del monasterio de Piedra (Zaragoza), 178
77. Portada de la iglesia del monasterio de Veruela (Zaragoza), 179
78. Galería del claustro del monasterio de Veruela, 179
79. Interior de la iglesia del monasterio de Veruela, 179
80. Girola de la iglesia del monasterio de Veruela, 179
- 81-82-83. Tres aspectos de la decoración mural de la sala capitular del monasterio de Sigüenza (Huesca), antes del incendio que dañó gravísimamente las pinturas. Este conjunto pictórico, restaurado, se guarda hoy en el Museo de Arte de Cataluña, Barcelona, 181
84. Portada de la catedral de Huesca, 183
85. Castillo de Valderrobres (Teruel), 183
86. Torre de la iglesia de Santo Domingo, de Daroca (Zaragoza), 185
87. Parte baja de la torre de la iglesia de Santa María, de Ateca (Zaragoza), 185
88. Torre parroquial de Tauste (Zaragoza), 185
89. Torre de la iglesia de San Pedro, de Teruel, 186
90. Torre de la iglesia de la Magdalena, de Zaragoza, 187
91. Torre de la iglesia de San Pablo, de Zaragoza, 188
92. Torre de la iglesia de San Martín, de Teruel, 188
93. Torre de la iglesia del Salvador, de Teruel, 188
94. Exterior de la cabecera de la iglesia de San Pedro, de Teruel, 189
95. Ábside de la iglesia de San Miguel, de Zaragoza, 189
96. Ábside —con portada posterior— de la Magdalena, de Zaragoza, 189
97. Exterior de la iglesia parroquial de Torralba de Ribota (Zaragoza), 190
98. Detalle de la fachada y de los contrafuertes decorados con franjas en resalte, de la iglesia parroquial de Aniñón (Zaragoza), 190
99. Interior de la iglesia parroquial de Torralba de Ribota (Zaragoza), 191
100. Interior de la iglesia de Santa María, de Tobed (Zaragoza), 191
101. Yeserías decorativas. Convento del Santo Sepulcro, de Zaragoza, 192
102. Detalle de la decoración del muro exterior de la capilla de San Miguel o de los Luna. Catedral de la Seo, Zaragoza, 192
103. Portada de la iglesia de San Martín, en Morata de Jiloca (Zaragoza), 193
104. Detalle de la ornamentación de la torre de la iglesia de la Magdalena, de Zaragoza, 193
105. Techo cupuliforme de la capilla de San Miguel o de los Luna. Catedral de la Seo, Zaragoza, 194
106. Alfarje cupuliforme de la capilla del castillo de Mesones de Isuela (Zaragoza), 194
107. Artesonado de la nave central de la catedral de Teruel, 195
108. Cimborio y parte superior de la cabecera de la catedral de la Seo, Zaragoza, 196
109. Conjunto exterior de la catedral de Tarazona (Zaragoza), 196
110. Nave central de la catedral de Tarazona, 197
111. Fachada de la iglesia de Santa María, de Maluenda (Zaragoza), 198
112. Puerta baja de las murallas de Daroca (Zaragoza), 198
113. Bóvedas de crucería de la catedral de Barbastro (Huesca), 198
114. Nave de la Epístola de la catedral de Tarazona (Zaragoza), 198
115. Interior de la catedral de la Seo, Zaragoza, 199
116. Escalera monumental del palacio de los Reyes Católicos, en la Aljafería de Zaragoza, 200
117. Ventanal gótico en la galería alta de la Aljafería, 200
118. Artesonado y galería del salón del Trono, en la Aljafería, 201
119. Artesonado de una de las salas del apartamento real, en la Aljafería de Zaragoza, 202
120. Retablo de Santiago. Catedral de Tarazona (Zaragoza), 204
121. Fondo de la capilla de los Corporales. Colegiata de Daroca (Zaragoza), 204
122. Conjunto de la capilla de los Corporales. Colegiata de Daroca, 204
123. Imagen del titular del retablo de Santiago. Catedral de Tarazona (Zaragoza), 205
124. Retablo mayor de la catedral de la Seo, Zaragoza, 206

