TVRIASO XXV

REVISTA
DEL
CENTRO
DE
ESTUDIOS
TURIASONENSES

TARAZONA
2020-2021

La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3990

Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- BY (Reconocimiento): Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.

- NC (No comercial): La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.

- ND (Sin obras derivadas): La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es.

TVRIASO XXV

REVISTA
DEL
CENTRO
DE
ESTUDIOS
TURIASONENSES

TARAZONA
2020-2021

CONSEJO EDITORIAL

CONSEJO DE REDACCIÓN

Mª Teresa Ainaga Andrés (directora); Rebeca Carretero Calvo (directora); Ismael González Coello (vocal); José Ángel García Serrano (vocal); Carlos García Benito (vocal)

CONSEJO ASESOR

Isidro Aguilera Aragón (Museo de Zaragoza); José Javier Azanza López (Universidad de Navarra); Aurelio A. Barrón García (Universidad de Cantabria); Fernanda Blasco Sancho (Ayuntamiento de Zaragoza); Montserrat Cabré i Pairet (Universidad de Cantabria); Olga Cantos Martínez (Instituto del Patrimonio Cultural de España); Mª del Carmen García Herrero (Universidad de Zaragoza); José Antonio Hernández Vera (Universidad de Zaragoza); Ángela Muñoz Fernández (Universidad de Castilla-La Mancha); Marian Pulido Pérez (Ayuntamiento de Tarazona); Alberto del Río Nogueras (Universidad de Zaragoza); Eliseo Serrano Martín (Universidad de Zaragoza); Mª Josefa Tarifa Castilla (Universidad de Zaragoza); Mónica Vázquez Astorga (Universidad de Zaragoza); Eduardo Viñuales Cobos (Gobierno de Aragón)

DIFUSIÓN

La revista *Tvriaso* aparece recogida en MIAR (Matriz de Información para el Análisis de Revistas), RESH (Revistas Españolas de Ciencias Sociales y Humanas), DICE (Difusión y Calidad Editorial de las Revistas Españolas de Humanidades y Ciencias Sociales y Jurídicas) y en el Catálogo Latindex.
Además, los artículos de *Tvriaso* se encuentran indizados en las bases de datos DIALNET, *L'Année philologique* e Index Islamicus.

Edición electrónica, a excepción del último número:
http://www.ceturiasonenses.org/publicaciones.php

La revista *Tvriaso* no se identifica necesariamente con la opinión de los autores expresada en uso del ejercicio de su libertad individual

Publicación nº 99 del Centro de Estudios Turiasonenses
(www.ceturiasonenses.org)
y nº 3884 de la Institución Fernando el Católico,
Fundación Pública de la Excma. Diputación de Zaragoza (ifc.dpz.es)

PORTADA
Dibujo infográfico de uno de los *graffiti* del Palacio Episcopal de Tarazona.

ISSN: 0211-7207
ISSN en línea: 2603-7513
Depósito Legal: Z 1563-81

Maquetación: Gistel Industrias Gráficas, Zaragoza.
Impresión: Gráficas Solana, Madrid.

Í N D I C E

Estudios

Marc Millan Rabasa, «El testamento y el inventario de Juan d'Arenillas: el taller de un platero turiasonense» 9

José Ángel García Serrano y Ana García Chueca, «Psicología de la culpa, censura moral y exorcismo en los *graffiti* de las cárceles del Palacio Episcopal de Tarazona» 25

Álvaro Vicente Romeo, «El pintor turiasonense Francisco Ximénez Maza (1611-1670): Aproximación a su figura y estado de la cuestión» 43

Juan Carlos Calvo Asensio, «La capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel, un encargo de Baltasar Navarro de Arroita, obispo de Tarazona. 75

Varia

Manuel Gómez de Valenzuela, «Presencia de Flandes en Aragón. Siglos XV y XVI» 101

Mª Teresa Ainaga Andrés y Jesús Criado Mainar, «Tiempo y vida urbana. El reloj mecánico de la parroquia de San Pablo de Zaragoza y la organización de la actividad cotidiana de un gran barrio» 121

María del Carmen García Herrero, «*Por fuerça e malament*. Intervenciones de María de Castilla, reina de Aragón, ante agresiones sexuales a niñas y adolescentes del pueblo (1420-1445)». 143

Mónica Vázquez Astorga, «Escuelas para la educación de adultos en Zaragoza: historia de una realidad cambiante (1838-1907)» 165

Jorge Nelson Díaz Castillo, «El edificio de la compañía de seguros *La Regeneración* de Zaragoza (1904-1907): una obra de Julio Bravo Folch comprometida con el Modernismo» 199

José María Alagón Laste, «La sacralización del espacio urbano en los pueblos de colonización en la cuenca del Ebro: peirones, cruceros y cruces» 221

ESTUDIOS

EL TESTAMENTO Y EL INVENTARIO DE JUAN D'ARENILLAS: EL TALLER DE UN PLATERO TURIASONENSE

*Marc Millan Rabasa**

Resumen

En este artículo presentamos un estudio de la documentación notarial relacionada con la defunción del platero Juan d'Arenillas (doc. 1489-1504), poniendo el foco en las herramientas y otros bienes muebles inventariados en su casa y taller. Para ello hemos recurrido a la comparación con otras memorias de bienes del ámbito hispánico y, especialmente, de la Corona de Aragón. Además, hemos reunido los pocos datos biográficos que hasta ahora se conocían de este artífice e inferido en su situación socioeconómica.

Palabras clave: Platería, Tarazona, cultura material, Juan d'Arenillas, siglo XVI.

Abstract

This paper presents a study of the notarial documentation related to the death of the silversmith Juan d'Arenilllas (doc. 1489-1504), focusing on the tools and other objects inventoried in his home and workshop. To achieve this purpose, we use other inventories from the Hispanic territories, especially the ones from the Crown of Aragon. In addition, we have gathered the scarcely biographical data known to date and inferred in his socio-economic situation.

Keywords: Silver-smithing, Tarazona, material culture, Juan d'Arenillas, 16th century.

Fecha de recepción: 29 de enero de 2021.
Fecha de aceptación: 13 de abril de 2021.

TVRIASO XXV
pp. 9-23
ISSN: 0211-7207

Inferir en las condiciones de vida y la posición social de los plateros en época Medieval y Moderna es una operación compleja, especialmente si pretendemos englobar a los miembros del gremio como un colectivo social y económicamente homogéneo. Los documentos que nos ofrecen más datos al respecto son los inventarios, aunque no disponemos de los suficientes para saber certeramente cómo eran las casas que habitaban, qué objetos las poblaban y cuáles eran las diferencias entre los principales talleres y los obradores menos potentes. Los pocos datos biográficos que por el momento tenemos de Juan d'Arenillas no permiten asegurar su recorrido vital y artístico. Sin embargo, con el hallazgo de su testamento y de la memoria de bienes redactada tras su muerte podemos ampliar nuestro conocimiento sobre la manufactura de los metales nobles y profundizar en las condiciones de vida de un platero activo fuera de los grandes centros productores.

COORDENADAS BIOGRÁFICAS DE JUAN D'ARENILLAS

Juan d'Arenillas fue un argentero activo en Tarazona a finales del siglo XV y durante el primer lustro del XVI. Parece que estuvo igualmente ligado a la ciudad de Zaragoza, pues el 3 de agosto de 1489 presentó como garantía una casa en la parroquia de San Felipe para hacer frente a una comanda de 240 sueldos con Catalina de Alberuela.[1] Es posible que esta propiedad contara con un obrador porque la parte posterior conectaba con la Platería, actual calle Manifestación, donde vivían y trabajaban la mayoría de sus colegas zaragozanos.

No conocemos más datos de su vida hasta el 14 de octubre de 1504, cuando dicta su testamento en estado de enfermedad ante el notario Fernando Villarreal –doc. nº 1–. En este documento no se especifica ninguno de los bienes que poseía el testador, pero sí aporta otros datos de interés. Tras indicar que su cuerpo debe ser sepultado en la capilla de san Nicolás de la Seo de Tarazona y que se paguen todas sus deudas, Arenillas ordena una obra de patronazgo artístico poco común entre los plateros. Se trata de la construcción de una capilla situada entre los altares de la Trinidad y los Cardenales de dicho templo. Sin embargo, el platero se mostró bastante flexible, pues si el cabildo catedralicio se

* Contratado predoctoral del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Correo electrónico: marcmillanrabasa@unizar.es.

Este artículo se enmarca en el trabajo del Grupo de Investigación de Referencia H01_17R BLANCAS del Gobierno de Aragón.

1. Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.Z.], Miguel de Villanueva, 1489, f. 116 (Zaragoza, 3-VIII-1489). Noticia publicada en Manuel Gómez de Valenzuela, *Platería y joyería en Zaragoza (1413-1513)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, p. 267.

oponía a la construcción daba permiso a sus ejecutores testamentarios para que eligieran un nuevo emplazamiento para la misma. De igual manera, en caso de no disponer de suficientes fondos para llevar adelante lo planeado con «dezencia», los albaceas podían substituir el levantamiento de una capilla por otra obra o construcción más adecuada a su presupuesto.

Es muy posible que esto último ocurriera, pues el 21 de mayo del año siguiente se contrató la confección de un retablo para instalar en su sepultura, y no una capilla, con el pintor Antón Martín. Se concertó con el artista una obra con diversas escenas de la vida de san Martín, realizada al óleo y por un precio de 466 sueldos. Como queda reflejado en el contrato, el pintor tenía que utilizar azul fino y aplicar oro allí donde fuese necesario. A nivel plástico, el lenguaje utilizado en la capitulación induce a pensar que seguía la estética del primer Renacimiento, que encontró una buena recepción en la ciudad de Tarazona.[2] La pieza debía estar finalizada y colocada en la sepultura para el día de Todos los Santos, contando con poco más de cinco meses.[3]

Las últimas voluntades del argentero también permiten trazar algunas de sus relaciones personales y laborales. En primer lugar, cabe destacar la ausencia total de familiares, lo que posiblemente le permitió financiar la obra anteriormente mencionada. Como mostrará el inventario, a juzgar por sus bienes, no parece que fuera un artista especialmente acaudalado. Es por ello que nombra heredera a su alma con la intención de dedicar todos los recursos económicos posibles a la redención de esta.

El legado más interesante a este respecto es el de vestir a su criado y aprendiz Martín de Moros, como era costumbre entre los plateros. Si acudimos a los contratos de aprendizaje de la mayoría de los oficios una de las cláusulas más repetidas es la que obliga a dar una vestimenta al alumno. Sirva como ejemplo el afirmamiento de Antón de Magallón con el maestro Pero Royz Manuel, quien aparte de darle de «comer et bever et bestir et calçar» se comprometía a entregarle «hun jupon nuevo et una ropa o saya nueva de panyo de cinquo sueldos jaqueses» cada año.[4] Sin embargo, lo más común era donar un único conjunto al final del contrato. En unos legados concedidos tras el testamento –doc. nº 2–, Arenillas entregó al referido Martín de Moros «un capuz suyo que lo tiene Juan del Prado de Caragoca».[5] Por último, el platero nombró ejecutores testamentarios a dos clérigos beneficiados de la Seo de Tarazona, Mateo de Cascant y Martín Crespo.

2. El retablo no se conserva. Véase Jesús Criado Mainar, «Las artes plásticas del primer Renacimiento en Tarazona (Zaragoza). El tránsito del *moderno* al *romano*», *Tvriaso*, X, t. 2 (Tarazona, 1992), pp. 387-452, espec. pp. 394-395 y 420-421.

3. Archivo Histórico de Protocolos de Tarazona [A.H.P.T.], Pedro García, 1505, ff. 186-187 (Tarazona, 21-V-1505). Publicado en Jesús Criado Mainar, «Las artes plásticas…», ob. cit., pp. 426-427, doc. 2.

4. A.H.P.Z., García Gavín, 1420, f. 90 v. (Zaragoza, 4-VII-1420). Noticia publicada en Manuel Gómez de Valenzuela, *Platería y joyería…*, ob. cit., pp. 59-60, doc. 5.

5. También dio un jubón a Perico Moros, 24 sueldos a Miguel de Trevinyo y 16 a Martín de Muxica y su esposa en agradecimiento por diversos servicios sin determinar.

Una vez fallecido Juan d'Arenillas, los albaceas llevaron en cajas la mayoría de sus pertenencias hasta la catedral para ser inventariadas, sin hacer referencia alguna a la distribución de su vivienda. No obstante, en este mismo documento se indica que dicho traslado se efectuó desde las botigas de la casa del difunto Martín de Monzón y no desde una vivienda que fuera propiedad del orfebre, a la cual tampoco se hace referencia alguna en el testamento. Por todo ello pensamos que vivía y trabajaba en unas instalaciones alquiladas, cosa para nada excepcional. De hecho, algunos plateros poseían varias casas y obradores para arrendar, suponiendo una generosa vía de ingresos. A modo de ejemplo sirva el caso del valenciano Jaume Rossell, quien en 1414 alquiló en dos ocasiones un obrador con un comedor anexo a artífices extranjeros.[6]

Gracias a los inventarios publicados en los estudios que nos preceden se ha establecido una vivienda tipo en la que habitaban los plateros y sus familias, aunque la realidad fuera más compleja que en esta foto fija. En todo caso, tampoco difería en gran medida de las viviendas de otros artesanos coetáneos. En la planta baja se situaba el espacio laboral, dividido entre un área exterior para la actividad comercial y una interior para el obrador. En la tienda, los productos se exponían a la venta sobre tableros, aparadores y algún armario, tanto en el interior como hacia la calle. Al taller le dedicaremos nuestra atención en el siguiente epígrafe.

En el dormitorio, que podía estar en contacto directo con el obrador, se solía guardar la plata, el oro y las joyas que no estaban en exposición. Para proteger la mercancía se podían instalar diversas cerrajas, picaportes y candados que dificultaran el trabajo a posibles ladrones.[7] Sobre el espacio doméstico, los inventarios difieren entre sí dependiendo de la economía del platero. Mientras que en algunos no se hallan más que unos pocos muebles viejos, otros cuentan con posesiones que los colocan en una situación acomodada. Además, la casa estaba complementada por otras estancias más o menos imprescindibles, como la cocina, un cuarto para los mozos, almacenes, una cámara alta, etc.[8]

6. Luis Almenar Fernández y Antonio Belenguer González, «The Transformation of Private Space in the Later Middle Ages: Rooms and Living Standards in the Kingdom of Valencia (1280-1450)», *Journal of Urban History*, s. n. (*sine loco*, octubre 2020), pp. 1-31, espec. pp. 18-19. Unas décadas antes, Jaume Anglés también alquiló unas casas y un taller independiente en la ciudad del Turia, en este caso para su propio taller. Véase Francesca Español Bertrán, «El taller de un orfebre medieval a través del inventario de sus bienes», en *Tipologías, talleres y punzones de la orfebrería española. Actas del IV Congreso Nacional de Historia del Arte*, Zaragoza, Comité Español de Historia del Arte, 1984, pp. 107-129. En Zaragoza encontramos otro interesante ejemplo. En 1474 Bernat Ferrando alquiló a un guarnicionero una casa en la calle de la Platería sin el banco. Este espacio, que correspondería a la tienda, lo seguiría ostentando para vender sus propios productos o quizás lo arrendaría a otro platero para hacer lo propio. Véase Manuel Gómez de Valenzuela, *Platería y joyería…*, ob. cit., p. 275.

7. *Ibidem*, p. 28.

8. Ángel San Vicente Pino, *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento (1545-1599)*, Zaragoza, Pórtico, 1977, t. I, pp. 131-140; Aurelio Barrón García, «El taller de los plateros burgaleses a la luz de los inventarios», *Estudios Mirandenses*, 17 (Miranda de Ebro, 1997), pp. 131-166; Inmaculada Gil Asenjo, María Ángeles Longás Lacasa, Lourdes Moneva Ramírez y María del Mar Rodríguez Beltrán, «La casa y el taller de Miguel Cubels, platero, y el encargo del grupo de San Joaquín y la Virgen niña para el Pilar de Zara-

1. Platero rodeado de diversas herramientas. Juan de Arfe y Villafañe, Quilatador de la plata, oro y piedras, Valladolid, Alonso y Diego Fernández de Cordova, 1572, f. 11 v. Biblioteca Digital Hispánica.

EL INVENTARIO DEL TALLER, LA TIENDA Y LA CASA DE JUAN DE ARENILLAS

Como hemos indicado anteriormente, al inicio del inventario –doc. nº 3– se indica que los bienes de Juan d'Arenillas fueron trasladados en cajas desde la botiga de las casas de Martín de Monzón hasta la «trastería» de la Seo para protegerlos de personas con malas intenciones, dejando solamente algunos enseres domésticos en su vivienda. Es en esta nueva localización donde los albaceas realizaron la memoria de las herramientas del taller y otros objetos. Además de ayudar a la protección de los bienes, la redacción de este inventario pudo estar relacionada con la financiación de la capilla que ordenó construir en su lecho de muerte, que finalmente se vio materializada en forma de retablo. Ya en el testamento se nota la inseguridad de tener la capacidad económica suficiente para financiar dicha obra, por lo que la celebración de una almoneda era un mecanismo eficaz al que sus cabezaleros podían recurrir para remediar dichas carencias, especialmente si no tenía descendientes que se ocuparan del asunto.

Los objetos más numerosos son los utensilios del taller, la mayor parte de los cuales coinciden con los de otros obradores de platería documentados [fig. 1]. Ocurre lo mismo con el equipamiento de otras profesiones artesanales, especialmente de los herreros. Ejemplifica este hecho el testamento del mazonero francés Pedro Pío, quien en 1615 da la posibilidad al platero Claudio Iennequi y al buidador Juan Esparbiel de comprar a buen precio sus patrones y herramientas.[9]

Podemos empezar por el elemento más básico que cualquier argentero debía tener, una superficie sobre la que trabajar. Este mueble era conocido como banco de obrar o del oficio y aparece en las memorias de bienes de prácticamente todos los orfebres. En algunas ocasiones, poseían varios para que los

goza», en Gonzalo M. Borrás Gualis (coord.), *El arte Barroco en Aragón, III Coloquio de Arte Aragonés*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 1985, pp. 385-405; y Antonio Martínez Subías, «La casa-obrador de Jaume Pere, platero de Tarragona», *Quaderns d'història tarraconense*, 9 (Tarragona, 1990), pp. 7-39.

9. A.H.P.Z., *Domingo Montaner*, 1615, ff. 153 v.-160 v. (Zaragoza, 14-III-1615). Noticia publicada en Esperanza Velasco de la Peña, «Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1615», en Ana Isabel Bruñén Ibáñez, Luis Julve Larraz, Esperanza Velasco de la Peña. (coords.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, p. 256, doc. 1-1270(1388).

aprendices u oficiales tuvieran un lugar de trabajo propio,[10] pero no parece que en este caso se dotara de tal espacio al aprendiz Martín de Moros [fig. 2].

También eran de gran utilidad las balanzas y balanzones, que más allá del pesaje guardan relación con el ensaye de plata,[11] pues con ellas se llegaba a determinar la ley del metal. Para ello se tenía que trabajar con total precisión, ya que el mínimo desequilibrio podía pervertir el cálculo. Juan de Arfe recomendaba colocar la balanza en una caja con paredes de vidrio o de papel para que el viento y otros elementos no pervirtieran el peso de cualquiera de los dos platos [fig. 3]. Además, en algunas ocasiones se ha documentado que las balanzas de ciertos talleres podían tener un uso público en las zonas comerciales si el concejo local así lo determinaba.[12] Sea como fuere, Arenillas contaba con cinco unidades de este objeto, tres de mayor tamaño y dos pequeñas.[13]

2. Pareja de plateros trabajando. Mientras uno alimenta el fuego el otro está atareado en el banco de obrar o del oficio. Juan de Arfe y Villafañe, Quilatador…, f. 26 v. Biblioteca Digital Hispánica.

Pasando a las herramientas manuales propiamente dichas, destaca el número de martillos, en línea con la mayoría de los inventarios. El platero poseía tres para forjar, es decir, trabajar el objeto en caliente; diez para «restreñyr» y aplanar y uno de menor tamaño. También contaba con cinco suajes,[14] pieza similar a un troquel[15] que servía para cortar, marcar y fijar el borde de las piezas.[16]

10. Aurelio Barrón García, «El taller de los plateros…», ob. cit., pp. 136-137.

11. *Ensayar*: «Vale assimismo hacer inspección y reconocimiento de la calidad y bondad del oro, plata y otros metales: lo que toca por oficio al Ensayador diputado por el Príncipe o República». *Diccionario de Autoridades / Real Academia Española*, 2012 [t. III, 1732] en https://webfrl.rae.es/DA.html [Fecha de consulta: 18/01/2021].

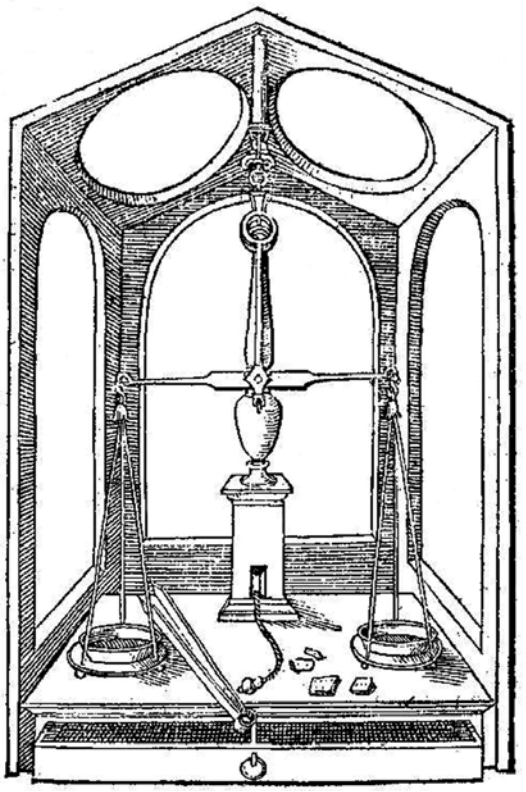
12. Francesca Español Bertrán, «El taller de un orfebre…», ob. cit., p. 73, nota 47.

13. Juan de Arfe y Villafañe, *Quilatador de la plata, oro y piedras*, Valladolid, Alonso y Diego Fernández de Cordova, 1572, pp. 9-10. Quizás la «capsa de balança de tres cayres» que contiene el inventario del platero vicense Pere Navarro en 1548 se refiera a este procedimiento. Véase Miquel Mirambell i Abancó, «El taller d'un argenter vigatà cinccentista. Inventari dels béns de Pere Navarro (†1548)», *Ausa*, 114 (Vich, 2000), pp. 19-34, espec. p. 22.

14. También es posible encontrarlo escrito como *suages*, *suajas*, *çuaçes* o, en catalán, *suatges*.

15. *Troquel*: «Molde empleado en la acuñación de monedas, medallas, etc.», «Instrumento análogo al troquel, de mayores dimensiones, que se emplea para el estampado de piezas metálicas» o «Instrumento o máquina con bordes cortantes para recortar con precisión planchas, cartones, cueros, etc.» *Diccionario de la Real Academia Española*, en https://dle.rae.es/ [Fecha de consulta: 18/01/2021].

16. Miquel Mirambell lo define como «peça a manera de corona aplicada a la base de copes sumptuoses i sobrecopes», pero nos parece más ajustado el significado que señalamos. Véase Miquel Mirambell i Abancó, «El taller d'un argenter…», ob. cit., p. 33.



3. Compás y modelo de balanza propuesto por Juan de Arfe. Juan de Arfe y Villafañe, Quilatador…, f. 8. Biblioteca Digital Hispánica.

Ángel San Vicente restringía el uso de este utensilio a la vajilla de metal,[17] pero otras tipologías también necesitaban dicho acabado.[18] El caso del barcelonés Miquel Bofill nos muestra la adquisición de un «suatge petit de corretges» para trabajar con mayor comodidad estas correas o cinturones que producía en gran cantidad. Parece ser que en este caso el uso del suaje servía como base y refuerzo a la hora de poner los clavos.[19]

En el inventario turiasonense encontramos cuatro bigornias y una «bigorneta» de menores dimensiones.[20] Se trata de un objeto similar a un yunque[21] sobre el cual se trabajaba la pieza a base de golpes con el objetivo de darle forma. Para facilitar este procedimiento, la superficie se curvaba hacia arriba en una punta y hacia abajo en la otra.[22] La bigornia era una de esas herramientas imprescindibles no solo para los plateros, sino para cualquier artesano que trabajase los metales. Ejemplo de ello es una capitulación realizada entre Domingo de Salas, herrero zaragozano, y Lope Olgado, colega de Gea de Albarracín. Aquí el segundo se comprometía a arreglar

17. Ángel San Vicente Pino, *La platería de…*, ob. cit., t. I, p. 144.

18. Por ejemplo, en 1474 el argentero Juan Manzana recibe el encargo de unas guarniciones de cobre para zapatos, en los cuales los «bordes y el talle de los çapatetes y faldas de aquellos» deben contar «con bordes et con suages de las faldas y asientos». A.H.P.Z., Juan Garín, 1474, s. f. (Zaragoza, 3-VI-1474). Publicado en Manuel Gómez de Valenzuela, *Platería y joyería…*, ob. cit., pp. 138-139, doc. 83.

19. La *corretja* o correa era un elemento muy frecuente en la vestimenta del siglo XV. Véase Isabel de la Fuente, «La producció d'un argenter barceloní a través del seu llibre de comptabilitat: Miquel Bofill (1450-1460)», *D'Art*, 23 (Barcelona, 1997), pp. 207-229.

20. En el inventario de Sebastián Arzega, platero afincado en Madrid, aparece simplemente como *bigorneta*. Véase José Luis Barrio Moya, «El platero Sebastián Arzega y el inventario de sus bienes (1575)», *Boletín de Arte*, 4-5 (Málaga, 1984), pp. 179-188, espec. p. 184.

21. Ángel San Vicente Pino, *La platería de…*, ob. cit., t. I, p. 142.

22. *Bigornia*: «Instrumento de hierro de que usan los Herradóres, y Cerrajéros, para machacar, y adobar el hierro, y los Platéros para la plata, el qual es en forma de una pilastra corta y gruessa, con su meséta encima, de la qual salen dos oréjas, una à un lado en forma de pico puntiagudo, y la otra al otro lado opuesto, que es roma, y sobre ellas se machàca la pieza, que está arqueáda como la herradúra». *Diccionario de Autoridades / Real Academia Española*, 2012 [t. I, 1726] en https://webfrl.rae.es/DA.html [Fecha de consulta: 18/01/2021].

una bigornia, pero si en mes y medio no había realizado el reparo debía proporcionar otra al primero inmediatamente «para poder trabajar».[23] Por otra parte, una de las que Arenillas poseía estaba especialmente adaptada para labrar más cómodamente los jarros. Aunque esto parece indicar que era una tipología frecuente en su taller, en el inventario de los productos que quedaron en su tienda no se hace referencia alguna, aunque bien podría referirse a las tazas.[24]

Similar a la bigornia era el tas,[25] también referido como yunque en el documento que nos ocupa. Con él se daba forma a la lámina u hoja de plata, convirtiendo la superficie de esta herramienta en una especie de molde para la pieza en fabricación.[26] De los cuatro que poseía el platero turiasonense, dos estaban dirigidos especialmente a aplanar y a forjar, variantes que se repiten en diferentes inventarios análogos.[27] A todo esto sigue una lista de utensilios de carácter más común, como cinco tenazas, dos tijeras, un par de muelles, una lima, hierros de «buidar», un mortero con su mazo y un compás.

Cabe destacar que algunos elementos comunes en cualquier taller de platería, e incluso imprescindibles, no aparecen en el inventario, por ejemplo, los hornos, hornillos de ensaye o fraguas [fig. 4]. Antes de empezar cualquier proceso se debía contrastar la calidad del metal, así como fundirlo para conseguir que fuera maleable. Para avivar su fuego, Arenillas contaba con un par de manchas o fuelles que sí fueron recogidos en el documento [fig. 5]. Si acudimos al *Quilatador de oro, plata y piedras preciosas* de Juan de Arfe, encontramos la descripción más detallada de cómo tenía que ser un horno de platero:

> El hornillo del ensaye, se haze su armadura sobre barras de hierro, y el suelo es de parrillas, y muy llano. Despues se guarnece de varro arenoso por dentro, y fuera, de manera que todo el hierro quede cubierto […], y junto al suelo de las parrillas, ha de tener una boca A por donde entre y salgan las copellas: y abaxo otra copa B por donde salen las centellas y ceniza. Y sobre las parrillas del suelo, ha de estar assentado un ladrillo, para poner encima la musla: y ponese sobre un banco, para que la boca del hornillo este al nivel de la vista.[28]

23. A.H.P.Z., *Francisco Morel*, 1605, ff. 1380-1381 (Zaragoza, 30-IX-1605).

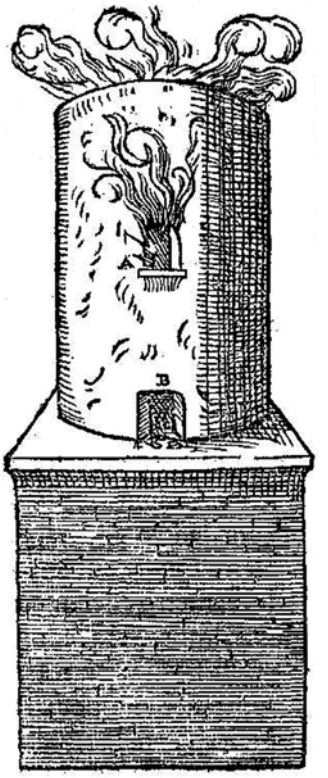
24. Aparece inventariada al lado de un «janbrote», elemento también exclusivo para fabricar estos recipientes, que no hemos logrado identificar.

25. Ángel San Vicente Pino, *La platería de…*, ob. cit., t. I, p. 145; Isabel de la Fuente, «La producció d'un…», ob. cit., p. 212, nota 25.

26. *Tas*: «term. de Plateros. Especie de Vigorneta, en que se amartilla la hoja de la plata, y sirve tambien para otros usos». *Diccionario de Autoridades / Real Academia Española*, 2012 [t. VI, 1739] en https://webfrl.rae.es/DA.html [Fecha de consulta: 18/01/2021].

27. Manuel Gómez de Valenzuela, *Platería y joyería…*, ob. cit., p. 87, doc. 40, p. 150, doc. 95, p. 211, doc. 142. Ángel San Vicente también documenta estas dos variantes y añade el *tas de fonso, de ondones* o *de fondos*, en referencia a que el *hondon* o fondo de los vasos se trabajaba con él. Véase Ángel San Vicente Pino, *La platería de…*, ob. cit., t. I, p. 145. Este último también lo encontramos en Antonio Martínez Subías, «La casa-obrador de…», ob. cit., p. 33; y María Jesús Sanz, «Testamentos e inventarios de plateros sevillanos en la primera mitad del siglo XVI estudio de sus ajuares personales y de sus instrumentos de trabajo», *Archivo Hispalense*, 285-287 (Sevilla, 2011), pp. 437-457, espec. pp. 456-457.

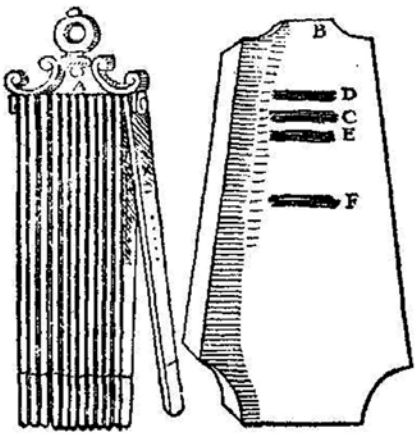
28. Juan de Arfe y Villafañe, *Quilatador de…*, ob. cit., pp. 11-12.



4. Horno de ensaye propuesto por Juan de Arfe. Juan de Arfe y Villafañe, Quilatador…, f. 8 v. Biblioteca Digital Hispánica.

Está estrechamente relacionado con lo anterior el crisol,[29] pequeño recipiente en el que se fundían los metales preciosos. Al final de la memoria de bienes aparecen «dos caxones viejos con ferramienta» guardados en su vivienda, donde quizás se almacenaban otros elementos sin referir como gubias, buriles, cinceles y punzones.

Además de todas las herramientas, en cualquier obrador también se contaba con la materia prima, que en este



5. Modelo de fuelles o manchas propuestos por Juan de Arfe. Juan de Arfe y Villafañe, Quilatador…, f. 37. Biblioteca Digital Hispánica.

caso eran el oro y la plata. Los metales nobles los encontramos en forma de rieles o barras, así como en unas pocas monedas; a destacar cinco florines, dos ducados de oro y un par de reales de plata. También se inventarió repetidamente mucha limadura, menuceles y «fulletas»[30] de plata, y en menor medida de oro, la mayoría en «una caxa grande despino en que ay muchos menuzeles de lo rroto». Sabemos que los plateros guardaban estos pequeños trozos, también llamados limallas o escobilla, porque alcanzaban un valor considerable si atendemos a las tasaciones que se hacen en otros inventarios.[31] A ello debemos

29. *Crisol*: «Vaso de cierta tierra arenisca, de la hechúra y forma de un medio huevo, en que los Plateros funden el oro y la plata, y los acendran y acrisolan». *Diccionario de Autoridades / Real Academia Española*, 2012 [t. III, 1732] en https://webfrl.rae.es/DA.html [Fecha de consulta: 18/01/2021].

30. Una *fulleta* de oro o plata es la pequeña pieza de metal noble que se extrae de los ríos por filtrado del agua y precipitación. Véase Josep Iglésies, *Pere Gil, S.I. (1551-1622) i la seva geografia de Catalunya seguit de la transcripció del Libre primer de la historia Cathalana en la qual se tracta de historia o descripció natural, ço es de cosas naturals de Cathaluña*, Barcelona, Societat Catalana de Geografia, 2002, p. 225.

31. Manuel Gómez de Valenzuela, *Platería y joyería…*, ob. cit., p. 28. Para recoger la escobilla con mayor comodidad, los bancos de obrar podían tener un corte con una pieza de cuero

sumar los muelles, tornillos y «berguillas» de oro y plata que encontramos en gran número. Por último, el taller también contaba con plomo, pues en el ensaye se envolvían los pedazos de plata en una fina lámina de este metal,[32] y unas pocas piedras preciosas y cristales.

Por otra parte, los albaceas del difunto inventariaron las piezas que habían quedado sin vender, única manera que tenemos de acercarnos a la producción artística de Juan d'Arenillas. Posiblemente se trate de piezas que el platero producía de manera continua o seriada para tener a la venta en la botiga. Son mayoritariamente de orfebrería civil, devoción personal y joyería.[33] Las más repetidas son las tazas y tazones tanto de plata blanca como sobredorada, tipología de gran éxito en la época y que se refiere a recipientes ornamentales poco profundos con un pie.[34] También encontramos cucharas,[35] siete limpia dientes, un sello, una rastra, pequeñas cruces, arracadas, seis anillos y diversos agnus redondos y cuadrados. Como única pieza del ámbito eclesiástico se recoge un incensario de latón.

Por último, debemos nombrar otros objetos sin relación aparente con el obrador como diversas prendas de vestir, zapatos y un «libro de imprenta de Arte del Bien Morir biejo».[36] Inventariados todos los bienes referidos, los albaceas volvieron a la casa para incluir en el documento los humildes enseres domésticos que habían sido allí dejados,[37] encontrando unos colchones de paja y de lana, una mesa, bancos, cajas, utensilios de cocina, un brasero y unos candiles.

CONCLUSIONES

Juan d'Arenillas forma parte de ese amplio grupo de artífices que contaban

debajo donde se depositaba la plata sobrante. Véase Aurelio Barrón García, «El taller de los plateros…», ob. cit., p. 132.

32. Juan de Arfe y Villafañe, *Quilatador de…*, ob. cit., f. 10 v.

33. Otros inventarios coinciden en este punto, por lo que deducimos que muchas piezas eclesiásticas y litúrgicas se labraban mayoritariamente por encargo mientras que la burguesía era el cliente más habitual. Véase Antonio Joaquín Santos Márquez, «Sobre los últimos años de vida de Hernando de Ballesteros el Mozo», en Jesús Rivas Carmona (coord.), *Estudios de platería San Eloy 2013*, Murcia, Universidad de Murcia, 2013, pp. 520-533; José Luis Barrio Moya, «El platero Sebastián Arzega…», ob. cit., pp. 181-183; y Manuel Gómez de Valenzuela, *Platería y joyería…*, ob. cit., pp. 31-34.

34. Manuel Gómez de Valenzuela, *Platería y joyería…*, ob. cit., p. 42.

35. En el inventario de las herramientas se recogen «tres staquas pequenyas para cucharetas» y «tres bigornias de cuxaretear» que certifican la cubertería de plata como un producto frecuente en la tienda de Juan d'Arenillas.

36. Generalmente, los plateros sabían leer y escribir, cosa que corroboran muchas de sus rúbricas en documentos notariales. Asumimos que Juan de Arenillas también podía leer al poseer este libro. Se han documentado algunas pequeñas bibliotecas pertenecientes a plateros, pero los inventarios no han sido suficientemente precisos para conocer sus intereses concretos. Véase Aurelio Barrón García, «El taller de los plateros…», ob. cit., p. 132.

37. Realidad en la que se encontraban muchos artífices de todas las disciplinas que no contaban con los medios suficientes para establecer un taller fijo. Para conocer el inventario de un escultor con una economía igualmente humilde, cercano en el tiempo y que trabajó en el mismo ámbito geográfico acúdase a Jesús Criado Mainar, «El inventario de bienes (1531) de Guillemyn Baqua. Un apunte sobre la actividad de los escultores franceses entre la Ribera de Navarra y Aragón en el Primer Renacimiento», *De Arte. Revista de Historia del Arte*, 19 (León, 2020), pp. 43-59.

con una situación económica poco favorable. Sin embargo, al carecer de familia pudo dedicar todos sus recursos para resolver sus deudas, compromisos y, especialmente, a la redención de su alma. Seguramente, esta sea la razón por la que se realiza esta documentación, pues con una almoneda podrían financiarse las misas y la capilla o el retablo que pide en su testamento.

Podríamos acabar diciendo que gracias a ello llegamos a conocer mejor a este platero turiasonense apenas estudiado. Pero en nuestra opinión, el verdadero valor de este hallazgo documental reside en sumar nuevos datos para el estudio de los talleres de platería aragoneses. Si bien no muestra un gran obrador y contiene poco más que las herramientas necesarias para la confección de sus obras, nos permite conocer las condiciones de vida y trabajo de los centros periféricos y las platerías más pequeñas como pudiera ser la de Tarazona, pues también merecen ser puestas en contexto.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1504, octubre, 14 Tarazona

Testamento de Juan d'Arenillas, platero, habitante en Tarazona.

A.H.P.T., Fernando Villarreal, 1504, ff. 393-393 v.

[*Al margen*: Testament de Joan d'Arenillas, argentero].