125. Grupo central del retablo mayor de la catedral de la Seo, Zaragoza, 207
126. Detalle del friso de figuras del mausoleo de don Lopé Fernández de Luna, en la catedral de la Seo, Zaragoza, 208
127. Uno de los sepulcros de la capilla de Calvillo. Catedral de Tarazona (Zaragoza), 208
128. Relieve de la aparición de la Virgen a Santiago. Claustro de la iglesia de San Carlos, Zaragoza, 209
129. Virgen, habitualmente llamada del Rosario. Catedral de Tarazona (Zaragoza), 209
130. Calvario y ventanal gótico. Iglesia parroquial de Torralba de Ribota (Zaragoza), 209
131. Decoración pictórica de un arcosolio tumbal. Iglesia de San Miguel de Foces (Huesca), 210
132. Pinturas murales (parte lateral) de la cripta de la iglesia de San Esteban, de Sos del Rey Católico (Zaragoza), 211
133. Pinturas murales de la cripta de la iglesia de San Esteban, de Sos del Rey Católico, 212
134. Pinturas murales en el interior de la torre del Homenaje del castillo de Alcañiz (Teruel), 213
135. Retablo de san Miguel. Colegiata de Daroca (Zaragoza), 214
- 136-137. Motivos pictóricos figurativos en el artesonado de la catedral de Teruel, 215
138. Anunciación, del retablo procedente del convento del Santo Sepulcro, de Zaragoza, obra de Jaime Serra. Museo de Zaragoza, 216
139. Natividad, del retablo procedente del convento del Santo Sepulcro, obra de Jaime Serra. Museo de Zaragoza, 217
140. Conjunto del retablo triple de la capilla de Calvillo. Catedral de Tarazona (Zaragoza), 218
141. Tabla del retablo triple de la capilla de Calvillo. Catedral de Tarazona, 218
- 142-143. Tablas del retablo triple de la capilla de Calvillo. Catedral de Tarazona, 219
144. San Valero. Palacio arzobispal de Zaragoza, 220-221
145. Virgen de la Misericordia. Palacio episcopal de Teruel, 221
146. San Huberto. Museo de la colegiata de Daroca (Zaragoza), 222
147. Virgen María. Sacristía de la iglesia principal de Borja (Zaragoza), 222
148. Virgen, llamada del arzobispo Mur. Museo de Zaragoza, 223
149. Crucifixión, por Bartolomé Bermejo. Museo de la colegiata de Daroca (Zaragoza), 225
150. Descendimiento. Estilo de Bermejo. Museo de Zaragoza, 225
151. Anunciación y profetas. Predela del retablo de la Adoración de la Cruz, procedente de Blesa (Teruel), obra de Martín Bernat y Miguel Ximénez. Museo de Zaragoza, 226
152. Cristo con la cruz auestas. Tabla del retablo de Blesa, obra de Bernat y Ximénez. Museo de Zaragoza, 227
153. Adoración de la Cruz. Tabla central del retablo de Blesa, obra de Bernat y Ximénez. Museo de Zaragoza, 277
154. Detalle de los esmaltes del busto de san Valero. Sacristía de la Seo de Zaragoza, 228
155. Busto de san Valero. Sacristía de la Seo de Zaragoza, 229
156. Custodia relicario de los Corporales. Colegiata de Daroca (Zaragoza), 229
157. Primer tapiz de la Pasión. Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza, 230
158. Segundo tapiz de la Pasión. Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza, 230
159. Sarga, con la aparición de la Virgen del Pilar. Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza, 231
160. Detalle del primer tapiz de la Pasión. Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza, 231
161. Detalle del tapiz de Jefté. Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza, 231
162. Detalle del tapiz de la exaltación de la Santa Cruz. Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza, 231
163. Naveta de plata. Sacristía de la Seo de Zaragoza, 232
164. Atril de Benedicto XIII. Coro de la Seo de Zaragoza, 232
165. Interior del cimborrio de la catedral de la Seo, Zaragoza, 234
166. Interior del cimborrio de la catedral de Tarazona (Zaragoza), 234
167. Claustro de la catedral de Tarazona, 235
168. Torre de la colegiata de Santa María, de Calatayud (Zaragoza), 235
169. Grabado ochocentista que reproduce el desaparecido claustro del convento de Santa Engracia, de Zaragoza, 235
170. Detalle de la torre de la parroquial de Villamayor (Zaragoza), 235
171. Torre de la parroquial de Utebo (Zaragoza), 236

172. Torre de la parroquial de Ricla (Zaragoza), 236
173. Exterior del palacio de la Lonja, de Zaragoza, 237
174. Portada en el interior del salón de la Lonja, 237
175. Columnas y bóvedas del salón de la Lonja, de Zaragoza, 239
176. Interior de la iglesia parroquial de Longares (Zaragoza), 240
177. Escalera con techo cupuliforme del palacio de la Maestranza, Zaragoza, 241
178. Detalle del alero del palacio de Argillo, Zaragoza, 241
179. Torreón del palacio de los Luna o del conde de Morata (hoy Audiencia territorial), Zaragoza, 243
180. Fachada del palacio de los Luna, Zaragoza, 243
181. Fachada del Ayuntamiento de Valderrobres (Teruel), 243
182. Portada del palacio de los Luna, Zaragoza, 243
183. Torre de la iglesia parroquial de Pertusa (Huesca), 245
184. Viaducto, habitualmente llamado Los Arcos, Teruel, 245
185. Uno de los balcones con decoración escultórica de la casa llamada de los Morlanes, Zaragoza, 246
186. Decoración escultórica que figuró en el patio interior de la casa de Zaporta, Zaragoza, 246
187. Detalle del antepecho del patio central de la casa de los Pardo, Zaragoza, 246
188. Portada de la colegiata de Santa María, de Calatayud (Zaragoza), 247
189. Portada de la iglesia de Santa Engracia, de Zaragoza, 248
190. Virgen María. Detalle del retablo procedente de Montearagón. Catedral de Huesca, 249
191. Un relieve del retablo de Montearagón. Catedral de Huesca, 249
192. Un lado del trascoro de la catedral de la Seo, Zaragoza, 250
193. Retablo mayor de la basílica del Pilar, Zaragoza, 251
194. Natividad. Escena lateral del retablo de la basílica del Pilar, Zaragoza, 252
195. Anunciación. Relieve del bancal del retablo mayor de la basílica del Pilar, 252
196. Retablo mayor de la iglesia de San Pablo, de Zaragoza, 253
197. Imagen del titular del retablo mayor de la iglesia de San Pablo, 253
198. Figura de Santiago, en la parte inferior izquierda de la escena central del retablo mayor de la basílica del Pilar, Zaragoza, 254
199. Interior y retablo mayor de la catedral de Huesca, 255
200. Cristo en la cruz. Centro del retablo mayor de la catedral de Huesca, 255
201. Bancal del retablo mayor de la catedral de Barbastro (Huesca), 256
202. Portada de la capilla de San Miguel. Catedral de Jaca (Huesca), 257
203. Retablo de los santos Cosme y Damián. Iglesia de San Pedro, de Teruel, 257
204. Imagen del titular del retablo mayor de la iglesia de San Miguel, de Zaragoza, 258
205. Crucifixión, del retablo de la iglesia de la Magdalena, de Zaragoza, 259
206. Detalle del retablo mayor de la iglesia de San Pedro, de Teruel, 259
207. Lateral de la portada de la capilla de San Miguel, con la imagen de san Cristóbal. Catedral de Jaca (Huesca), 259
208. Retablo mayor de la catedral de Teruel, 260
209. Detalle del retablo mayor de la catedral de Teruel, 261
210. Portada y reja de la capilla de San Miguel o de Zaporta. Catedral de la Seo, Zaragoza, 262
211. Relieves del basamento del retablo de la capilla de la Trinidad. Catedral de Jaca (Huesca), 262
212. Esculturas del retablo de la capilla de San Miguel. Catedral de la Seo, Zaragoza, 263
213. Imagen de san Juan Bautista, en un lateral de la capilla de San Bernardo. Catedral de la Seo, Zaragoza, 263
214. Retablo central de la capilla de San Bernardo. Catedral de la Seo, Zaragoza, 263
215. Retablo llamado de la Inmaculada. Catedral de Tarazona (Zaragoza), 264
216. Detalle de un respaldo de la sillería de coro de la basílica del Pilar, Zaragoza, 264
217. Ángulo de la sillería de coro de la basílica del Pilar, 264
218. Ángel Custodio de la ciudad. Museo de Zaragoza, 265
219. Anunciación. Tabla que formó parte del retablo mayor (hoy desmontado y disperso) del monasterio de Sigüenza. Museo Provincial de Huesca, 266
220. Conversión de san Pablo. Detalle del retablo de los santos Pedro y Pablo. Iglesia de San Pablo, de Zaragoza, 266