En el nombre de Dios etc. por aquesto sea a todos manifiesto que yo Joan de Arenillas, argentero habitante en la ciudad de Taracona, stando enfermo en el lecho loado a nuestro señor Dios en mi buen seso, firme memoria e palavra manifiesta de mi cierta sciencia ordeno mi ultimo testament etc. por el qual revoco todos et qualesquiere otros testamentos etc.

Et primo mi sepultura en la Seu de la dicha ciudad [*entre líneas*: en la capilla de Sant Nicholao] cerqua la sepultura de micer Lop de Conchillos dean q° [*entre líneas*: o della do a mis cabecalleros sobredichos en la dicha Seu] e que mi defunsion novena y cabo de año sian fechos bien etc.

Item quiero sian pagados todos mis deudos de mis bienes por mys cabecaleros etc.

Item quiero sea fecha una capilla entre la capilla de la Trinidat y la de los cardenales de la Seu de la dicha ciudat la qual luego que sia yo finado se aya de comencar la dicha obra y en caso que los señores obispo y canonigos alli no diesen lugar quiero sea fecha la dicha capilla en aquel lugar donde a mis cabezaleros sea bien visto e fecha la dicha capilla todo aquello que sobrara de mis bienes conplidas las cosas infrascriptas [*tachado*: sea] sian formadas misas de staqua las quales cada hun anyo [*entre líneas*: permanentement] se celebren en la dicha capilla por mi anima y de mis defuntos [*tachado*: exp] a ordinacion de mys cabecaleros e si los bienes mios no bastaran para hazer [*tachado*: la dicha] capilla con decencia en tal caso /f. 393 v./ sia fecho en lugar de la dicha capilla aquello que mis cabecaleros sia bien visto etc.

Item lexo et mando que de mis bienes sia vestido mi criado Martin de Moros segun es costumbre a tales aprendizes por mis cabecaleros.

Item lexo a qualesquiere parientes myos que en mis bienes drecho alguno puedan alcancar cinco sueldos por bienes mobles et et sendas juvadas de mont en el mont de Taracona por bienes sedientes por los quales se tengan por contentos etc.

Item lexo heredera universal etc. a mi anima etc.

Item lexo exsecutores de my anima et del infrascripto mi testament a los reverendos mossen Mateo Cascant et mossen Martin Crespo clerigos de la dicha ciudat.

Item me deve Pero Sanz [*tachado*: dos ducados] vezino de Caragoca dos ducados e otras deudas segun por mi libro se fallaran.

Et quiero sia mi ultimo testament. Large ut in forma, etc.

Testigos Alfonso de Vezerril et Miguel de Jat, vezinos de la dicha ciudat de Tarazona.

2

1504, octubre, 15 Tarazona

Diversos legados de Juan d'Arenillas.

A.H.P.T., Fernando Villarreal, 1504, f. 399.

Eodem die el dicho maestre d'Arenillas de berbo lexo a Martin de Moros su cryado un capuz suyo que lo tiene Juan del Prado de Caragoca.

Item a Miguel de Trevinyo [*palabra ilegible*] cumplimiento por servicios que le han fecho les [*la «s» está tachada*] dexo le sian dados XXIV sueldos.

Item a Martin de Muxica por el servicio que el y su muxer le han fecho XVI sueldos.

Item a Perico Moros le dexo hun jubon suyo el mejor.

Testigos aquesto presentes micer Ffernando de Villa Real y el bicario y mossen Miguel Benito e Alonso de Vezerril.

3

1504, octubre, 21 Tarazona

Inventario de los bienes del difunto Juan d'Arenillas, platero.

A.H.P.T., Fernando Villarreal, 1504, ff. 394-399.

[*En el encabezamiento*: Inventario de los bienes que se fallaron de Joan Darenillas platero qº, en lanyo MºCCCCCºIIIIº].

[*Al margen*: Extracto in forma]

In dei nomine amen. Noverint universi anno a nativitate domini millesimo quingentesimo quarto die vero continuum data vicessima prima mensis octobris apud civitatem Tirasone.

En presencia de mi Ferrando Villa Real, notario, et de los testimonios de yuso scriptos dentro unas casas de Martin de Moncon qº sitias en la carrera de las botigas de la dicha ciudad parescieron los venerables mossen Mateo de Cascant et mossen Martin Crespo clerigos beneficiados en la Seu de la dicha ciudad como exsecutores del ultimo testament de Juan Darenillas, platero qº, vezino de la dicha ciudat los quales visto que al porviviente del dicho Juan Darenillas en la dicha casa no quedava ninguna [*entre líneas*: persona] y que por algunas malivolas personas porian ser tomados e malogrados los bienes en [*tachado* do se] caxones stantes e aquellos mandaron [l]levar a la trasteria de la [*tachado*: dicha ciudat] de la Seu de la dicha ciudat para que alli stuviesen seguros en los quales caxones se fallaron los bienes infrascriptos [*tachado*: y siguientes] los quales se inventariaron en la forma siguiente. [*Tachado*: En la un caxon].

[*A margen y tachado*: Se fallaron los bienes infrascriptos].

Primo dos pares de peales blancos de forraje viejo.

Hun par [de] calcas de cadin vermejo nuevas.

Hun par [de] alcorques de cordoban negro nuevos.

Hun libro demprenta de Arte deł Bien Morir biejo.

Dos rieles de plata pesaron VIIIIº onzas.

En una casa se fallaron VIII manillas *[entre líneas*: de plata] pesaron II onzas.

Hun tacon [*entre líneas*: de plata] blanco dorado el piet, suelo y beuedor peso XII onzas y hun [*tachado*: quarto] arienco.

Hun tacon [*entre líneas*: de plata] pequenyo asi dorado peso VIII onzas II arienços. /f. 394v/

Huna taca blanqua marquada vieja peso VI onzas.

Hun taçon [a]bollonado menudo dorado viejo peso X onzas.

Una taça de mala plata peso IIIIº onzas y XIIII arienços.

Quatro cucharetas nuevas de buena plata pesaron II onzas medio.

En una capsa unos menuzeles de plata pesaron II onzas medio.

En un paper quatro agnus dei pequenyos de plata.

Tres agnus dei los dos redondos el uno quadrado de plata [*tachado*: en una capsa]

En la mesma capsa se fallaron dos albaranes en papel uno de Pero Sanz y el otro de [*reserva de espacio en blanco*].

Se fallaron en la mesma capsa XIIII tornillos de plata blanquos.

En otra capsa de cuerno se fallaron tres taxones de plata sobredorados.

En un paquete unas pocas fulletas de plata doradas.

En otro paper una fulleta de oro [*entre líneas*: de pesso de] fasta un ducado.

En la dicha capsa se fallaron otros menuzeles de plata.

En una capsa se fallaron muchos menuzeles de plata entre los quales havia

Siete limpia dientes.

Hun anillo dorado.

Cinquo anillos blancos.

Hun sello con una pera.

XXXVI verguyllas de plata blanquas.

Unos granats de vidryo.

Quatro verguyllas de plata doradas con sendos granats de vidryo.

XI cruzetas de plata en hun filo darambre. /f. 395/

En una capsa tuerta [*sic*] unos menuzeles de plata y un [*tachado*: a rama de] filo de ar[r]acadas de plata.

Dos paperes de granats de vidryo.

En una capsa [*tachado*: tuerta, *sic por rota*] cubierta de cuero se sa[ca]ron en hun paper cinquo florines [*tachado*: de oro] y dos ducados de oro. En la mesma caxa se hallo hun encensero de allaton [*tachado*: todo lo sobredicho dentro la dicha caxa].

En [*entre líneas*: la] otra caxa [*tachado*: ta] negra se fallaron los bienes siguientes.

Primo dos reales viejos y hun navarro.

XIIII tornillos de plata blanquos.

Unos menuzeles de plata.

Una rastra de ambres [*sic, por ámbar*].

Hun agnus dei con su guarnizion todo de plata.

Y en un paper otros menuzeles de plata.

En un paper un poco fres.[38]

En un paper tres tornillos o berguillas de oro la una con una turquesa.

Un [*una palabra tachada ilegible*] cuchareta de media plata que le falta hun pedaço.

En hun paper una poca limadura de plata.

En otro paper una [poca limadura] de oro.

Apres en la dicha casa se hallo hun seron con la ferramienta siguient.

Primo hun tas de forjar alias junque mediano.

Hun tas de aplanar alias junque.

Hun tas de IIII hazeros alias junque.

Una bigornia de jarros.

Hun janbrote de jarros. /f. 395 v./

Tres martillos de forjar.

X martillos de resteñyr y aplanar.

Dos staquas grandes.

Tres staquas pequenyas para cucharetas.

Unos fierros de buydar.

Tres bigornias de cuxaretear.

Cinquo suages.

Quatro rieletas.

Cinquo tenacas.

Dos tixeras de cortar fierro.

Dos muelles.

Hun tas pequenyo alias junque.

38. El término «fres» –de friso– suele usarse para identificar las orlas bordadas de los ornamentos y, por ende, sus representaciones en las esculturas ya sean de madera o de plata. Desconocemos si aquí se usa en este sentido.

Dos para usos.

Hun compas.

Una mano de fierro grande.

Tres balancones de arambre.

Dos balancas ho pessas pequenyas.

Dos pedacos de plomo y mas en la dicha casa se fallo.

Una sarteneta con una rasa.

Hun spedo pequenyo.

Una lima.

Hun candelero de allaton.

Una ulla de manyllas de fusta.

Una maceta.

Hun morteryco de cobre quebrado.

Unas manchas grandes.

Unas manchas pequenyas. /f. 396/

Una bigorreta pequenya.

Tres fileras.

Hun martillico pequenyo.

Dos spadas.

Dos pesos de florines.

Una cruz de allaton.

Hun caldero de hun cantaro.

Dos candiles.

Hun par [de] bancos.

Cinquo tablas.

Una marfega de canyamaz llena de paja.

Hun almadrach alcoronado lleno de lana.

Hun almadraz lleno de pelota.

Hun traversero con su funda.

Hun caxon de noguero.

Quatro bancos.

Una mesa pequenya.

Hun banco.

Una tenaja de tener olio.

Una ganja [*sic*] de banquo.

Dos banquos de obrar.

Una caxa de arambre pa[ra] tener lumbre en [e]l obrador.

Dos caxones viejos con ferramienta.

Una caxa grande de pino en que ay muchos menuzeles del officio.

Et asi inventariados los dichos bienes suso nombrados los dichos exsecutores requirieron de acto publico, etc. Large, etc. Que fechas fueron las sobredichas cosas anyo, mes, dia y lugar sobredichos.

Testigos mossen Miguel Benito et mossen Alfonso Ochandino, sagristanes de la dicha Seu de la dicha ciudat.

[*Entre los ff. 397 y 398 v. se repite el inventario, a fecha de 19 de octubre pese a estar en páginas posteriores.*].

PSICOLOGÍA DE LA CULPA, CENSURA MORAL Y EXORCISMO EN LOS *GRAFFITI* DE LAS CÁRCELES DEL PALACIO EPISCOPAL DE TARAZONA

*José Ángel García Serrano**
*Ana García Chueca***

Resumen

Nuestro estudio parte de un novedoso planteamiento, uniendo a la investigación arqueológica una perspectiva con base en la psicología. Con ello buscamos acercarnos a una interpretación en clave emocional de algunos de los grabados y dibujos realizados por los presos de los siglos XVI, XVII y XVIII en las cárceles del Palacio Episcopal de Tarazona. Presentamos tres casos en los que descubrimos la censura moral, la psicología de la culpa y las prácticas exorcistas vividas por algunos de los presos que ocuparon estas cárceles.

Palabras clave: *Graffiti*, arqueología, cárcel, psicología de la culpa, censura moral, exorcismo, Tarazona, Palacio Episcopal.

Abstract

Our study is based on a novel approach uniting archaeological research with a psychology-based perspective. With this we seek to approach an emotional interpretation of some of the engravings and drawings made by the prisioners of XVI, XVII and XVIII centuries in the prisons of the Episcopal Palace of Tarazona (Spain). We present three cases in which we discover the moral censorship, the psychology of guilt and exorcist practices, experienced by some of the prisoners who occupied these prisons.

Key words: *Graffiti*, archeology, prison, guilt psychology, moral censorship, exorcist practices, Tarazona, Episcopal Palace.

Fecha de recepción: 2 de marzo de 2021.
Fecha de aceptación: 13 de abril de 2021.

TVRIASO XXV
pp. 25-41
ISSN: 0211-7207

El Palacio Episcopal de Tarazona alberga uno de los conjuntos de *graffiti* palaciegos más importantes de Europa,[1] con el interés añadido de tener su origen en las cárceles eclesiásticas de la diócesis de forma que, aunque no de manera exclusiva, muchos de sus ocupantes a lo largo de las centurias fueron personas pertenecientes al clero.

La dilatada cronología que abarca, al menos desde los comienzos del siglo XVI hasta el último tercio del XIX, nos ha legado un magnífico compendio de imágenes e inscripciones como reflejo del devenir histórico más íntimo. El hecho diferencial frente a otras fuentes históricas lo encontramos tanto en la revelación de detalles de la historia cotidiana, como, lo que es más extraordinario, de la psicología moral y emocional de unas personas, los autores de los *graffiti*, cuyo testimonio no hubiera llegado a nosotros de no ser por esta vía de expresión. Lo que algunos han vislumbrado como una oportunidad para conocer su sensibilidad moral.[2] Precisamente en torno a este punto, habitualmente ignorado en los estudios históricos, pretendemos construir nuestra argumentación focalizada en tres ejemplos, aunque seguro que hay más, conservados en el Palacio Episcopal de Tarazona.

Se ha hablado de los *graffiti* carcelarios como: un «espacio de supervivencia» donde se manifiesta una suerte de rebeldía,[3] «una forma de no morir» y de resistencia frente a la «despersonalización acarreada por el encarcelamiento»,[4] una «puerta de comunicación con el mundo real en un lugar donde no pasa nada y las rutinas se convierten en el modo de vida»,[5] un «consuelo para mitigar la soledad.[6] En un contexto inhóspito por las condiciones del lugar: falta de luz natural, humedad, aislamiento, mala alimentación, pésimas condiciones

* Arqueólogo del Centro de Estudios Turiasonenses. Correo electrónico: trescandalo@gmail.com.

** Psicóloga Sanitaria. Correo electrónico: anicagarchu@gmail.com.

1. Thomas Wozniak, «Historische Graffiti in Burgen und Schlössern», *Burgen und Schlösser*, 61 (Braubach, 2020), p. 158.

2. Giovanna Fiume y Mercedes García-Arenal, «*Graffiti*: new perspectives from the inquisitorial prision in Palermo. Introduction», *Quaderni storici, nuova serie*, 157 (Vercelli, 2018), p. 6.

3. Antonio Castillo Gómez, «Escrito en prisión. Las escrituras carcelarias en los s. XVI y XVII», *Revista de estudios ibéricos*, 0 (Madrid, 2003), p. 165.

4. *Ibidem*, p. 162.

5. José Ángel García Serrano, *Graffiti de otro tiempo. Los calabozos del Palacio Episcopal de Tarazona (s. XVI-XVIII)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2019, p. 34.

6. Antonio Castillo Gómez, «Autobiografías mínimas. Un acercamiento a los grafitis carcelarios en la España moderna», en Giovanna Fiume y Mercedes García-Arenal (coords.), *Inquisizione e testimonio. Graffiti, iscrizioni e disegni delle carceri di Palermo*, Palermo, 2017.

higienico-sanitarias, incertidumbre, inseguridad, etc.

Encontramos, por lo tanto, una puerta abierta a la psique de sus autores buscando complementar desde el sustrato emocional el conocimiento histórico. Los *graffiti* se convierten en una fuente de conocimiento imprescindible que adquiere «su verdadero sentido cuando el historiador los rescata y los reintegra en la explicación del pasado».[7]

Precisamente la aportación que presentamos incide en este último aspecto, el más difícil de constatar habitualmente al menos en determinados estratos sociales. Establecemos una aproximación a lo más íntimo de la persona: sus miedos, sus sentimientos, aquello que le escandaliza hasta el punto de verse obligada a intervenir para mitigar el objeto de sus pensamientos. No olvidemos que nos encontramos en un marco en el que la acción de la Inquisición aconsejaba la máxima cautela con determinadas manifestaciones del subconsciente que se apartaban de la moralidad canónica imperante, al menos en la esfera de lo público. La moral establecida por la Iglesia en esa época condenaba como «pecado mortal» lo que tenía relación con el «sexto mandamiento»:

> […] los actos venereos son pecado mortal, por ser disposición para la polución. Y también lo es la imaginación torpe, siguiéndose la delectación, que la ordenó la naturaleza al mismo fin.[8]

Por todo ello apostamos por una interpretación psico-sociológica que humanice el frío dato histórico y lo convierta en historia real, como forma de acceso al subconsciente del individuo y, por tanto, a la sociedad de su época. No podemos olvidar que los *graffiti*

> son una transgresión de las pautas de *comunicación* de la sociedad en tanto que suponen una apropiación indebida del espacio, una forma de comunicación no canónica, así como por los propios *mensajes* que se quieren transmitir.[9]

Las antiguas celdas están ubicadas en los bajos del Palacio Episcopal, antigua sede del Centro de Estudios Turiasonenses y del llamado Museo Arqueológico de Tarazona. El origen de este edificio se remonta, al menos, a la época musulmana, alojando la Zuda, cuya fundación queda acreditada por una inscripción encontrada en las inmediaciones del palacio.[10] Es conocido que tras la reconquista de la ciudad por Alfonso I *el Batallador* (en 1119), la Corona se hace cargo del edificio hasta que en el siglo XIV llega a poder del Obispado, tras su compra por Pedro Pérez Calvillo. A partir de aquí se producen numerosas intervenciones arquitectónicas que

7. *Idem.*

8. Henrique de Villalobos, *Summa de la theologia moral y canonica*, Zaragoza, 1646, tratado III «de los pecados en común», p. 74.

9. Francisco M. Gimeno Blay, «*Dèfense d'afficher*. Cuando escribir es transgredir», en Francisco M. Gimeno Blay y Mª Luz Mandingorra Llavata (eds.), *Los muros tienen la palabra. Materiales para una historia de los graffiti. Actas de la 2ª edición del Seminari internacional d'Estudis sobre la cultura escrita*, Valencia, Universitat de València, 1997, pp. 11-26. Hemos modificado ligeramente la cita original que se refiere a la escritura en lugar de a la comunicación y a los textos en lugar de a los mensajes, ya que consideramos que esta forma es más inclusiva en relación a los *graffiti* iconográficos.

10. Carmen Barceló, «Epígrafe hudí de la Azuda de Tarazona», *Mainake*, 36 (Málaga, 2016), pp. 99-110.

se pueden intuir por la sucesión de materiales y estilos que alberga.[11] La zona inferior de sillería fue una ampliación anterior a 1440, el cuerpo superior de ladrillo con el gran Salón de Obispos corresponde a mediados del s. XV. Ya en el s. XVI se construye el ala sureste y con el obispo Juan González de Munébrega las galerías superiores y, además, en este momento se documentan por primera vez las cárceles.[12]

Los *graffiti* se ubican en dos zonas completamente diferenciadas: los más antiguos, en lo que denominamos «celdas ocultas», se sitúan en un espacio actualmente inaccesible, en el corazón del edificio, justo por debajo de la entreplanta, limitando con lo que fueron las caballerizas de palacio. Los que corresponden a los ss. XVIII y XIX están en tres estancias correspondientes a una de las últimas etapas constructivas en el ala sureste del palacio.[13]

De los tres ejemplos que registramos en este estudio, dos se alojan en las paredes de las «celdas ocultas» y el tercero en los calabozos del siglo XVIII.