221. Retablo de la colegiata de Bolea (Huesca), 267
222. Retablo de santa Lucía. Iglesia parroquial de Ambel (Zaragoza), 267
223. Retablo de san Juan. Catedral de Tarazona (Zaragoza), 268
224. Retablo de san Lorenzo. Catedral de Tarazona, 268
225. Tabla central de la predela del retablo de san Juan. Catedral de Tarazona, 269
226. Tabla central de la predela del retablo de san Lorenzo. Catedral de Tarazona, 269
227. Retrato de Fernando el Católico. Museo de la colegiata de Daroca (Zaragoza), 270
228. Una de las tablas de la parte inferior del retablo de la colegiata de Bolea (Huesca), 270
229. Retablito procedente de la cárcel, obra de Cósida. Museo de Zaragoza, 271
230. Retablo mayor de la iglesia de la Magdalena, de Tarazona (Zaragoza), 271
231. Detalle del tapiz de los Sentidos. Museo de Tapices de la Seo de Zaragoza, 272
232. Portapaz. Museo catedralicio de Albarracín (Teruel), 273
233. Cruz procesional. Iglesia parroquial de Burgo de Ebro (Zaragoza), 274
234. Custodia procesional de la catedral de la Seo, Zaragoza, 275
235. Detalle escultórico de la custodia procesional de la catedral de la Seo, Zaragoza, 276
236. Tríptico esmaltado de Limoges. Iglesia parroquial de Linares (Teruel), 277
237. Busto relicario de san Blas. Iglesia de San Pablo, de Zaragoza, 279
238. Azulejos del muro de la capilla del Sepulcro. Convento del Santo Sepulcro, de Zaragoza, 280
239. Torre de la catedral de la Seo, Zaragoza, 281
240. Interior y retablo mayor de la iglesia de San Carlos, de Zaragoza, 282-283
241. Portada de la capilla del Santo Cristo. Catedral de Barbastro (Huesca), 284
242. Interior y retablo mayor de la iglesia de la cartuja de Aula Dei (Zaragoza), 284
243. Portada de la colegiata de Alcañiz (Teruel), 285
244. Fachada de la iglesia de Santa Isabel, de Zaragoza, 285
245. Interior de la iglesia de Santa Isabel, de Zaragoza, 286
246. Detalle de las esculturas de la fachada de la iglesia de Santa Isabel, 286
247. Baldaquino del altar mayor de la colegiata de Daroca (Zaragoza), 287
248. Baldaquino del altar mayor de la iglesia de San Felipe, de Zaragoza, 287
249. Capilla del Santo Cristo de la catedral de la Seo, Zaragoza, 287
250. Bóvedas de la iglesia de San Ildefonso, de Zaragoza, 288
251. Cúpula y bóveda de la iglesia del convento de las Fecetas, de Zaragoza, 289
252. Bóvedas de la iglesia del convento de las Fecetas, 289
253. Torres y cúpulas de la basílica del Pilar, Zaragoza, 291
- 254-255. Proyectos de Ventura Rodríguez para la capilla de la Virgen y la fachada de la basílica del Pilar, 292
256. Nave lateral de la basílica del Pilar, antes de la última restauración, 293
257. Exterior de la capilla de la Virgen. Basílica del Pilar, Zaragoza, 294
258. Maqueta de Ventura Rodríguez para la capilla de la Virgen. Museo de la catedral de la Seo, Zaragoza, 294
259. Frente de la capilla de la Virgen. Basílica del Pilar, Zaragoza, 295
260. Grupo escultórico del altar central de la capilla de la Virgen. Basílica del Pilar, Zaragoza, 297
261. San Jorge. Iglesia de Santa Isabel, de Zaragoza, 298
262. Altar del panteón real en el monasterio viejo de San Juan de la Peña (Huesca), 298
263. Imagen de san José, en su capilla de la iglesia de San Carlos, de Zaragoza, 298
264. Ángel Custodio. Capilla de San José de la iglesia de San Carlos, de Zaragoza, 299
265. Ángel san Miguel. Capilla de San José de la iglesia de San Carlos, 299
266. Pinturas murales de Claudio Coello. Iglesia del convento de Escolapias, de Zaragoza, 300
267. Pinturas murales de Claudio Coello. Iglesia del convento de Escolapias, de Zaragoza, 301
268. Jusepe Martínez. San Pedro Nolasco. Museo de Zaragoza, 303
269. Pedro García Ferrer. Martirio de san Lupericio. Iglesia de San Carlos, de Zaragoza, 303

270. Francisco de Goya. Sueño de san José. Museo de Zaragoza, 305
271. Goya. Supuesto autorretrato. Museo de Zaragoza, 306
272. Goya. Conjunto de la bóveda del coreto. Basílica del Pilar, Zaragoza, 306-307
273. Goya. Una de las pechinas del santuario de Nuestra Señora de la Fuente, en Muel (Zaragoza), 308
274. Goya. Una de las pechinas de la iglesia parroquial de Remolinos, Zaragoza, 308
275. Goya. Pechina, con la representación de la Fe. Basílica del Pilar, Zaragoza, 308
276. Goya. Conjunto de la cúpula «Regina Martirum». Basílica del Pilar, Zaragoza, 309
277. Goya. Detalle del boceto para la cúpula «Regina Martirum». Museo de la catedral de la Seo, Zaragoza, 310
278. Goya. Detalle del segundo boceto para la cúpula «Regina Martirum». Museo de la catedral de la Seo, Zaragoza, 311
279. Goya. Detalle de la cúpula «Regina Martirum». Basílica del Pilar, Zaragoza, 312
280. Goya. Detalle del ciclo mural de la iglesia de la cartuja de Aula Dei (Zaragoza), 313
- 281-282. Goya. Detalles del ciclo mural de la iglesia de la cartuja de Aula Dei, 314
- 283-284. Goya. Detalles del ciclo mural de la iglesia de la cartuja de Aula Dei, 315
285. Goya. Detalle del ciclo mural de la iglesia de la cartuja de Aula Dei, 316
286. Goya. Retrato de Fernando VII. Museo de Zaragoza, 317
287. Goya. Retrato del duque de San Carlos. Museo de Zaragoza, 317
288. Detalle de la puerta de entrada a la sacristía de la catedral de la Seo, Zaragoza, 319
289. Zócalo de cerámica. Detalle. Capilla de San José de la iglesia de San Carlos, de Zaragoza, 319
290. Jarra de cerámica de Muel. Museo de Zaragoza, 320
291. Azulejos existentes en el santuario de Nuestra Señora de la Fuente, en Muel (Zaragoza), 320
292. Interior de la iglesia de Santa Cruz, de Zaragoza, 321
293. Fachada de la iglesia de San Fernando, de Zaragoza, 321
294. Francisco Pradilla. Alfonso I. Ayuntamiento de Zaragoza, 323
295. Marcelino de Unceta. Don Juan de Lanuza momentos antes del suplicio. Ayuntamiento de Zaragoza, 323
296. Mariano Barbasán. La pastora. Ayuntamiento de Zaragoza, 325
297. Hermenegildo Estevan. Villa romana. Ayuntamiento de Zaragoza, 325
298. Fachada del edificio del Casino Mercantil y Agrícola, Zaragoza, 326
299. Fachada de la casa n.º 11 del Paseo de Torrero (General Mola), Zaragoza, 326
300. La desaparecida casa del escultor Lasuén en Zaragoza, 327
301. Proyecto de García Mercadal para el «Rincón de Goya», 327
302. Agustín Querol. Monumento a los Sitios, Zaragoza, 328
303. Pablo Gargallo. El Profeta. Bronce, 329
- 304-305. Francisco Marín Bagüés. La jota (arriba); El Ebro (abajo). Museo de Zaragoza, 331
306. Luis Berdejo. Desnudos. Colección particular, Zaragoza, 332
307. Honorio García Condoy. Desnudo femenino. Bronce. Museo de Zaragoza, 332
308. Alberto Pérez Piqueras. La plaza de la Seo. Ayuntamiento de Zaragoza, 332
309. Santiago Lagunas. Bodegón. Colección particular, Zaragoza, 333
310. Manuel Viola. Composición. Ayuntamiento de Zaragoza, 333
311. Antonio Saura. Pintura. Fundación Juan March, Madrid, 334
312. Pablo Serrano. San Valero. Ayuntamiento de Zaragoza, 335
313. Pablo Serrano. Ángel Custodio. Detalle. Ayuntamiento de Zaragoza, 336