CASO 1

Está ubicado en el llamado «espacio 1, pared D».[14]

Se trata de la celda mejor conservada, de manera que todavía mantiene la puerta carcelaria con el ventanuco para pasar la comida a los presos y un pequeño retrete formado por un simple agujero sobre un asiento de madera que vierte a un pozo ciego. Esta estancia se ubica en la planta baja del ala oriental, con dos áreas comunicadas a través de un espacio adintelado. Cuenta con una pequeña ventana que da a la calle Rúa Baja de Becquer. Todas estas características convierten esta celda en un espacio privilegiado, probablemente destinado a penados de cierta posición a quienes se les permite gozar de unas condiciones menos onerosas que en las otras celdas. Las abundantes inscripciones que jalonan las paredes confirman esta suposición, al afirmar la condición letrada de sus ocupantes.

El *graffito* en cuestión forma parte de un conjunto de inscripciones. Nuestra transcripción [fig. 1] es:

RAMON AJUSE
JO ESTVBO POR
VNA PVI(.)

Hemos encontrado a un Ángel Antonio Ramón Ausejo con bautismo en la

11. Vicente de la Fuente nos informa de las obras llevadas a cabo por el obispo D. Juan González de Munébrega (1547-1567) «concluidas bajo el pontificado de San Pío V» (1556-1572). El obispo José La Plana y Castellón (1766-1795) construyó «toda la parte moderna que mira a oriente». Vicente de la Fuente, *España Sagrada*, tomo XLIX, *La Santa Iglesia de Tarazona en sus estados antiguo y moderno*, Madrid, Imprenta de José Rodríguez, 1865, Tratado LXXXVII, pp. 246 y 304 respectivamente.

12. José Carlos Escribano Sánchez y Mª Teresa Ainaga Andrés, «Para el estudio del patio del Palacio Episcopal de Tarazona», *Tvriaso*, II (Tarazona, 1981), p. 158 (12).

13. La catalogación y estudio general de los *graffiti* quedó recogido en sendas obras publicadas en los años 2012 y 2019: José Ángel García Serrano, *Tiempo de graffiti. Los calabozos del Palacio Episcopal de Tarazona (s. XVIII-XIX)*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2012; y José Ángel García Serrano, *Graffiti de otro Tiempo…*, ob. cit.

14. Una descripción completa, con fotos de este espacio, en José Ángel García Serrano, *Tiempo de Graffiti…*, ob. cit., pp. 30-33.

1. Grabado correspondiente a Ramón Ausejo.

iglesia de Nuestra Señora del Rosario de Corella el 2 de marzo de 1743, que dada la filiación corellana del personaje, expresada en otras inscripciones de la misma celda, pensamos que se corresponde con nuestro protagonista. Tendría en ese momento 24 años, ya que la inscripción aparece datada el 20 octubre 1767.

Llama la atención que escribe la «P» invertida («q»), hecho que es muy claro al escribir «qor». Con esta premisa consideramos también una «P» la primera letra que sigue a «VNA» en la línea inferior. Una inspección exhaustiva de la pared, nos descubre que en realidad sobre las dos últimas letras han sido grabadas toscamente sendas cruces, de manera que se enmascara la palabra original. Lo que parece una «I» es, en realidad, una «T» y le sigue una «A». La sensación es que ambas letras han sido desfiguradas grabando las cruces encima para imposibilitar su lectura primigenia que sería «PVTA»[15] [fig. 2].

Queremos poner el foco en dos percepciones: en primer lugar, nos encontramos con que el autor de la inscripción titubea al escribir la palabra «PVTA»: juega con la posición de la letra «P» («q») invirtiéndola, de manera que en un primer vistazo no es posible identificar la palabra. Sólo gracias a que ese mismo juego lo ha practicado en la segunda línea del grabado en la palabra «POR»

15. José Ángel García Serrano, *Graffiti de otro tiempo…*, ob. cit., pp. 45-46, en especial fig. 24.

2. Detalle con la alteración de las letras T y A.

(«qor») salimos de dudas y nos aporta la pista principal para la identificación de la última palabra. Podemos interpretar este ardid como un primer indicio del sentimiento de culpa, en la consciencia de que la mención de una «PVTA» no es adecuada en el ámbito eclesiástico en el que se enmarcan los penados de esta celda. Se ha afirmado que «la aparicion del sentimiento de culpa esta vinculada al desarrollo de la conciencia moral».[16] Quizás por eso a sus 24 años su conciencia moral todavía no formada completamente le permite la osadía de dejar constancia de su delito, ya conocido por sus superiores, incluido el Obispo –por ello está en prisión– y por sus compañeros de calabozo, aunque pretenda enmascarar su confesión. Freud lo expresa diferenciando «sentimiento de culpabilidad» (*Schuld-gefühl*) de «consciencia de culpabilidad» (*Schuldbewußtsein*).[17]

Y es que el sentimiento de culpa tiene grados,[18] como es obvio dependientes de

16. Enrique Echeburúa, Paz de Corral y Pedro J. Amor, «Estrategias de afrontamiento ante los sentimientos de culpa», *Análisis y modificación de la conducta*, vol. 27, nº 116 (Huelva, 2001), p. 911.

17. Sigmund Freud, *El malestar en la cultura*, traducción de Luis López Ballesteros, Biblioteca Libre Omegalfa, 2010 (ed. original, 1929-1930), p. 76.

18. Juan García Haro, «Tres concepciones de la culpa: Historia y psicoterapia», *Clínica e Investigación Relacional*, 9, 1 (Madrid, 2015), p. 193.

un elenco de factores diversos que hacen que en cada persona los elementos que se conjugan sean únicos. En este caso proponemos que la edad condiciona de forma relevante el armazón moral del individuo con un índice de «desgarro» que podemos considerar poco significativo a la luz de la evidencia arqueológica.

En segundo lugar, alguien, posiblemente otro preso que ocupó la celda un tiempo después, sintió el impulso de censurar la palabra «PVTA», grabando con esmero, pero de manera ruda, dos cruces en las dos últimas letras, de modo que a simple vista quedan ilegibles. Por una parte, encontramos un evidente sentimiento de culpa, quizás también con una parte de vergüenza, ante la mera visión de la palabra. Inferimos que posiblemente este simple hecho le pudo producir un desasosiego suficiente como para llevarle a actuar. En el sentimiento de culpa es necesario asumir algún grado de control sobre las acciones, sentir que se puede hacer algo como prevención. Y lo hizo destruyendo la palabra en sí, como sujeto conceptual del objeto de su sentimiento. Quizás la culpa ante los «pensamientos impuros» que la simple lectura de la palabra podía producir en una mente, la de este clérigo, obsesionada con preservar la moral católica y los preceptos de la Iglesia, en lo que se ha denominado una «moralización del espacio íntimo», de manera que la «vigilancia permanente» le lleva a actuar contra aquello que le perturba.[19]

En palabras de Freud:

> […] uno se siente culpable cuando se ha cometido algo que se considera «malo» […] pero también podrá considerarse culpable quien no haya hecho nada malo, sino tan solo reconozca en sí la intención de hacerlo[20].

Esta censura no la materializó de cualquier forma, sino que, en una suerte de exorcismo, grabó a conciencia y con ánimo de deformar el conjunto, sendas cruces sobre una palabra que probablemente para él era la representación de la tentación permanente y quizás el recuerdo, en forma de palabra grabada en la pared, de los placeres mundanos que a un hombre de Iglesia del s. XVIII le estaban vedados. Lo que se ha denominado el «super-yo cultural» que «a entera semejanza del individual, establece rígidos ideales cuya violación es castigada con la "angustia de conciencia"».[21] No olvidemos que la vivencia de la culpa está condicionada por el momento histórico.[22]

CASO 2

Se ubica en las llamadas «celdas ocultas», en el corazón del edificio principal. Se trata de unos calabozos asentados directamente sobre el sustrato rocoso de conglomerado en un espacio, hoy clausurado, que se sitúa debajo de la entreplanta. Una de las celdas presenta una trampilla en el techo, actualmente tapiada, que debió de ser un conducto de ventilación de este espacio y que quizás se pudo usar también para el contacto del carcelero con los presos, evitando tener que bajar a la puerta. Por lo tanto, no existe ninguna posibilidad de iluminación natural, amén de la trampilla ya

19. *Ibidem*, p. 201.

20. Sigmund Freud, *El malestar…*, ob. cit., p. 65.

21. *Ibidem*, p. 86.

22. Juan García Haro, «Tres concepciones…», ob. cit., p. 188.

descrita que en su momento pudo estar abierta, quizás con una reja, aunque por la altura a la que está y por las características de los penados no creemos que hubiera riesgo de que los presos pudieran escapar por ella. Por otra parte, las celdas tienen sendos ventanucos, actualmente tapiados, que comunican con la escalera y pudieron servir también para facilitar la ventilación.

Las dos estancias tienen unas dimensiones muy similares: 4 metros de largo por 1,75 m de ancho, con una pequeña variación de algunos centímetros en alguna de las paredes. La altura hasta el arranque de la bóveda es de 2,75 m. En todas las paredes e incluso en el techo aparecen *graffiti*; un buen número de ellos son figurativos, aunque también existe un conjunto importante de inscripciones en un estado de conservación bastante precario. La cronología de ocupación de este espacio abarca desde inicios del siglo XVI hasta mediados del XVIII.[23]

En la celda 1 encontramos el grabado de una figura masculina ataviada con una lujosa indumentaria representada a base de combinar trazos horizontales y verticales y un sombrero con penacho de plumas. En la mano izquierda porta una daga mientras con la derecha hace el gesto de llevarse la mano al sombrero en actitud de saludar. Los rasgos del rostro muestran una expresión claramente sonriente. Sin embargo, lo más notorio de este grabado es que presenta los atributos sexuales claramente marcados y al descubierto, con el pene erecto y los testículos en tensión. Las tetillas se adivinan marcadas debajo de la ropa. Junto a él y haciendo pareja, aunque con un trazo mucho más tenue, aparece una figura femenina grabada siguiendo un patrón parecido. En este caso es portadora de un gran sombrero emplumado y lleva en la mano izquierda una pequeña flor. Igualmente, los atributos sexuales son notorios, con la representación explícita de la vulva al descubierto y los senos bajo la ropa. La posición de las piernas ha sido trazada de manera premeditadamente abierta, generando una sensación de invitación sexual [fig. 3].

Todo ello ha sido enmascarado con posterioridad grabando con energía una gran cruz, cuya base se ubica cuidadosamente entre las piernas. El *stipes* ha sido trazado siguiendo el eje vertical de la figura de manera que la vulva queda oculta por estos trazos y los senos se disimulan como sendos círculos que estratégicamente forman una composición simétrica sobre el *patibulum* [fig. 4].[24] Desconocemos la cronología exacta de estas figuras, aunque por el contexto podemos aventurar que nos movemos en el s. XVII.

Como hemos visto en el ejemplo anterior, la interacción entre diferentes prisioneros a través de los *graffiti* carcelarios no es una novedad.[25] Como han señalado recientemente Fiume y García Arenal:

23. Una descripción completa con fotos de este espacio en José Ángel García Serrano, *Graffiti de otro tiempo…*, ob. cit., pp. 75-78.

24. Tomamos la descripción de nuestro anterior trabajo José Ángel García Serrano, *Graffiti de otro tiempo…*, ob. cit., pp. 81-82.

25. Tenemos abundantes ejemplos en este mismo espacio y ha sido bien estudiada también en otros lugares. Por citar una publicación reciente, dado su interés, Giovanna Fiume, «Justice, expiation and forgiveness in the graffiti and drawings of Palermo's secret prisons», *Rivista Quaderni storici Il Mulino*, 157, 1 (Bologna, 2018), pp. 71-108.

3. Dibujo infográfico del grabado.

It is hard to imagine the graffiti as a mere soliloquy, considering the monumental proportions of some of the writings and drawings. Perhaps they began as such, but that should not prevent us from reading them in terms of chronicles, of a chorus of voices, of dialogue with those who came before and after in the cell.[26]

Lo que sí es singular son las razones y la forma en que se hace con base en el sentimiento de culpa. De nuevo encontramos dos grados al respecto: el grabador de las figuras del hombre y la mujer y el grabador de la gran cruz.

Estamos, por tanto, ante una situación similar a la descrita en el caso 1. Nos encontramos con alguien que a la hora de trazar la figura femenina, pensamos que intencionadamente, graba la imagen de manera muy suave, como

26. Giovanna Fiume y Mercedes García-Arenal, «Graffiti: new perspectives…», ob. cit., p. 8.

4. Grabado femenino: fotografía e infografías.

con miedo, con culpa, casi un simple rayado sobre la pared. La consecuencia es que resulta difícil percatarse de su existencia hasta el punto de tener que jugar con el ángulo de iluminación para su identificación. Esto contrasta con la figura masculina, con un grabado mucho más intenso, al igual que ocurre con el sombrero de la propia mujer, donde no hay atisbo de contención y la incisión en la pared es profunda.

De nuevo recurrimos al sentimiento de culpa de quien es consciente de que está haciendo algo prohibido. Parece claro que el grado de culpa, de «desgarro» usando la expresión de García Haro,[27] está bastante atenuado y quizás tiene que ver más con el temor ante una posible sanción que otra cosa. Aunque posiblemente, como señala Freud, se superponen los dos planos: «el derivado del miedo a la autoridad exterior y el producido por el temor ante la interior».[28] A pesar de ello, no parece en este caso, como se constata también en otros lugares, que los carceleros fueran a penalizar la factura de los *graffiti*.[29]

La Teología de la época, basada en Santo Tomás, establecía que no puede haber pecado si no hay voluntad: *cuius principium est intra, cum cognitiones finis*.[30] Este conocimiento del fin es indudable en este caso porque el hecho de repre-

27. Juan García Haro, «Tres concepciones…», ob. cit., p. 193.

28. Sigmund Freud, *El malestar…*, ob. cit., p. 79.

29. Antonio Castillo Gómez, «Words on Walls: An Approach to Exposed Writing in Early Modern Europe», *Jems*, 9 (Florencia, 2020), pp. 72-73, señala que «we know that in France between 1839 and 1972 prisoners had an obligation to keep their cells clean, from which it can be deduced that writing on the walls was sanctioned»; sin embargo, también señala que «While some graffiti were tolerated and even well regarded, others were rejected and even persecuted for different reasons». Dada la realidad de nuestro calabozo, no pensamos que los carceleros ejercieran ningún tipo de vigilancia sobre las condiciones de la celda.

30. Henrique de Villalobos, *Summa de la theologia…*, ob. cit., p. 75.

sentar la figura masculina con el pene erecto evidencia su pensamiento de fondo.

Si observamos el concepto de intencionalidad ligado al pecado en la moral cristiana desde San Agustín y Pedro Abelardo, «Dios tiene en cuenta no las cosas que hacemos, sino el ánimo con que se hacen». De donde se infiere que sólo hay pecado cuando se obra contra la propia conciencia.[31]

Podemos colegir que el desarrollo de la conciencia moral de este individuo estaba en un grado muy diferente al del preso que censuró su obra, el cual mira la impúdica figura y se escandaliza por ello. De nuevo recordamos el contexto de estas celdas en el ámbito eclesiástico. Diego Duque de Estrada, autor del Siglo de Oro, recuerda su experiencia carcelaria como noches llenas de *«imaginaciones»*.[32] No hay que ser muy sutiles para intuir qué clase de imaginaciones podía provocar la imagen de un lascivo desnudo femenino entre los ocupantes de la celda. La Teología moral del momento establecía que:

> […] la delectacion morosa del pensamiento del acto tiene las mesmas circunstancias que la obra […] el que se deleyta, no lo haze porque aquello esta prohibido por la ley de Dios, sino solo por su gusto.[33]

Hasta tal punto estaba escandalizado por su propio sentimiento de culpa que decide intervenir para devolver la moralidad al grabado –y reencontrar su propia paz interior frente a la «delectación»– a la par que destruye su poder maléfico con el signo de la cruz.[34] Se tomó muchas molestias para trazar un surco profundo que invisibiliza de facto los trazos de la figura femenina de forma que la ubicación precisa de la cruz que utiliza para ello es completamente intencionada. La base entre las piernas. El *stipes* de manera que la vulva quede oculta y los senos disimulados gracias a la simetría construida con el *patibulum* [fig. 5]. De nuevo encontramos un caso en el que el sentimiento de culpa es tan fuerte que le obliga a actuar. Y lo ejecuta censurando de manera ostentosa la imagen que le perturba. Y no lo hace de cualquier forma: podía haber rayado el grabado hasta destruirlo, como ocurre en otros ejemplos en este mismo lugar; sin embargo, en lugar de eso hace imperar el poder de la cruz sobre lo que pudo considerar como la encarnación del maligno.

De esta forma no sólo expía su conciencia, sino que además transmite un mensaje moralizador a futuros inquilinos de la celda. Igual que hiciera el je-

---

31. Juan García Haro, «Tres concepciones…», ob. cit., p. 194.

Por otra parte, recordemos que en el discurso freudiano «las religiones […] jamás han dejado de reconocer la importancia del sentimiento de culpabilidad para la cultura, denominándolo "pecado"». En Sigmund Freud, *El malestar…*, ob. cit., p. 78.

32. Diego Duque de Estrada, *Comentarios del desengañado de sí mismo: vida del mismo autor*, edición de Henry Ettinghausen, Madrid, Castalia, 1983, p. 122 (ed. original Madrid, 1614-1615).

33. Henrique de Villalobos, *Summa de la teología…*, ob. cit., p. 74.

34. Esta intervención se justifica «dada la potencia de la mirada divina (capaz de penetrar en el espacio íntimo), el creyente ha de mantener ahora una vigilancia constante sobre su experiencia íntima; sus pensamientos y sentimientos han de ser controlados para evitar aquellos que ofendan a Dios». Juan García Haro, «Tres concepciones…», ob. cit., p. 196.

5. Detalle fotográfico de la cruz sobre la figura femenina.

suita Jerónimo López cuando en 1651, llegado a la ciudad de Valencia, encontró las paredes de la ciudad llenas de

> […] palabras y cosas obscenas y lascivas, perpetuo despertador e incentivo de pensamientos feos […] escritas y aun pintadas en las paredes, puertas y azaguanes de muchas casas, calles y plaças de la ciudad.

y mandó taparlas, o lo haría él mismo, «con una olla de cal mezclada con agua».[35] Además trata de lavar la afrenta moral con un gesto de desagravio contundente: la imagen de la cruz, al igual que el mencionado jesuita del s. XVII hacía allá por donde iba, como en Granada, cuando en 1640 ante un «libelo infamatorio en contra de nuestra santa fe católica y en contra de la pureza y virjinidad de nuestra señora» fomentó que

35. Así lo recoge Antonio Castillo Gómez, «Muros infames, palabras en la calle. Contestación religiosa y represión en el mundo hispánico», en Claudia Carranza y Rafael Castañeda (coords.), *Palabras de injuria y expresiones de disenso. El lenguaje licencioso en Iberoamérica*, San Luis Potosí, El Colegio de San Luis, 2016, pp. 283 y 287 (respectivamente), a partir del texto del padre Martín de la Naja, *El misionero perfecto. Deducido de la vida, virtudes, predicación y misiones del venerable y apostólico predicador Padre Jerónimo López de la Compañía de Jesús*, Zaragoza, Pasqual Bueno, 1678.

6. Dibujo del músico. Fotografía e infografías.

se organizaran procesiones y fiestas en honor a la Virgen.[36]

Quizás nuestro censor fuera también un jesuita: es una probabilidad, dado que en estas celdas abunda la representación del emblema IHS, característico de la Compañía fundada por San Ignacio de Loyola.[37]

CASO 3

En la celda 2 encontramos la imagen de un músico realizada con pigmento negro.[38] Observamos que toca un instrumento de 12 cuerdas en el que se destaca el clavijero. No resulta fácil determinar de qué se trata, pero nos decantamos por una suerte de cítara. El personaje está ataviado con casaca, valona y sombrero de alas cortas. Además luce unos zapatos con tacón muy destacados, tal y como establecía la moda masculina entre las clases adineradas en el s. XVII. Todos estos elementos resultan esclarecedores dados los avatares de la moda en la época y nos remiten al reinado de Felipe IV, probablemente hacia el final del primer tercio del s. XVII [fig. 6].[39]

Lo llamativo de esta imagen no viene por lo que es, sino por lo que parece, y en

36. Antonio Castillo Gómez, «Cultura escrita y espacio público en el Siglo de Oro», *Cuadernos del Minotauro*, 1 (Madrid, 2005), pp. 48-49.

37. José Ángel García Serrano, *Graffiti de otro tiempo…*, ob. cit., pp. 100-101.

38. La fabricación de este tipo de pigmento está bien documentada tanto por testimonios de la época: «tinta de humo y carbón, que la necesidad me a enseñado a hazer», Archivo Histórico Nacional, *Inquisición*, leg. 3712, nº 2, 1ª pieza, ff. 201-205 (tomado de Antonio Castillo Gómez, «Escrito en…», ob. cit. p. 162). A comienzos del s. XVII Joseph Hall nos informa de su pigmento fabricado a base de *coale and candle*. Antonio Castillo Gómez, «Words on Walls…», ob. cit., p. 73. Como por los estudios más recientes en base a los análisis químicos: *nerofumo o la polverizzazione dell'argilla dei mattoni del pavimento, mischiata come legante a liquidi organici (come la saliva o l'urina)*. Giovanna Fiume, «*Strepitus silentii*. I graffiti dei carcerati del Santo Uffizio a Palermo», *Giornale di storia*, 24 (Roma, 2017), p. 8.

39. Una descripción completa con toda la argumentación sobre la moda en la época en José Ángel García Serrano, *Graffiti de otro tiempo…*, ob. cit., pp. 85-88.

esto nuestra primera impresión conjeturamos que coincidió con la que tuvieron los moradores de la celda en el s. XVII. Y es que cuando se observa la figura en condiciones de luz deficientes –nosotros portábamos una pequeña linterna en el momento del descubrimiento– la imagen que nuestra percepción identifica es la del demonio. Pensamos que los prisioneros de la celda, cuya única iluminación debió de ser una vela o quizás un candil, interpretaron lo mismo. Una figura negra, de grandes dimensiones, en la que las alas del sombrero parecen la tópica representación de los cuernos, con un rostro difuminado hasta la deformidad e incluso una larga línea oblonga que parte de la zona baja de la espalda y podría ser interpretada como el rabo. Tan sólo cuando aplicamos una iluminación adecuada obtenemos una imagen de conjunto que nos permite identificar el instrumento musical y, por lo tanto, adscribir la figura a un músico.

La llegada de la Edad Moderna estuvo acompañada –sobre todo entre las élites– de un increíble miedo al diablo, cuya imagen terrorífica se había ido labrando desde el siglo XIV. Nos encontramos entonces con multitud de tratados, pliegos de cordel y hojas volantes, que difundían ampliamente la figura de Satán en sus diversas facetas.[40]

Esta percepción de la imagen como la representación del diablo se ve refrendada por el hecho de que, una vez más, encontramos a un preso que decide intervenir sobre el dibujo para lapidar el poder maligno de la figura grabando

7. Detalle fotográfico de la cruz sobre el rostro de la figura.

una cruz convenientemente centrada sobre el eje vertical del rostro [fig. 7]. Aunque es muy frecuente que unos *graffiti* se superpongan a otros, no podemos pensar que se trate de un hecho casual. Para empezar, normalmente los dibujos realizados con pigmento son respetados por los demás presos; pero, sobre todo, consideramos definitivo el esmero con el que se ha ubicado la cruz en el centro del rostro de la figura, que sólo puede responder a un acto intencionado.

Aunque en el ámbito de los *graffiti* es un tema todavía en ciernes, van surgiendo ejemplos que nos hacen pensar que en la medida en que avancen los estudios se puede convertir en una temática abundante. Así, recientemente se ha relacionado la representación de cérvidos en la pared A de la celda 2 de la antigua cárcel de la Villa de Picón (Ciudad Real)

40. Juan Cosme Sanz Larroca, «Exorcismos contra plagas agrícolas en la España del siglo XVI», *Tiempos modernos*, 23 (Madrid, 2011-2012), p. 24.

como la encarnación de la «lucha de Jesucristo contra el Diablo».[41]

En este caso no estaríamos ante un sentimiento del culpa, como en los anteriores, sino ante una evidente manifestación del miedo ante el Anticristo. Volviendo a Diego Duque de Estrada como testigo privilegiado de cómo eran las noches en un presidio de la Inquisición en el s. XVII: «quedándome a veces adormido y despertando con mil varios y pesados sueños llenos de horror»[42]. La reacción natural de una persona vinculada a la Iglesia,[43] no podía ser otra que la de una suerte de exorcización de la figura mediante el grabado, contundente una vez más, de la cruz; en este caso muy descuidada, como hecha con miedo. Es conocido que la imagen de la cruz constituía un elemento fundamental dentro de los rituales exorcistas «a modo de elemento conminativo divino»,[44] reforzada por una serie de oraciones y jaculatorias que, aventuramos, nuestro preso debió recitar.

CONCLUSIONES

Como conclusiones, debemos resaltar el hecho de que por medio del estudio de los *graffiti* hemos conseguido aproximarnos a la psicología de sus autores, a sus pensamientos más íntimos y también a sus miedos y al grado de sus creencias como muestra del grado de fortaleza de su fe. Constituyen, por lo tanto, una expresión emocional de primer orden. Y lo hemos hecho uniendo la ciencia histórica, con la arqueología como herramienta básica en este caso, con la psicología, de forma que la suma de los enfoques multiplica los resultados.

> […] el prisionero instaura con los muros una especie de coloquio mudo: un relato reducido a lo esencial, carente de cualquier añadido narrativo inútil o imposible, una especie de autobiografía mínima que no es únicamente testimonial, sino también, y sobre todo, un intento final de no perderse.[45]

Y esto representa una oportunidad extraordinaria para conocer, aunque sea de manera tangencial, aspectos como el armazón moral de los autores de estos dibujos y grabados, exprimien-

41. Víctor Manuel López-Menchero Bendicho, Miguel Ángel Hervás Herrera y Manuel Retuerce Velasco, «Los graffiti carcelarios de la Edad Media y Moderna en la provincia de Ciudad Real: un estudio comparado», en Pedro Oliver Olmo y Mª Carmen Cubero Izquierdo (coords.), *De los controles disciplinarios a los controles securitarios. Actas del II Congreso Internacional sobre Historia de la Prisión y las Instituciones Punitivas*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2020, pp. 45-46.

42. Diego Duque de Estrada, *Comentarios…*, ob. cit., p. 122.

43. Ismael Olmo recoge de Antonio de Torquemada, en su *Jardín de flores curiosas* que «la manipulación de las fuerzas maléficas está reservada a los eclesiásticos; aquellos que pretendan un poder similar deben ser desenmascarados». Antonio Torquemada, *Jardín de flores curiosas, en que se tratan algunas materias de humanidad, Philosophia, Theologia y Geographia, con otras cosas curiosas y apaxibles*, Amberes, 1575, p. 266. Ismael Olmo, «El ritual del exorcismo y la re-ubicación de lo sagrado en la Europa de la primera Modernidad. Reflexiones sobre una polémica confesional», *Eadem utraque Europa. Revista de Historia cultural e intelectual*, 14 (Buenos Aires, 2013), pp. 45-82.

44. Juan Cosme Sanz Larroca, «Exorcismo…», ob. cit., pp. 30 y 31.

45. Massimo Miglio, «Il Castello graffiato», *Quando gli dei si spogliano. Il bagno di Clemente VII a Castel Sant'Angelo e le altre stufe romane del primo Cinquecento*, Roma, Romana Società Editrice, 1984, p. 110. Referencia recogida por Antonio Castillo Gómez, «Escrito en prisión…», ob. cit., p. 165.

do la información que nos dejaron en las paredes.

Además, dejamos constancia del «diálogo» de diferentes presos en diferentes momentos, con una escala moral muy distinta, que se comportan de manera diferente ante el mismo estímulo. En definitiva, como seres humanos singulares y diferenciados, precisamente aquellos que los enfoques historiográficos tradicionales condenan al olvido por medio de la generalización sistematizada.

EL PINTOR TURIASONENSE FRANCISCO XIMÉNEZ MAZA (1611-1670): APROXIMACIÓN A SU FIGURA Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

*Álvaro Vicente Romeo**

Resumen

Francisco Ximénez Maza (1611-1670), natural de Tarazona, fue uno de los pintores más destacados en Aragón de todo el siglo XVII. Desde los *Discursos practicables* (h. 1673) de Jusepe Martínez, tratadistas, viajeros, eruditos e investigadores han dado a conocer algunos datos acerca de su vida o de su producción artística. En este artículo, además de aportar noticias inéditas, se recogen y precisan todas estas menciones llevando a cabo un análisis historiográfico sobre la figura de este interesante pintor turiasonense.

Palabras clave: pintor, pintura, Aragón, siglo XVII, biografía, vida, producción artística, Tarazona, Zaragoza, actividad profesional.

Abstract

Francisco Ximénez Maza (1611-1670) was one of the most important painters in Aragon during the entire sixteenth century. Since the *Discursos practicables* by Jusepe Martínez, numerous treatises, travelers, scholars and researchers have provided interesting data or have approached the study of the painter born in Tarazona. In this article, in addition to provide unpublished news, we make a historiographic analysis of the figure of this interesting painter.

Key words: painter, painting, Aragon, seventeenth century, biography, Tarazona, Zaragoza, artistic production.

Fecha de recepción: 10 de agosto de 2021.
Fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2021.

TVRIASO XXV
pp. 43-74
ISSN: 0211-7207

El primer jalón biográfico del pintor Francisco Ximénez Maza lo proporciona Jusepe Martínez en sus *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura* (h. 1673).[1] Tras ocuparse del pintor florentino Francesco Lupicini, se centra en el artífice turiasonense expresando que «En este mismo tiempo, vino un pintor llamado Francisco Ximenez, natural de la ciudad de Taraçona, en este Reyno de Aragón». El tratadista zaragozano es el primero que hace referencia a su lugar de nacimiento. Además, revela que el artista viajó a Roma para completar su formación, donde realizó una estancia muy dilatada, pues asegura que allí permaneció durante un largo periodo.

Asimismo, Martínez elogia su técnica al definirlo como «práctico y liberal en el manejo» del pincel, sentenciando que «sus pinturas parecieron bien» y que «hiço algunas dignas de alabança». No obstante, como es habitual en las biografías martinescas, estas apreciaciones se refieren probablemente a la aprobación de sus obras por gente sin juicio artístico porque enseguida es crítico con su *maniera*. En lo que respecta al dibujo y la disposición de las figuras advierte que no fue acertado y que no se esforzaba en el lucimiento de sus obras, pues no buscaba esa demostración de su talento.

De igual modo, el tratadista no muestra precisamente la cara amable del turiasonense. Nos trasmite una imagen de pintor codicioso, pero muy trabajador dado que aceptó numerosos encargos. Su producción artística, por tanto, debió ser considerable, aunque con el único objetivo de lucrarse y «adquirir intereses», completando rápidamente sus obras para darles salida. Como colofón de esta sucinta biografía narra la muerte de Maza que no es más que un reflejo de la avaricia que, siempre en palabras del *pintor de su Majestad*, lo caracterizaba. Le fue encomendada una «obra de mucha consideración», donde podía mostrar su ingenio y su potencial. Sin embargo, acometió el trabajo con tal

> avaricia e interés, fatigándose de tal manera que, apenas tuvo la obra acabada, le dio una enfermedad del cansancio pasado que murió tan aprissa que cuando sus amigos lo supieron ya estaba enterrado, dexando sus bienes, siendo de edad de sesenta años.[2]

Se trata de un desenlace acorde con una personalidad como la que presenta Jusepe Martínez. Se ha especulado que

* Doctorando en Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza. Realiza su tesis doctoral sobre pintura aragonesa del siglo XVII. Correo electrónico: 721365@unizar.es.

1. Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. crítica y notas de Mª Elena Manrique Ara, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 149-150.

2. *Idem.*

el encargo que le produjo la muerte por extenuación tuvo que ser el más conocido de su producción: los lienzos de la capilla de San Pedro Arbués de la Seo de Zaragoza,[3] opinión que, como expondremos más adelante, no compartimos.

Junto a Jusepe Martínez, Francisco Ximénez Maza fue uno de los artífices más cotizados de Zaragoza y así serán señalados posteriormente, como veremos. Por ello, es más que probable que los desdeñosos comentarios del pintor de Felipe IV estuviesen motivados por rivalidad profesional. En este sentido, advertimos en sus biografías experiencias vitales muy similares: ambos eran miembros de sagas de pintores y complementaron su formación en la capital italiana, lo que les otorgaría fama y prestigio. Todo ello, sin duda, contribuiría a acentuar el carácter competitivo de su relación.

La siguiente biografía la debemos al tratadista Acisclo Antonio Palomino de Castro y Velasco, pintor de cámara de Carlos II, y se incluye en el tomo tercero de su *Museo pictórico y escala óptica*, titulado *El Parnaso español pintoresco laureado*, publicado en 1724.[4] Se trata de la primera semblanza sistematizada y ordenada del pintor turiasonense recogida en un repertorio de *Vidas* de artistas realizada de manera detenida. En esta, la imagen sumamente peyorativa transmitida por Martínez ni siquiera se intuye.

En primer lugar, se refiere al artífice como don Francisco Ximénez, puesto que el turiasonense procedía de una familia hidalga. Palomino es el primero que indica que recibió su formación en su ciudad natal cuando asegura que había «tenido en ella algunos principios en el arte de la pintura» y que posteriormente viajó a Roma «donde estuvo algunos años estudiando». También desvela que regresó «muy aprovechado» a Zaragoza, donde recibiría numerosos encargos, probablemente alentados por la estancia y el prestigio que le confirió permanecer en aquella «Atenas de la Pintura».[5]

Además, el andaluz lleva a cabo el primer «catálogo» de Francisco Ximénez Maza siendo la primera aportación al mismo su obra más conocida: los grandes lienzos de la capilla de San Pedro Arbués de la Seo de Zaragoza. El biógrafo los define como «de gran magnitud» y ubicados «a quarenta palmos de altura». En segundo lugar, cita una serie de pinturas para el claustro del convento de los carmelitas calzados de Zaragoza que es elogiada como «de gran gusto y capricho en el historiado».[6]

Palomino asegura que Ximénez Maza fue un hombre muy poderoso y rico y que su fortuna procedía tanto de lo que amasó con la venta de sus pinturas como de lo que heredó de sus padres. Al contrario que Martínez, presenta al turiasonense como un hombre generoso puesto que llevó a cabo obras pías. Según

3. Así lo hizo Carderera, pues supuso la muerte del pintor en 1666, justo al año siguiente de que le fuese pagado este encargo. Jusepe Martínez, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed. crítica y notas de Valentín Carderera y Solano, Madrid, Imprenta de Manuel Tello, 1866, p. 28.

4. Antonio Palomino, *Museo pictórico y escala óptica. El Parnaso español pintoresco laureado*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1796, t. III, p. 534.

5. Así denomina Antonio Palomino a la ciudad de Roma. *Idem.*

6. *Idem.*

este autor, fundó tres instituciones benéficas, una para dotar económicamente a hijas huérfanas de pintores para cuando se uniesen en matrimonio. La segunda se trató de unas capellanías para becar a estudiantes que fueran hijos de pintores. Por último, Ximénez Maza, en vida, se debió compadecer de los pintores ancianos que no podían trabajar «cuya decrepitud los inhabilita», por lo que donó cierta cantidad económica para sufragar su manutención. Por las palabras de Palomino se entiende que estas fundaciones eran algo inusual en la época, y que podían tomar ejemplo de la filantropía del artista en la Corte declarando que «le debe el arte a nuestro Ximénez, inmortal gratitud».[7] La adjudicación al pintor turiasonense de este halo de nobleza, filantropía y bondad creemos que responde a la pretensión del tratadista cordobés de reivindicar la elevada dignidad y las virtudes del arte pictórico y de quienes lo practicaban.

La última noticia proporcionada por Palomino narra los postreros días del turiasonense, sin entrar en detalles. El pintor de Carlos II fecha su muerte en 1666, cuando contaba con 78 años «dexando inmortalizado su nombre, no solo en las eminentes obras de su pincel, sino en las heroycas fundaciones de su piedad».[8] Por consiguiente, el tratadista consideraba que el turiasonense nació en 1588.

La siguiente obra que recoge información acerca de Ximénez Maza es el *Viage de España* de Antonio Ponz, repartida en dos de sus tomos. El primero de ellos es el volumen XIII, al tratar de la ciudad de Calatayud, en concreto, cuando acude a la colegiata de Santa María y contempla «otra capilla, detrás del coro dedicada a Santa Ana». Actualmente este espacio litúrgico está dedicado a San Joaquín y en él se localizaban —al igual que en la actualidad— dos lienzos, una *Epifanía* y una *Adoración de los Pastores*, firmados por el pintor Pedro Aibar Ximénez que el viajero contempló. Ponz conjetura sobre una posible relación de parentesco entre este pintor y Francisco Ximénez Maza e incluso los llega a identificar como un único pintor. En primer lugar, pone sobre la mesa esos posibles vínculos familiares entre Francisco y Pedro, haciendo referencia a la biografía pergeñada por Palomino del artífice turiasonense: «¿Sería por ventura pariente de Francisco Ximénez, natural de Tarazona, de quien habla Palomino en las Vidas de los Pintores, o tal vez el mismo, pudiendo estar equivocado el nombre?».[9] Sin embargo, hasta el momento no se ha localizado información documental que demuestre una evidencia sólida de esta consanguinidad. La más aceptada y con más éxito en la historiografía posterior ha sido la de considerarlos como tío y sobrino, aunque también lo han sido como primos.[10] Así se ha venido aceptando sin más fundamento –al parecer– que el apellido y la proximidad geográfica del trabajo de ambos, cuestión que ya ha sido puesta de relieve en la historiografía más reciente.[11]

7. *Idem.*

8. *Idem.*

9. Antonio Ponz, *Viage de España*, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1785, t. XIII, p. 83.

10. José Luis Morales y Marín, *La pintura aragonesa en el siglo XVII*, Zaragoza, Guara, 1980, p. 101.

11. Arturo Ansón Navarro y Juan Carlos Lozano López, «La pintura en Aragón bajo el reinado de Carlos II (1632-1697)», en Juan Carlos Lozano López (coord.), *Vicente Berdusán (1632-*

Uno de los episodios más controvertidos de la vida de Francisco Ximénez Maza –unido a la muerte de otro pintor– lo recoge Ponz, de nuevo en el tomo XIII de su recorrido por España, cuando escribe sobre Teruel.[12] En la catedral de la capital turolense, concretamente, en la capilla de los Santos Reyes, que para Ponz «es de la decadencia del arte», el lienzo titular del retablo cuenta con la representación de la *Adoración de los Reyes*, cuyo modelo es la obra de la misma iconografía de Peter Paul Rubens. Dicha composición es atribuida por vez primera a Ximénez Maza, al que califica como «pintor de crédito» [fig. 1].[13] Acertadamente, el viajero explica que es una «buena» copia del lienzo del mismo tema del célebre pintor flamenco aunque con «poca variación en las figuras y omitidas algunas». Además, el viajero asegura que el encargo fue encomendado al turiasonense, en demérito de un pintor que lo anhelaba. Se refería a Antonio Bisquert, el artista más importante de la época en la capital turolense, quien, del pesar que le supuso no obtener esta empresa, murió a causa «de melancolía y sentimiento».[14]

El último dato que debemos al abate Ponz lo encontramos en el tomo XV, en el que se ocupa de Zaragoza. Cita a Francisco Ximénez como el autor de las pinturas de San Elías del claustro del convento de carmelitas calzados de Zaragoza, sin aportar más información. La importancia de esta mención puntual reside en que revela la iconografía de las telas. Si Palomino proporciona el dato de que existían esas obras, es Ponz quien descubre que versaban sobre la vida de San Elías,[15] considerado fundador de la Orden del Carmelo y padre espiritual de la misma.