Las fotografías que ilustran este tomo han sido facilitadas por

Activer - Barcelona · Archivo Mas - Barcelona · Andreu Basté - Barcelona · A. Calvo Pedrós - Zaragoza · P. J. Fatás - Zaragoza · A. González Sicilia - Zaragoza · Oronoz - Madrid · Paisajes Españoles - Madrid · Salmer - Barcelona · A. Zerkowitz - Barcelona

Las fotografías 27, 28 y 31 de la Introducción Geográfica han sido expresamente cedidas por el Departamento de Geografía de la Universidad de Zaragoza. La fotografía 106 de Arte forma parte de un material reunido con motivo de unos estudios sobre arte mudéjar efectuados por Mme. G. Barbé, de la Sorbona

Cartografía realizada por Telstar, Estudios y Realizaciones Cartográficas

SUMARIO GENERAL

INTRODUCCIÓN GEOGRÁFICA

I. LA TIERRA, EL AIRE Y LAS AGUAS, 17

- El Pirineo, 17
- La Depresión central del Ebro, 20
- El Sistema Ibérico, 20
- La originalidad climática y vegetal, 20
- El Ebro y sus tributarios, 23

II. LOS ARAGONESES DE HOY, 23

- Cifras globales, 23
- Distribución de la población sobre el territorio aragonés, 24
- Desplazamientos internos de la población, 30
- Estructura de la población activa, 30
- La emigración internacional, 31

III. LA DIVERSIDAD DE LA VIDA REGIONAL, 31

- El Pirineo, 31
- Los valles transversales fronterizos, 32
- La Gran Depresión longitudinal, 33
- Las Sierras exteriores del Prepirineo, 33
- El tramo central de la Depresión del Ebro, 34
- El somontano oscense, 36
- Las comarcas del centro del Valle, 37
- El Sistema Ibérico, 42
- El tramo central zaragozano, 42
- El Sistema Ibérico turolense, 43
- El campo y la ciudad de Zaragoza, 45

INTRODUCCIÓN HISTÓRICA

PRELIMINAR, 55

- Aragón antes del Islam, 55

- El Islam en Aragón, 55
- Carlomagno en Zaragoza, 56
- Las familias rebeldes, 56
- La taifa de Zaragoza, 58

I. FORMACIÓN DE UNA PERSONALIDAD ARAGONESA, 59

- Resistencia al invasor, 59
- Variedad originaria, 60
- La frontera y la nueva estructura social, 61
- Aragón de condado a reino, 62
- Apertura hacia el exterior, 65

II. LA EXPANSIÓN, 66

- Ocupación del valle del Ebro, 66
- Restauración material y espiritual, 69
- Aragón y Cataluña, 70
- Expansión hacia el Mediterráneo, 72

III. ESTRUCTURA DEL ESTADO, 73

- El rey y los nobles, 73
- Nuevas fuerzas sociales, 75
- Las Cortes, 78
- Las clases rurales, 80

IV. EL REINO DE ARAGÓN EN LA POLÍTICA PENINSULAR, 81

- Frente a Castilla, 81
- La dinastía castellana en Aragón, 83
- Aspectos rurales, 84
- De la Edad Media a la Moderna, 86

V. ARAGÓN EN LA CORONA DE ESPAÑA, 87

- Estructura interna, 87
- Las alteraciones de Aragón, 88
- La sociedad en el siglo xvii, 90
- La renovación del siglo xviii, 93

VI. ECLIPSE Y RECUPERACIÓN, 98

- El eclipse de la guerra, 98
- La recuperación del país, 100

INTRODUCCIÓN LITERARIA

PRELIMINAR, 109

EL CARÁCTER MORAL, 109

LA PONDERACIÓN, 113

EQUILIBRIO EN EL BARROCO Y MORGERACIÓN ROMÁNTICA, 115

LA AGUDEZA DE CONCEPTOS, 119

EL DIDACTISMO, 122

EL BUEN GUSTO, 124

CONCLUSIONES, 126

ARTE

INTRODUCCIÓN, 136

TIEMPOS PRIMITIVOS, 139

ARAGÓN ROMANO, 143

PRIMEROS TESTIMONIOS DE ARTE CRISTIANO, 147

ARTE CRISTIANO DE LA RECONQUISTA, 148

ARTE MUSULMÁN, 151

ROMÁNICO, 157

ARTE CISTERCIENSE, 177

PURISMO GÓTICO, 183

PRIMERAS ETAPAS DEL MUDÉJAR, 184

EL FINAL DE LA EDAD MEDIA, 197

ESCULTURA Y DECORACIÓN DEL
PERÍODO GÓTICO, 203

PINTURA GÓTICA, 211

ARTES Suntuarias del período
GÓTICO, 228

RENACIMIENTO, 234

ESCULTURA RENACENTISTA, 245

PINTURA RENACENTISTA, 265

ARTES DECORATIVAS RENACENTIS-
TAS, 272

LO BARROCO, 279

ESTATUARIA DEL BARROCO, 296

PINTURA BARROCA, 299

GOYA EN ARAGÓN, 305

ARTES Suntuarias del Barroco,
318

NEOCLASICISMO, 321

SIGLO XIX, 322

SIGLO XX, 325

La presente edición de

ARAGÓN

de la colección

TIERRAS DE ESPAÑA

se terminó de imprimir en la industria gráfica
Heraclio Fournier, S. A., de Vitoria,
el 7 de noviembre de 1977



En este volumen dedicado a Aragón han colaborado cuatro especialistas:

José Manuel Casas Torres, catedrático de Universidad y director del Instituto de Geografía Aplicada del C.S.I.C., ha redactado la Introducción Geográfica que inicia la obra. Entre otros trabajos sobre geografía aragonesa, tiene además publicados *El valle del Ebro* y una *Bibliografía geográfica de Aragón*.

José María Lacarra, catedrático de Historia Medieval en la Universidad de Zaragoza, ha trazado la síntesis correspondiente a la Introducción Histórica. Se deben a su pluma diversos estudios sobre la reconquista y repoblación del valle del Ebro, siendo de señalar especialmente sus títulos *Aragón en el pasado* e *Historia del reino de Navarra en la Edad Media*.

Manuel Alvar, catedrático de Lengua Española en la Universidad Complutense de Madrid y Premio Nacional de Literatura, ha tenido a su cargo la Introducción Literaria. Es también autor del estudio *Aragón, Literatura y ser histórico*.

Federico Torralba Soriano, catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza, estudia en su texto el Arte de Aragón desde la prehistoria hasta nuestros días. Asimismo ha publicado, dentro de una abundante bibliografía monográfica, *Esmaltes aragoneses*, *Guía artística de Aragón*, *El Pilar* y *Guía artística de Zaragoza*.

Títulos publicados:

- CATALUÑA I
- BALEARES
- CASTILLA LA VIEJA · LEÓN I
- CASTILLA LA VIEJA · LEÓN II
- GALICIA
- MURCIA
- ARAGÓN