En 1781 el ilustrado Gaspar Melchor de Jovellanos, en su *Oración pronunciada en la junta pública que celebró la Real Academia de San Fernando para la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura*, pretendió realizar un recorrido por lo que entonces eran las Bellas Artes en España, analizando los «estudios» de pintura –en el sentido de escuelas– existentes en nuestro país, aunque no en su totalidad. Con respecto a Aragón asegura que floreció uno que no puede evitar reseñar, aunque «no olvide del todo los ilustres nombres de Martínez, Horfelin, Pertus y Raviela, que ilustraron con sus obras a Zaragoza, ni el del célebre aragonés Ximénez, honor del arte por su ilustrada y ardiente caridad», pero que no estudia en profundidad. Como vemos, se trata de una

1697). El artista artesano, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2006, pp. 75-109.

12. El viajero confiesa que para obtener información sobre el pintor de Tarazona ha recurrido a la obra de Antonio Palomino. No obstante, otra fuente de la que se sirvió fue el tratado de Jusepe Martínez pues el abate fue uno de los primeros que lo consultó –en la cartuja de Aula Dei– e hizo acopio de los datos recogidos por el *pintor de su Majestad*. Antonio Ponz, *Viage de España…*, ob. cit., t. XIII, p. 102.

13. Queremos agradecer a Juan Carlos Calvo Asensio que nos haya proporcionado esta imagen.

14. Una interesante reflexión sobre la mítica muerte de Antonio Bisquert y su evolución historiográfica en Juan Carlos Calvo Asensio, «La situación socioeconómica de los artistas en Teruel durante los siglos XVII y XVIII», en Rebeca Carretero, Alberto Castán y Concepción Lomba (eds.), *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, p. 324.

15. Antonio Ponz, *Viage de España…*, ob. cit., t. XV, pp. 59-60.

1. Adoración de los Reyes, Francisco Ximénez Maza (atrib.). Capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel. Foto Juan Carlos Calvo.

cita muy somera en la que únicamente señala los nombres más importantes de los pintores aragoneses del Seiscientos sin entrar a valorar su estilo, producción artística o biografía. Si bien es cierto que no aporta datos de ninguno, tenemos la fortuna de que alaba la condición altruista y benéfica del turiasonense al que también califica como «célebre». Por esta información se entrevé que el político consultó la obra de Palomino.[16]

El jurista Ignacio Jordán de Asso, a pesar de no haber tratado directamente cuestiones artísticas en su *Historia de la Economía Política*,[17] sí que dedica un pequeño apartado a las suntuarias o del lujo. En esa sección –cuyas fuentes, reconoce, son Palomino y los *Discursos practicables*– asegura que Jusepe Martínez y Francisco Ximénez Maza fueron los «dos últimos pintores de algún mérito que ha tenido esta ciudad». Sin embargo, Jordán de Asso atribuye los lienzos sobre la vida de San Elías en el claustro bajo del convento de carmelitas calzados al pintor Juan Pérez Galván.

El historiador Juan Agustín Ceán Bermúdez, en su *Diccionario de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*,[18] dedica una entrada a Francisco Ximénez Maza. Este trabajo es realmente importante ya que el autor utilizó un método minucioso de análisis basado en la consulta de bibliografía y en la búsqueda de noticias inéditas en escritos y documentos de archivo, así como en el examen de las obras *in situ* para tratar de captar los estilemas de los artistas.

El asturiano es el primero que establece, de manera precisa –aunque errónea, como veremos–, su nacimiento en 1598 en la ciudad de Tarazona, donde se iniciaría en el aprendizaje del oficio de pintor pues, según él, «aplicose en esta ciudad a la pintura». Además, el historiador explica que su estancia en Roma se prolongó durante muchos años «deseoso de hacer mayores progresos», y que la aprovechó grandemente, sobre todo ganando «gran práctica en el arte» para, a su vuelta, ser reconocido y valorado ya que «agradó a todos con su colorido».

Asimismo, Ceán presenta un catálogo de obras muy interesante por la cronología que utiliza, por las obras que reúne y, además, por las características que enuncia. Respecto a la técnica artística del pintor dice que «fue más liberal en pintar, que correcto en el dibujo» y que trabajó fundamentalmente en pinturas realizadas al temple y al fresco. Las primeras obras que cita son las grandes telas –solo dos– de la capilla de San Pedro Arbués de la Seo de Zaragoza. La siguiente que recoge es el lienzo de la capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel rememorando de nuevo la trágica anécdota del pintor Antonio Bisquert. Seguidamente, se lamenta de que «aunque [Ximénez Maza] trabajó mucho» se conserva solo una pequeña parte de su obra, puesto que la mayoría de ella pereció, o bien en diferentes derribos –tal vez por ser pinturas al fresco– de edificios zaragozanos, o bien la «borró el tiempo». De las cuestiones más llamativas en cuanto a la produc-

16. Gaspar M. de Jovellanos, *Oración pronunciada en la junta pública que celebró la Real Academia de San Fernando para la distribución de premios generales de pintura, escultura y arquitectura*, Madrid, Imprenta de Joaquín Ibarra, 1781, p. 33.

17. Ignacio J. de Asso, *Historia de la economía política*, Zaragoza, Francisco Magallón, 1798, pp. 270-271.

18. Juan A. Ceán Bermúdez, *Diccionario de los más Ilustres Profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, t. VI, pp. 5-6.

ción artística del turiasonense es que asegura que las mencionadas pinturas del claustro del convento de carmelitas no corresponden a sus pinceles «como han creído Palomino y Ponz», ya que «está averiguado» que son obra de Juan Pérez Galván.[19] Como se recordará, ya Jordán de Asso atribuía unos lienzos del claustro bajo de dicho cenobio a este pintor luesino.[20]

La historia sobre la muerte de Francisco Ximénez Maza es reproducida igualmente por Ceán Bermúdez, agregando que su óbito tuvo un motivo «no menos funesto» que el de Bisquert. Según el autor, al acabar «presto un quadro de mucho trabajo» falleció en la ciudad de Zaragoza en el año de 1666. La opinión del ilustrado sobre el turiasonense es próxima a la de Jusepe Martínez, puesto que indica que era un artista muy ambicioso e interesado. Según el gijonés, para enmendar esta falta de virtud de cara a su salvación, Maza fundó una capellanía para estudiantes y una obra pía para casar huérfanas solamente destinadas a hijos de pintores.

La siguiente publicación que ofrece datos interesantes sobre nuestro pintor está firmada por Francisco Zapater y Gómez y fue editada en 1859. Se trata de un recorrido por la pintura aragonesa desde el siglo XV hasta el siglo XIX. El erudito es el primero que se refiere a la pintura de esta región como Escuela Aragonesa y que «aunque no tan conocida como las citadas [valenciana, sevillana y castellana], cuenta, sin embargo, con pintores de mucha fama y habilidad, y ha contribuido no poco al lustre de la célebre Escuela Española», añadiendo que se encuentra «a la misma altura de todo lo mejor que se ha producido en Italia».[21]

El presente texto, más que aportar novedades en torno a la figura del pintor, lo introduce en el panorama pictórico de la primera mitad del Seiscientos aragonés.[22] De hecho, se entrevé que se sirve de los estudios anteriores incluso literalmente. Según este autor, a principios del siglo XVII «florecía» Francisco «Giménez», fechando su nacimiento y su muerte en los mismos años que Ceán Bermúdez (1598-1666). De las obras que Zapater incluye en el catálogo de su obra, repite la *Adoración* de Teruel –reconociendo sus deudas rubensianas–, los lienzos de la Seo y la cúpula de la capilla de San Pedro Arbués.[23] No obstante, es preciso advertir que esta capilla no

19. *Ibidem*, p. 6.

20. Debemos advertir que la atribución por parte de Asso y Ceán Bermúdez de estos lienzos a Pérez Galván es probable que se trate de una equivocación por otro convento en Zaragoza, el de carmelitas descalzas de Santa Teresa, más conocido como de las Fecetas. Para la iglesia conventual de esta clausura, el pintor de Luesia ejecutó dos lienzos destinados a los altares colaterales. Este convento fue seriamente afectado en los Sitios de Zaragoza y posteriormente sufrió la Desamortización de 1835. Véase Vicente González Hernández, «El convento de Santa Teresa de carmelitas descalzas de Zaragoza, y su proyección espiritual en el siglo XVII», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XIII (Zaragoza, 1983), pp. 69-70.

21. Francisco Zapater y Gómez, *Apuntes Histórico-Biográficos acerca de la Escuela Aragonesa de Pintura*, Madrid, Tomás Fortanet, 1859, p. 7.

22. El autor intenta sistematizar la pintura aragonesa del siglo XVII agrupando a pintores. Sin embargo, incluye en el mismo grupo a artífices como Rafael Pertús y Ximénez Maza o a Jusepe Martínez con Bernardo Polo –que no son de las mismas generaciones–, probablemente por la carencia y desconocimiento en la época de datos cronológicos de estos artistas.

23. Francisco Zapater y Gómez, *Apuntes Histórico-Biográficos…*, ob. cit., p. 13.

se cierra con una cúpula, sino con una bóveda, cuyas pinturas tampoco fueron llevadas a cabo por Ximénez Maza.[24]

Una reflexión que realiza al cerrar su breve comentario sobre el pintor de Tarazona es realmente reveladora. El erudito declara que «Zaragoza en aquella época reunía muchos pintores naturalistas de buen gusto en el colorido, dignos de ser citados aunque sus obras hayan desaparecido en su mayor parte».[25] Justamente entre ellos podemos incluir a Ximénez Maza, puesto que en su obra se aprecian deudas con la pintura naturalista y claroscurista italiana –napolitana y romana– de la primera mitad del Seiscientos. Sin embargo, al comienzo de su escrito Zapater asevera que «a mediados de dicho siglo [XVII] cuando comenzaba a claudicar el arte en Italia, se contaminaron los pintores aragoneses haciéndose naturalistas serviles, prefiriendo la brillantez falsa del colorido a las partes más principales de la pintura».[26]

Parece una opinión ecuánime en todos los estudiosos hasta el momento que Ximénez Maza fue más diestro en el colorido que en el dibujo. Sin embargo, creemos que todos siguen la estela de Jusepe Martínez –el primero en establecer ese juicio–, avalado por su carácter de tratadista y pintor culto, además de firme defensor de la pintura basada en el dibujo. No obstante, debemos exceptuar al citado Antonio Palomino que, como vimos, se refiere muy amablemente en todo lo que respecta al turiasonense, valorando además su técnica como de «gran gusto y capricho en el historiado».[27]

La primera vez que se publicó una biografía en otro idioma –en este caso en francés– sobre Maza fue en 1816. El *connoiseur* y marchante de arte Frédéric Quilliet le dedicó una entrada en su *Dictionnaire des peintres espagnols*. La importancia de este texto reside en que difundió a muchos pintores españoles en el extranjero con información procedente de fuentes directas. No obstante, la mayoría de los datos allí publicados ya los conocemos, puesto que sigue en sus informaciones a Ceán Bermudez –principalmente– y a Antonio Palomino. No obstante, el autor consultó una fuente más. Nos referimos a los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, lo cual es realmente sorprendente pues no habían sido publicados todavía. Nos resulta poco probable que consultase el original en la cartuja de Aula Dei, pero sí que nos parece más plausible que le facilitase la información –en extracto o copia– el ilustrado Ceán Bermúdez.[28]

---

24. Las pinturas de la cúpula fueron, según documentó el conde de la Viñaza, pintadas por Bernardo Polo pues refiere el pago al pintor de 285 libras por «galonear» la bóveda de la capilla. Conde de la Viñaza, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1894, t. III, p. 271; y Juan Carlos Lozano López, «La pintura barroca en la Seo de Zaragoza: viejos problemas, nuevas visiones», en Mª Carmen Lacarra Ducay (coord.), *El Barroco en las catedrales españolas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 65-100.

25. Francisco Zapater y Gómez, *Apuntes Histórico-Biográficos…*, ob. cit., p. 13.

26. *Ibidem*, p. 8.

27. Jusepe Martínez, *Discursos practicables…*, ed. crítica y notas de Mª Elena Manrique Ara, ob. cit., pp. 149-150.

28. La información que proporciona el francés no es del todo correcta, pues lo hace natural de Tarragona, cuando probablemente quería escribir Tarazona. Declara que «Ximenes mourut à Tarragone, en 1666, pour avoir mis trop d'ardeur à terminer un tableau de beaocup de détails». Fré-

La edición de los *Discursos practicables* debida a Valentín Carderera y Solano en 1866, auspiciada y editada por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, fue la segunda publicación del tratado martinesco. En ella, el oscense redactó una «Reseña histórica sobre la pintura en la Corona de Aragón», que es una reflexión-ensayo sobre la pintura aragonesa con interesantes datos y en la que también se ocupa del pintor turiasonense. En primer lugar, lo valora positivamente alegando que su calidad pictórica no le parece inferior a la de Juan Pérez Galván y que «sus cuadros indican que era gran práctico» y un pintor distinguido. Debemos destacar el juicio crítico de Carderera, pues además de basarse en otros autores, su opinión también procede de su conocimiento directo de las pinturas.[29]

Sin embargo, lo más importante que aporta Carderera al tratar sobre el turiasonense es que documenta las pinturas de la capilla de San Pedro Arbués de la Seo con datos procedentes del Archivo Capitular de la catedral zaragozana, pues refiere una anotación del libro de cuentas que recogía las limosnas para la renovación de la capilla de San Pedro Arbués fechada el 22 de septiembre de 1665. Ese día se abonaron al pintor turiasonense 1100 libras jaquesas por la policromía de nueve cuadros para esa capilla. El elevado número de telas entendemos que haría referencia a los tres de las paredes de la capilla, más a los seis –dos por muro– de las lunetas de la bóveda.[30]

Además, valora que estos lienzos tienen una calidad destacable, si bien se queja de que en algunas partes tuvo que adaptarse «al ceremonial y trages de los personajes pues pecan por falta de vigor». Además, el erudito es también el pionero en señalar la deuda de la obra de Ximénez Maza con la de Guido Reni, en especial la de los rompimientos de gloria y en los ángeles «con una elegancia y grandiosidad».[31] Igualmente, Carderera asegura que su viaje a Roma motivó que el pintor flamenco Daniel Martínez, padre de Jusepe Martínez, mandase a su hijo también a la Ciudad Eterna a completar su formación.[32]

Asimismo, Ximénez Maza posee una entrada en el *Diccionario enciclopédico hispano-americano Montaner y Simón*. Esta modesta biografía fue llevada a cabo seguramente por el pintor y escritor Pedro de Madrazo.[33] El texto recoge que el pintor nació en Tarazona en 1598 y que falleció en Zaragoza en 1666. La formación del artífice se inició en su ciudad natal y «deseoso de hacer mayores progresos, partió a Roma, donde estuvo muchos años, y adquirió gran práctica en el arte». A su llegada se instaló en Zaragoza donde se hizo muy célebre y su obra gustó. Como trabajos del pintor señala los lienzos de la capilla de San Pedro Arbués de la Seo y la *Adoración* de Teruel que califica como copia de Rubens, aunque a través de una estampa por alguna

déric Quilliet, *Dictionnaire des peintres espagnols*, París, Frédéric Quilliet, 1816, pp. 397-398.

29. Jusepe Martínez, *Discursos practicables…*, ed. de Valentín Carderera y Solano, ob. cit., pp. 27-28 y 207.

30. *Ibidem*, pp. 27-28.

31. *Ibidem*, p. 28.

32. *Ibidem*, pp. 19-20.

33. Es probable que esta biografía fuese escrita por el pintor Pedro de Madrazo, pues fue el encargado de la redacción de las entradas relativas a pintura, escultura y grabado de este diccionario. VV.AA., *Diccionario enciclopédico hispano-americano de literatura, ciencias y artes*, Barcelona, Montaner y Simón Editores, 1892, t. XI, p. 147.

diferencia entre ambas. Además, también refiere la muerte del artífice, que le alcanzó por el desfallecimiento causado por un importante encargo. Repite lo mencionado por Ceán Bermúdez pues asegura que para enmendar su codicia fundó obras pías para estudiantes, hijos de pintores y huérfanas «de padres profesores de este arte». Por último, influido por la opinión de Jusepe Martínez, expresa que fue «más liberal en pintar que correcto en el dibujo; y aunque trabajó mucho se conservan pocas obras de su mano a causa de haber sido las más al temple y al fresco» que desaparecieron, sobre todo por la demolición de edificios y conjuntos en Zaragoza, circunstancia ya puesta de relieve por Ceán Bermúdez.

El siguiente título está firmado por Mario de La Sala-Valdés, un reconocido militar que consagró parte de su vida a elaborar y publicar estudios sobre cuestiones artísticas hasta su muerte en 1909. Fue académico y presidente de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y debemos a sus investigaciones abundante información de interés sobre el artista de Tarazona. Concretamente lo hizo en los *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*, redactado hacia 1886 pero publicado en 1933,[34] en los que lleva a cabo un análisis sobre la historia de Zaragoza, sobre las parroquias de la ciudad y sobre la mayoría de sus templos. La primera noticia que recoge sobre Maza –a quien dedica numerosos elogios– es una atribución de un lienzo que se ubica en la iglesia parroquial-conventual de San Nicolás de Bari de Zaragoza. Se trata de un cuadro ubicado en la capilla de la Purísima. La tela es ponderada por La Sala de manera notoria pues la define como «el bello cuadro de la Purísima que avalora un retablo barroco de época de Felipe IV». Además, es «de agradable composición, buen dibujo, bello colorido y uno de los pocos cuadros notables que hemos visto en las iglesias de Zaragoza». Lo adjudica a la «experta mano» de nuestro pintor. Debía de tratarse de una obra en la que aparecen representados la Virgen con el Niño, y un ángel que porta el Evangelio de San Mateo –y ¿tal vez el evangelista?–, abierto por la página en la que se alude a la genealogía de Cristo a través de una inscripción y a su nacimiento.[35]

La siguiente ocasión en la que hace referencia a Francisco Ximénez se trata igualmente de una posible incorporación a su catálogo. La pintura se encuentra en la iglesia de la Magdalena de Zaragoza, en concreto, en un altar dedicado a San Cristóbal con la representación del santo titular portando al Niño en sus espaldas. El autor atestigua que entonces estaba colocado en un marco formado por palmas, de factura muy elegante y depurada [fig. 2], a diferencia de lo que sucede en la actualidad [fig. 3].[36] El autor asegura que «por los

34. Fue editado en honor del autor por la Real Academia de Bellas Artes de San Luis. Esta cuestión se explica en la introducción, redactada por Mariano de Pano y Ruata, quien además revisó y anotó esta publicación, indicando sus adiciones en las notas a pie. En algunas de ellas la autoría se evidencia con la firma del editor «M. de Pano»: Mario de La Sala-Valdés, *Estudios Históricos y Artísticos de Zaragoza*, edición y notas de Mariano de Pano y Ruata, Zaragoza, Imprenta del Hospicio Provincial, 1933.

35. Esta obra no ha sido identificada todavía. Mario de La Sala-Valdés, *Estudios históricos…*, ob. cit., pp. 143-144.

36. Hemos acudido al templo parroquial para descubrir que ese marco ha sido eliminado, pero se conserva una fotografía tomada por el

caracteres de época y estilo de esta pintura» puede atribuirse a los pinceles del turiasonense. El lienzo es descrito como de tamaño superior al natural y «parece bueno».[37] La pintura en origen no se encontraba en el interior de la iglesia, sino que formaba parte del altar-hornacina dedicado al santo cerca del Arco de la Magdalena, en las proximidades de la parroquial, tal y como recogió José Blasco Ijazo en uno de sus estudios y que ilustró con un dibujo de Salvador Martínez [fig. 4].[38]

Aunque incidiremos en esta cuestión al final del artículo, la producción artística de Francisco Ximénez Maza refleja deudas con la pintura napolitana de la primera mitad del Seiscientos, que sin duda el turiasonense conoció en su viaje a Italia. El San Cristóbal citado es una interpretación relativamente libre y ampliada de la obra de la misma iconografía de Jusepe de Ribera atesorada en el Museo Nacional del Prado [fig. 5]. El pintor turiasonense, a una escala superior al natural, añadió el cuerpo al santo, que porta al Niño de un lado al otro del río. Además, el aragonés se tomó la licencia de dotar de vestimentas a los representados. La obra riberesca corresponde a un momento en el que la pintura flamenca y veneciana estaba arribando a Nápoles. Se encuentra firmada y datada en 1637, año en el que el turiasonense pudo estar allí, como veremos enseguida.[39]

2. San Cristóbal, Francisco Ximénez Maza (atrib.). Altar de San Cristóbal, iglesia parroquial de la Magdalena, Zaragoza. Detalle del marco. Foto Juan Mora Insa.

Regresando a la publicación de La Sala-Valdés apreciamos que aporta información novedosa del pintor en forma de biografía. En primer lugar, proporciona el nombre de un protector y mecenas del artífice: el arcediano Miguel Francés de Urrutigoiti quien lo favoreció mucho y que, como veremos, fue su ejecutor testamentario. A continuación, relaciona las obras que se atri-

fotógrafo Juan Mora Insa en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza que muestra el lienzo enmarcado. En https://dara.aragon.es/opac/app/results/?vm=nv&ob=re:1&q=iglesia+de+la+magdalena+zaragoza&p=6 y https://dara.aragon.es/opac/app/item/?vm=nv&ob=re:1&q=iglesia+de+la+magdalena+zaragoza&p=6&i=201713 (fecha de consulta: 11-IX-2021).

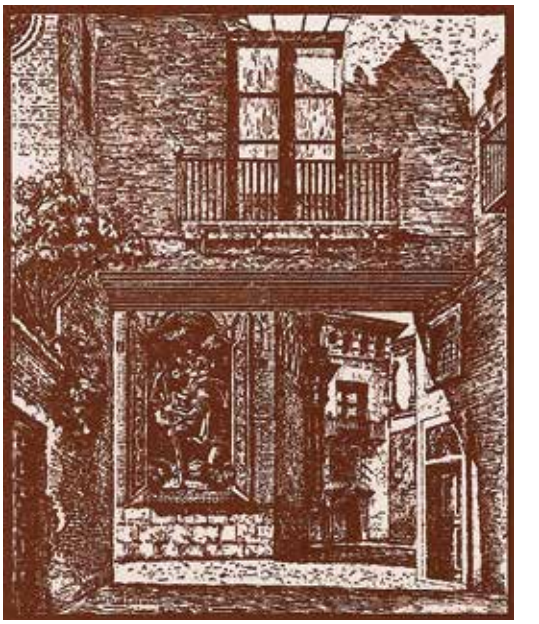
37. Mario de La Sala-Valdés, *Estudios históricos…*, ob. cit., pp. 190-191.

38. El erudito lo describía como «una capilla ordinariamente cerrada que contenía la imagen de San Cristóbal». El dibujo se encuentra en la contracubierta. José Blasco Ijazo, *¡Aquí… Zaragoza!*, Zaragoza, Talleres editoriales El Noticiero, 1952, p. 131.

39. VV.AA., *Esplendores de Espanha de el Greco a Velázquez*, Río de Janeiro, Arte Viva, 2000, p. 205.

3. San Cristóbal, Francisco Ximénez Maza (atrib.). Altar de San Cristóbal, iglesia parroquial de la Magdalena, Zaragoza. Foto Álvaro Vicente.

buyen al pintor. Primeramente, refiere las «hermosas» pinturas de la capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel, adjudicándoselas todas y no únicamente la titular. También recoge las citadas de la capilla de San Pedro Arbués de la Seo zaragozana y, en la misma catedral, las de la capilla de San Felipe Neri, emplazada en el muro del coro –en el lado del evangelio–, que se le adjudican aquí por vez primera.



4. Arco de la Magdalena, dibujo de Salvador Martínez. Foto Gran Archivo Zaragoza Antigua.

Cipriano Muñoz y Manzano, conde de la Viñaza, en sus *Adiciones al diccionario histórico de los más Ilustres profesores de las Bellas Artes en España*,[40] dedica al pintor turiasonense una entrada. En primer lugar, cita las pinturas de la capilla de San Pedro Arbués, para luego reproducir, de nuevo, su partida de defunción. El resto de la biografía que recoge ya la conocemos pues es una transcripción directa de los *Discursos* de Jusepe Martínez, obra que el autor referencia al final junto al archivo parroquial de la Magdalena.[41]

Debemos al Conde de la Viñaza que se publicase por vez primera el nombre

40. Conde de la Viñaza, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1894, t. IV, pp. 60-61.

41. *Idem.*

completo del pintor, con los dos apellidos. Esto se debe a que halló su partida de defunción registrada en los libros parroquiales de la iglesia de la Magdalena de Zaragoza. El 1 de enero de 1670 el pintor falleció en el callizo de la Universidad, siendo sepultado en el convento del Carmen de Zaragoza tras haber recibido todos los sacramentos. Los ejecutores de su testamento fueron el arcediano de Zaragoza Miguel Francés de Urrutigoiti y el maestro Sesse, rector de la Trinidad. También se debía hacer cargo de sus mandas testamentarias su esposa Isabel María Maicas, que falleció el 19 de marzo de 1685 en la misma vivienda.[42]

Una pequeña mención sobre Maza, pero muy interesante, se realiza en la conocida *Descripción histórica de la antigua Zaragoza y de sus términos municipales* de Tomás Ximénez de Embún y Val.[43] Cuando el archivero estudia la Seo de Zaragoza, realiza un somero análisis de las capillas arrojando algún dato sobre los autores de obras de pintura o escultura que las ornamentan. Respecto a la capilla de Nuestra Señora de las Nieves asegura, sin revelar sus fuentes, que las pinturas de los laterales se deben a los pinceles de Francisco Ximénez Maza.

5. San Cristóbal, José de Ribera, Museo Nacional del Prado. Foto Museo Nacional del Prado.

En otra publicación, también póstuma, dedicada a la historia de la villa de Longares, de nuevo, La Sala-Valdés realiza una aportación al catálogo de obras de Ximénez Maza. El erudito atribuye las pinturas del retablo de la capilla de la Anunciación de la iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Longares al pintor turiasonense.[44]

Tuvieron que transcurrir casi dos décadas hasta que se volviese a estudiar la figura de Francisco Ximénez Maza, en esta ocasión enmarcada en un estudio panorámico de la pintura del siglo XVII en Aragón llevado a cabo por el historiador Ricardo del Arco y Garay. La importancia de este texto reside en que ofrece un análisis de conjunto de la pin-

42. El profesor Arturo Ansón se encargó de corregir un error –en una publicación que analizaremos enseguida– con respecto al fallecimiento de la esposa del pintor. La Sala Valdés fechó la muerte de Isabel María Maicas en 1681 cuando, según los documentos hallados por el doctor Ansón, feneció en 1685. *Ibidem*, pp. 190-191; y Arturo Ansón Navarro, *El entorno del Convento del Carmen de Zaragoza. Una reconstrucción histórica y artística. Siglos XIII al XX,* Zaragoza, Elazar Ediciones, 2007, pp. 133-134.

43. Tomás Ximénez de Embún y Val, *Descripción histórica de la antigua Zaragoza y de sus términos municipales*, Zaragoza, Los libros de El Día, 1901, t. I, p. 48.

44. Mario de La Sala-Valdés, *Historia de la villa de Longares*, Zaragoza, Artes Gráficas Berdejo Casañal, 1936, pp. 17-18.

tura seicentista en Aragón, agrupando a los pintores cronológicamente *grosso modo*. Sin embargo, no encontramos en él abundantes noticias novedosas puesto que, en realidad, se trata de una recopilación de datos de todos los autores anteriores.

En primer lugar, recuerda su lugar de nacimiento, que viajó a Roma a completar su formación y que después se instaló en Zaragoza. Allí recibió encargos, los de la capilla de San Pedro Arbués que son definidos por el autor como «tenebristas» e influenciados por la pintura de Guido Reni, especialmente en las zonas de glorias con ángeles, siguiendo la opinión de Carderera, y aportando la misma noticia del pago antes reseñada. Del estudio de La Sala-Valdés, copia exactamente todos los datos, sin excepción. Sin embargo, hace hincapié en las influencias de Rubens de la *Adoración de los Reyes* de Teruel, planteando que fuese copiada de una estampa.[45]

En 1958 se publicó el volumen de la enciclopedia *Ars Hispaniae* sobre la *Pintura Española del siglo XVII*,[46] escrito por el catedrático Diego Angulo Íñiguez. Fue una de las primeras visiones generales de la pintura española en la que se incluyó la aragonesa. Los pintores que recoge son Pedro García Ferrer, Jusepe Martínez y su hijo Jerónimo Jusepe,[47] Juan Pérez Galván, Juan Jerónimo Jalón y Francisco Ximénez Maza. De este último afirma que se formó en Italia, donde aprendió la técnica del fresco, y que en sus obras «se encuentra entregado a un dinamismo aún con notable lastre de preocupación claroscurista». Entre las pinturas del turiasonense recogidas por el profesor Angulo, no hay ninguna que no fuera ya mencionada por los anteriores autores; sin embargo, destaca la proximidad del estilo de Maza con el retablo de la capilla de la Virgen de las Nieves, en la Seo de Zaragoza. Para Diego Angulo, las obras de este pintor son de calidad.

Por el contrario, en el *Catálogo Monumental de Zaragoza* sí aparecieron nuevas noticias sobre nuestro pintor. Este estudio se publicó en 1957, editado por el Instituto Diego Velázquez y elaborado por Francisco Abbad Ríos. Para comenzar, debemos advertir que este autor consideraba a Francisco Ximénez de Tarazona y a Francisco Ximénez Maza como dos pintores diferentes.[48] Cuando se ocupa de la catedral del Salvador resalta las telas de la capilla de San Pedro Arbués, en cuyos muros cuelgan «oscuros lienzos de la vida del Santo, de Francisco Ximénez, de Tarazona».[49]

También destaca en la iglesia de la Magdalena de Zaragoza el «retablo de San Cristóbal» atribuido a nuestro pintor.[50] Las adjudicaciones que propone

45. Ricardo del Arco y Garay, «La pintura en Aragón en el siglo XVII», *Seminario de Arte Aragonés*, 6 (Zaragoza, 1954), pp. 61-62.

46. Diego Angulo Íñiguez, *Ars Hispaniae. Pintura del siglo XVII*, Madrid, Plus Ultra, 1958, pp. 255-258.

47. Repetidamente se cita al hijo de Jusepe Martínez –como hace Diego Angulo– erróneamente como fray Antonio Martínez. Su nombre correcto es Jerónimo Jusepe Bautista Martínez y Genequi, siendo llamado en vida fray Joseph o José Martínez y en ocasiones, seguido de «cartujo», pues profesó en la cartuja de Aula Dei de Zaragoza.

48. Así se puede apreciar en el índice onomástico. Francisco Abbad Ríos, *Catálogo monumental de España. Zaragoza*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, C.S.I.C., 1957, vol. 1, p. 806.

49. *Ibidem*, p. 54.

50. *Ibidem*, p. 98.

Abbad Ríos fueron, como se recordará, ya recogidas por La Sala, como la *Anunciación* de la parroquial de los Ángeles de Longares[51] o la pintura de la iglesia de San Nicolás de Bari: «el retablo, obra barroca en madera dorada de mediados del siglo XVII, con un bello lienzo de la titular que La Sala atribuye a Ximénez Maza».[52]

En 1964 una nueva pintura fue atribuida a Francisco Ximénez Maza por el profesor Federico Torralba para el catálogo de la colección del Ayuntamiento de Zaragoza. Se trata de una *Aparición de la Virgen del Pilar en Zaragoza a Santiago y los convertidos* y que aparece englobada en el apartado de piezas anteriores al siglo XIX. La obra, según el profesor, estaba firmada con las iniciales «FG» dispuestas en un monograma y con fecha «1655». A esta tela aludiremos más adelante. El comentario se reduce a una descripción formal y a recoger literalmente lo que Palomino señaló sobre el pintor turiasonense.[53]

José Camón Aznar firma el siguiente estudio panorámico sobre pintura española, incluido en la colección *Summa Artis*.[54] Como es habitual, estos grandes trabajos no dedican a la «escuela aragonesa» muchas páginas, no obstante, realiza una síntesis de lo que para él supone el noble arte en esta región. El zaragozano advierte que aquí no hay unidad estilística, pero que recibe fundamentalmente influencias de la escuela madrileña y la napolitana. Una característica que el autor destaca como general es el cierto sentido monumental por el decorativismo de los grandes lienzos que adornan las capillas y catedrales aragonesas. También destaca la influencia italiana en el dibujo de las pinturas, además de una coloración pesada, con tonos fuertes, que con el tiempo se han pronunciado. Asimismo, pone de relieve que hay composiciones de gran formato en las que se aprecia cierta calidad.

Para Camón Aznar Francisco Ximénez Maza es un representante del «postenebrismo de raíces no españolas, sino italianas» tan presente en Aragón. El estilo del artífice aragonés responde a una monumentalidad de formas que presta un interés descriptivo a los primeros términos. Destaca igualmente unas composiciones muy ricas de personajes, de muy eficaz sentido en los planos más cercanos. Únicamente cita como obra suya los lienzos de la capilla de San Pedro Arbués de la Seo y «otras obras en la misma catedral», de las que no aporta más información [fig. 6].

El siguiente trabajo de interés fue escrito por el profesor Ángel Canellas López. Se trata de un artículo sobre la capilla de la Anunciación de la iglesia parroquial de Longares en el que se aportan numerosos datos de archivo sobre la construcción de la capilla y sobre su patrocinador, el obispo de Tarazona Diego de Escolano. Los lienzos del retablo –una *Anunciación* y una *Inmaculada Concepción*– son atribuidos a Francisco Ximénez Maza.[55]

51. *Ibidem*, p. 441.

52. *Ibidem*, p. 138.

53. Federico Torralba Soriano, «Catálogo de las obras artísticas propiedad del Excmo. Ayuntamiento de Zaragoza», *Boletín Municipal de Zaragoza*, 16, año V, primer trimestre (Zaragoza, 1964), p. 32.

54. José Camón Aznar, *Summa Artis: Pintura española del siglo XVII*, Madrid, Espasa Calpe, 1977, t. XV, pp. 191-193.

55. Ángel Canellas López, «La capilla de la Anunciación de la parroquial de Longares», en

6. Martirio de San Pedro Arbués, Francisco Ximénez Maza. Lienzo central de la capilla de San Pedro Arbués de la Seo de Zaragoza. Foto extraída de José Camón Aznar, Summa Artis: Pintura española…, *p. 197.*

El profesor Alfonso E. Pérez Sánchez realizó varios estudios en los que mencionó al turiasonense y en los que analiza las relaciones entre la pintura española y la flamenca pues como ya hemos avanzado, Ximénez Maza conocía la pintura norteña, en concreto, la de Rubens. Nos referimos a un artículo titulado «Rubens y la pintura barroca española», publicado en la revista *Goya* en 1977,[56] y a otro que forma parte a modo de capítulo del libro *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, editado en 1993.[57]

Estudios en Homenaje al Dr. Eugenio Frutos Cortés, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1977, pp. 84-85.

56. Alfonso E. Pérez Sánchez, «Rubens y la pintura barroca española», *Goya. Revista de Arte*, 140-141 (Madrid, 1977), p. 97.

57. Alfonso E. Pérez Sánchez, *De pintura y pintores. La configuración de los modelos visuales en la pintura española*, Madrid, Alianza Forma, 1993. En especial el capítulo «Rubens y la pintura española», p. 85.

El pretexto para ocuparse de nuestro pintor es la *Adoración* de la catedral de Teruel. Como ya es sabido, la tela sigue el modelo de la *Adoración de los Magos* de Rubens. La obra original fue solicitada en 1609 al pintor flamenco para el Ayuntamiento de Amberes, pero llegó a España gracias a Rodrigo Calderón, a quien le fue incautada tras caer en desgracia, pasando a engrosar en 1623 las colecciones reales.[58] La pintura fue modificada por Rubens en su siguiente viaje a España entre 1628 y 1629 a instancias de Felipe IV, añadiendo un fragmento de lienzo a la parte superior –ángeles y cielo nocturno– y otro a la parte derecha –caballo, paje y autorretrato–. El profesor Pérez Sánchez destaca la singularidad de que llegasen ecos de la pintura rubensiana a un territorio tan alejado de Madrid. En este sentido, destaca que no se conoce estampa ni grabado de esta pintura –que eran los principales medios de difusión de estos modelos–, lo que hace aún más excepcional el conocimiento de la obra, y que lleva a preguntarnos si Ximénez Maza viajó a Madrid. El catedrático valora la obra, alegando que el pintor turiasonense suprimió la parte más a la derecha de la pintura, y añade que tuvo que ser conocida por el pintor después de 1629, cuando Rubens cambió sus dimensiones, aumentando su tamaño. No obstante, Pérez Sánchez no descarta la posibilidad de que la obra original pudiera reproducirse en una copia que sería la que el aragonés pudo conocer.[59]

En 1980 fue publicada la obra *La pintura aragonesa del siglo XVII* de José Luis Morales y Marín, que consistió en una serie de breves biografías de los pintores más destacados de la centuria, sin referir, en ocasiones, las fuentes que maneja y carente de imágenes de las obras.[60] No obstante, podemos asegurar que la primera fuente que el profesor Morales y Marín toma son los *Discursos* de Jusepe Martínez, en concreto, la edición de Carderera, puesto que revela los mismos datos, aunque aportando como novedad un testamento del pintor.[61] Además, refiere su muerte, que ya había sido publicada, como hemos visto, por el conde de la Viñaza y por Mario de La Sala-Valdés.

La producción artística del turiasonense se ve ampliada en el discreto catálogo redactado por Morales y Marín. La primera obra que recoge es relativamente novedosa: los lienzos del retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la Seo, que data en torno a 1644, sin entrar en más pormenores. Otra de las adjudicaciones al artista es, de nuevo, la *Adoración* de la catedral de Teruel. Sin embargo, en este epígrafe el autor no hace más que tergiversar la muerte del pintor, amalgamándola con la leyenda de la muerte de Antonio Bisquert que recogió Antonio Ponz y que ya hemos reseñado. A pesar de que no se comprende el discurso de Morales y

58. La obra fue pintada en 1609 y regalada a Rodrigo Calderón. Fue enviada a España llegando en 1613 e incluida al patrimonio de la corona en 1623. Véase https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-adoracion-de-los-magos/b6440da1-0c0c-4ead-84b7-f5a017e2fd17 (fecha de consulta: 11-IX-2021).

59. Alfonso E. Pérez Sánchez, «Rubens y la pintura…», ob. cit., p. 97.

60. José Luis Morales y Marín, *La pintura…*, ob. cit., pp. 64-66.

61. Otorgado el 5 de septiembre de 1646 ante el notario Diego Francisco Moles. *Ibidem*, p. 65.

Marín, interpretamos según sus palabras que el pintor, al verse humillado por el encargo de una copia de Rubens, y considerándose un pintor exclusivo en la ciudad de Teruel, no pudo superar este ultraje y murió del disgusto. Además, señala algo que tampoco acabamos de entender: lo último que hizo Ximénez Maza –¿para diferenciarse de un mero copista?– fue firmar una obra suya de San Joaquín –que desconocemos a cuál se refiere– con la palabra «inventor».[62]

La siguiente obra que recoge es la *Venida de la Virgen* que se conserva en el Ayuntamiento de Zaragoza, reiterando los mismos datos publicados por Federico Torralba. A continuación, cita la *Purísima* de la iglesia de San Nicolás y el *San Cristóbal* de la Magdalena. Además, menciona la *Anunciación* y la *Inmaculada* de la capilla de la Anunciación de la parroquial de Longares. Por último, cita –y atribuye– una *Inmaculada Concepción*, conservada en la Casa Consistorial de Zaragoza, de la que no tenemos más información.

Las aportaciones documentales que debemos a este estudio son un testamento conjunto de Ximénez Maza y de su esposa[63] –aunque el autor considera que es únicamente del pintor– y un pago en 1670 al artífice de parte de Luisa Leonardo del Barrio y Albión, viuda de Gerónimo Ximénez de Embún Virto de Vera y Cerdán, de una cifra que se le adeudaba, pero que, por testamento, el artista legaba a la capilla de San Pedro Arbués de la Seo.[64]

En cuanto a novedades de carácter documental sobre nuestro pintor, el título que más recoge son *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII*. El origen de esta publicación son una serie de tesis de licenciatura dirigidas por el recordado profesor Gonzalo M. Borrás en las que se exhumó documentación artística del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, sacando a la luz numerosos documentos del pintor turiasonense.[65] En primer lugar, se dio a conocer que fue –al menos en 1655– miembro de la cofradía de pintores de San Lucas de Zaragoza. Además, se precisaron datos y se documentaron obras que se le atribuían, como por ejemplo la serie de veintidós pinturas para el claustro bajo del convento de carmelitas calzados de Zaragoza –a las que, como se recordará, se refirieron Palomino y Ponz– encargadas el 4 de abril de 1655, demostrándose su autoría. También se

62. Morales alude a una «leyenda turolense» para narrar este relato, sin embargo, parece que este autor consultó un estudio de Julián Mª Rubio sobre el pintor Antonio Bisquert. En él se señala que cuando la *Adoración* fue llevada a Teruel –reconocida como copia–, Bisquert, que era el pintor más cotizado allí, firmó una obra suya con la palabra «inventor», para demostrar su ingenio y diferenciarse de un copista. *Ibidem*, p. 66; y Julián Mª Rubio, «El pintor Antonio Bisquert - Discípulo de Ribalta», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVI (Madrid, 1918), pp. 206-207.

63. El autor fecha erróneamente este documento en 1670. La referencia documental correcta es Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.Z.], Tomás Andrés, 1669, ff. 29-41 (Zaragoza, 30-XII-1669). Documento transcrito *in extenso* en José Luis Morales y Marín, *La pintura…*, ob. cit., pp. 170-175, doc. 52.

64. A.H.P.Z., Tomás Andrés, 1670, ff. 554-556 (Zaragoza, 14-IV-1670). Documento transcrito *in extenso* en José Luis Morales y Marín, *La pintura aragonesa…*, ob. cit., pp. 170-175, doc. 52.

65. Ana I. Bruñén Ibáñez, Mª Luisa Calvo Comín y Mª Begoña Senac Rubio, *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1987, p. 271.

localizó documentación sobre otra nueva adjudicación al catálogo del artífice: el turiasonense firmó una capitulación con fray Gregorio Montañés, abad del monasterio cisterciense de Rueda, para realizar ocho cuadros destinados a la capilla de San Bernardo de la iglesia del cenobio.

Por último, se recoge un documento inédito que desvelaba que Francisco Ximénez Maza llevó a cabo trabajos de expertizaje. Se trata del testamento del notario José Mateo Corredor en el que se especifica que una colección de catorce lienzos que representaban ermitaños fue tasada y valorada por él. Dichas pinturas debían ser pagadas al precio estipulado por Ignacio Garcés, y ser donadas por él –haciendo efectiva la voluntad de Ana Garcés, esposa del notario– al convento de capuchinos de Zaragoza para que fuesen colocadas en la iglesia.[66] En la actualidad se sabe que fueron una serie de pintores acreditados de la época los que llevaron a cabo estas labores como Pedro Orfelín, Jusepe Martínez, Juan Pérez Galván y Andrés Urzanqui.[67]

Vicente González Hernández, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, dedicó sus esfuerzos a investigar sobre el arte barroco aragonés. En 1988 publicó un artículo en el que estudiaba el retablo de la capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel, obra de los escultores Miguel Remón y Francisco Franco y del dorador Juan de Orcoyen. El comitente fue Baltasar de Navarro de Arroyta, canónigo de Teruel y obispo de Tarazona. El erudito publicó numerosos documentos concernientes a la labra y ensamblaje del mueble. Las imágenes del retablo debían ser de pintura y en el contrato se especifican pormenores en cuanto a las dimensiones de los lienzos, de los marcos y del lugar en el que se iban a disponer. Lamentablemente no aporta ningún documento del encargo de la pintura, únicamente repite la atribución a Ximénez Maza, fechando su realización en torno a 1645. Además, el autor asegura que el resto de las pinturas del retablo compuestas por la *Adoración de los Reyes*, el *Nacimiento*, la *Huida*

66. A.H.P.Z., Ildefonso Moles, 1668, ff. 474-480 v. (Zaragoza, 28-VII-1668). Su regesta en Ana Mª Santos Aramburo, *Documentación artística de los años 1667, 1668 y 1669 según el archivo histórico de protocolos de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1982, doc. 5253.

67. Pedro Orfelín fue llamado en 1614 y 1615 por la Junta de Obras y Bosques a Madrid para que tasase unas pinturas llevadas a cabo en el palacio del Pardo por los pintores Patricio y Eugenio Cajés, Vicente Carducho, Julio César Semini, Francisco de Carvajal y Fabricio Castello. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España*, Madrid, Fundación Valdecilla, 1965, p. 43. Los pintores Juan Pérez Galván y Jusepe Martínez valoraron y dieron su conformidad a las copias de los retratos de los reyes y condes de Aragón –ubicadas en el palacio de la Diputación del Reino y realizadas por Filippo Ariosto– encomendadas a los pintores Vicente Tió, Andrés y Pedro Urzanqui y Francisco Camilo por los diputados en 1634. Carmen Morte García, «Pintura y política en la época de los Austrias: Los retratos de los reyes de Sobrarbe, condes antiguos y reyes de Aragón para la Diputación de Zaragoza (1586), y las copias de 1634 para el Buen Retiro de Madrid (I)», *Boletín del Museo del Prado,* 11 (Madrid, 1990), pp. 19-35. De nuevo, Jusepe Martínez y Andrés Urzanqui prestaron declaración ante el arzobispo de Zaragoza fray Juan Cebrián enunciando su parecer ante ciertas representaciones gráficas –valorando y estudiando pinturas fundamentalmente– del inquisidor Pedro Arbués para contribuir a su beatificación, reimpulsada a partir de 1622. Véase Rebeca Carretero Calvo, «La representación artística de San Pedro Arbués a través de su proceso de canonización (Zaragoza, 1648)», en Eliseo Serrano Martín y Jesús Criado Mainar (coords.), *Santos extravagantes, santos sin altar y mártires modernos*, Madrid, Sílex, 2022, pp. 173-210.

a Egipto, la *Anunciación*, la *Visitación*, los *Desposorios de la Virgen*, *Jesús en el Templo*, la *Coronación de la Virgen*, *San Pedro* y *San Pablo* es probable que se deban también a los pinceles del turiasonense.[68] Debido a que el comitente fue prelado de la diócesis de Tarazona, no sería extraño que recurriese a un pintor de aquella ciudad para llevar a cabo los lienzos de la empresa que él patrocinaba.

La siguiente aportación fue una catalogación de la *Venida de la Virgen del Pilar* firmada por el profesor Juan Carlos Lozano realizada para la exposición *El espejo de nuestra Historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, celebrada entre el 5 de octubre de 1991 y el 6 de enero de 1992 en Zaragoza. La obra fue expuesta en la iglesia de San Juan de los Panetes, procedente del despacho del alcalde de la ciudad.[69] La pintura continúa con su atribución al pintor turiasonense y, además, está acompañada de un extendido comentario de su iconografía y de sus características. Una novedad que el autor proporciona con respecto a los lienzos atribuidos al pintor en la parroquial de Longares es que fueron financiados por el longarino Diego de Escolano y Ledesma, obispo de Tarazona y arzobispo de Granada.[70] Posteriormente el mismo autor retiraría la adjudicación longarina realizada por vez primera por Mario de La Sala Valdés, como veremos enseguida.

Con motivo de la celebración del cuarto centenario del nacimiento de Baltasar Gracián (1601-1658) se organizó una exposición en la capital aragonesa titulada *Zaragoza en la época de Baltasar Gracián* en la que se expusieron numerosas piezas artísticas. Una de ellas fue, de nuevo, la *Venida de la Virgen del Pilar a Zaragoza* atribuida a Ximénez Maza desde 1964. El profesor Arturo Ansón Navarro, quien quedó a cargo del estudio de algunas obras, la atribuye al pintor luesino Juan Pérez Galván. El autor, tras estudiar con detalle la tela, propuso que la firma no revelaría las iniciales del pintor turiasonense, sino que eran «JG» correspondientes a Juan [Pérez] Galván.[71] Además, en el lienzo existe otra inscripción, que es el año y que en lugar de corresponder a 1655 –como afirmó Torralba– se trataría de 1635 ya que el pintor murió el 8 de septiembre de 1645.[72]

---

68. Vicente González Hernández, «Miguel Remón y Francisco Franco, autores del retablo de la capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel», *Boletín del Museo e Instituto Camon Aznar*, 31-32 (Zaragoza, 1988), pp. 33-52.

69. Juan Carlos Lozano López, «Venida de la Virgen del Pilar en carne mortal a Zaragoza», en Domingo Buesa Conde y Pablo J. Rico Lacasa (coords.), *El espejo de Nuestra Historia. La diócesis de Zaragoza a través de los Siglos*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza y Arzobispado de Zaragoza, 1991, p. 89.

70. *Idem.*

71. No obstante, en el catálogo de patrimonio cultural del consistorio zaragozano, esta pintura aún sigue siendo atribuida al turiasonense, como puede comprobarse en https://www.zaragoza.es/sede/servicio/patrimonio-cultural/210;jsessionid=HpQYbYjJ3jDZvHpMTkz7pbHJWhVcngSq122ptbLBp3Ss52v1xlL6!305947009 (fecha de consulta: 14-IX-2021). Así figura también en la *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Voz «Francisco Ximénez Maza», en *Gran Enciclopedia Aragonesa*. Disponible en línea en http://www.enciclopedia-aragonesa.com/voz.asp?voz_id=13070 (fecha de consulta: 14-IX-2021).

72. Arturo Ansón Navarro, «Aparición de la Virgen del Pilar en Zaragoza a Santiago y los Convertidos», en Arturo Ansón Navarro, Luis M. Ortego Capapé y Alejandro S. Zazurca (coords.), *Zaragoza en la Época de Baltasar Gracián*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2001, pp. 115-116.

Una noticia muy curiosa fue recogida por el profesor Juan Carlos Lozano en su tesis doctoral. En una alusión a una pintura que representa el *Prendimiento de San Pedro* conservada en la iglesia parroquial de San Pablo de Zaragoza proporciona un interesante dato. Dicha pieza fue donada por el licenciado Villanoba según las actas capitulares de la parroquia al templo. La tela aparece recogida en un inventario de 1902 como «La despedida de los apóstoles S. Pedro y S. Pablo» y entonces se exponía sobre la puerta de la sacristía. En dicha relación de bienes se define como «magistralmente ejecutado y bien pudiera atribuirse a un Giuseppe Martínez (sic) o a Francisco Jiménez de Tarazona». El autor opina que la adjudicación a Ximénez Maza no sería descabellada.[73]

Por su parte, el profesor Arturo Ansón Navarro, en su trabajo sobre el entorno del convento del Carmen de Zaragoza, estudió los desaparecidos lienzos que pintó Ximénez Maza para el claustro bajo del convento. Haciendo un análisis pormenorizado de la documentación coligió que los lienzos iban a ser medios puntos alargados, y que era frecuente e idóneo colocar este tipo de series pictóricas bajo las bóvedas de los claustros. Las pinturas, un total de 23 lienzos, fueron encargadas por el padre y teólogo Raimundo Lumbier –artífice del discurso iconográfico– el 4 de abril de 1655 y debían entregarse antes de la Pascua de Resurrección de 1657. Además, el doctor Ansón publicó el dato de la muerte del pintor con la referencia documental exacta. También resolvió el error de la muerte de la esposa del pintor, de quien se había anotado que había muerto en 1681, cuando en realidad falleció en 1685.[74]

La siguiente investigadora que menciona a Francisco Ximénez Maza es Mª Elena Manrique en su edición crítica y comentada de los *Discursos practicables* de Jusepe Martínez, que constituyó su tesis doctoral y que se publicó en 2006 en la colección «Grandes Temas» de la editorial Cátedra y en 2008 por Prensas de la Universidad de Zaragoza –que es la manejada aquí–. El pintor y tratadista zaragozano, como ya señalamos, pergeñó una biografía del turiasonense a la que la autora añade información en forma de notas. En primer lugar, señala que en 1646 el artífice ya se encontraba asentado en Zaragoza, puesto que contrajo matrimonio en ese año, proponiendo que abriese su taller poco antes. Además, realiza un recorrido por su obra documentada sin aportar ninguna inédita. No obstante, comparó los elevados precios pagados por las obras de Ximénez Maza con las del florentino Francesco Lupicini, lo cual demostraba que la obra del toscano gozaba de mayor cotización en el mercado. Por último, Manrique propone que la empresa que le causó la muerte por agotamiento fueron los lienzos de la capilla de San Pedro Arbués, no sin manifestar que, a pesar de ser este encargo muy significativo, su

73. Juan Carlos Lozano López, *El pintor Vicente Berdusán (1632-1697) y Aragón: catálogo razonado, clientela y fuentes gráficas, literarias y devocionales de su pintura*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2004, p. 418.

74. La referencia correcta es Archivo Diocesano de Zaragoza, Libro de Difuntos de la parroquia de Santa María Magdalena, tomo 4 (1651-1723), f. 120 (Zaragoza, 1-I-1670). Un interesante estudio de las pinturas y del entorno del convento del Carmen desde el siglo XIII hasta el siglo XX en Arturo Ansón Navarro, *El entorno del Convento…, ob. cit., pp. 133-134.*

muerte aconteció cinco años después de ser abonados los pagos al pintor.[75]

El siguiente trabajo que debemos mencionar es una obra de referencia firmada por Alfonso E. Pérez Sánchez titulada *Pintura barroca en España, 1600-1750* y publicada en 1992. No obstante, hemos recurrido a la sexta edición, actualizada por el profesor Benito Navarrete en 2010. En la introducción al epígrafe en el que se refiere a Aragón se establece que a esta región llegaron influencias artísticas de Italia de manera directa, puesto que allí viajaron los pintores aragoneses más señeros del Seiscientos, algo excepcional a nivel español. Denomina a este conjunto de artistas como «la generación nacida con el siglo». Primeramente, se refiere a Jusepe Martínez y a Juan Pérez Galván, para centrarse posteriormente en Francisco Ximénez Maza, de quien realiza una sencilla biografía con datos ya conocidos. Una reflexión muy interesante es que destaca la absoluta novedad que supondría en Teruel, «la ciudad en la que pintaba Bisquert», llevar allí una imagen trasladada directamente de Rubens. Las pinturas de la capilla de San Pedro Arbués son calificadas de ambiciosas y plenamente barrocas, aunque marcadas por una intensa preocupación claroscurista.[76]

Los siguientes estudios pertenecen casi en su totalidad al profesor Juan Carlos Lozano López, quien ha firmado numerosos trabajos panorámicos o de conjunto sobre la pintura barroca aragonesa en general, y zaragozana en particular.[77] El primero de ellos lleva por título «La pintura barroca en la Seo de Zaragoza: viejos problemas, nuevas visiones»,[78] y en él recoge datos sobre nuestro pintor, artífice de las pinturas de la capilla de San Pedro Arbués. El doctor Lozano define a Ximénez Maza como el pintor más avanzado de su generación por su sentido del color y de la composición, aunque aún contiene rasgos arcaizantes en su pintura como es el claroscuro. El autor hace una interesante valoración de la capilla y de las telas, para posteriormente sugerir la proximidad del estilo de Maza con una *Huida a Egipto* y una *Adoración de los Magos* en los muros laterales de la capilla de las Santas Justa y Rufina en la misma catedral, no sin señalar diferencias.[79] Ambas pinturas contienen influencias del arte italiano y del flamenco, precisamente porque una de ellas es copia de la *Adoración de los Magos* de Rubens conservada en el Museo Nacional del Prado citada recurrentemente en este estudio. Además, en este artículo se da conocer un documento en el que Diego Antonio Virto de Vera –patrocinador y miembro de la familia propietaria de la capilla–,

75. Jusepe Martínez, *Discursos practicables…*, ed. de Mª Elena Manrique Ara…, ob. cit., pp. 149-150 y 282-283.

76. Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, sexta edición actualizada por Benito Navarrete Prieto, Madrid, Cátedra, 2010 (1ª ed. 1992), p. 279.

77. Destaca su estudio junto al profesor Arturo Ansón sobre la pintura en el reinado de Carlos II. Arturo Ansón Navarro y Juan Carlos Lozano López, «La pintura en…», ob. cit., pp. 75-109. Además, su tesis doctoral constituye el único análisis completo y detenido —un catálogo razonado—de un pintor aragonés del siglo XVII, Vicente Berdusán. Juan Carlos Lozano López, *El pintor Vicente Berdusán…*, ob. cit.

78. Juan Carlos Lozano López, «La pintura barroca…», ob. cit., pp. 76-77.

79. Han sido atribuidos estos lienzos a Juan Pérez Galván, a Francisco Ximénez Maza y a Francisco Camilo. *Idem*; y Alfonso E. Pérez Sánchez, «Rubens y la pintura…», ob. cit., p. 97.

reconoce tener en comanda de Maza 320 libras que, aunque no especifica el objeto del pago, bien podría referirse a los lienzos.

Por último, el profesor Lozano manifiesta su conformidad con la atribución ya establecida por Ximénez de Embún de las pinturas del retablo de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, lugar de enterramiento del arzobispo Pedro Manrique y de su hermana Ana Manrique, condesa de Puñonrostro. Los lienzos de este retablo representan *La fundación de Santa María la Mayor* o *Santa María de las Nieves en el Monte Esquilino en tiempos del Papa Liberio (352-366)*, flanqueadas por una tela de San Lorenzo y otra de San Vicente. En el ático, se dispuso una representación de Santo Dominguito de Val crucificado. El autor elogia la técnica del pintor para la resolución de los rostros y las calidades de las vestimentas, a pesar de que es complicada su apreciación por su mal estado de conservación.[80]

Al doctor Lozano se debe también un estudio sobre las pinturas de la capilla de la Anunciación de la parroquial de Longares,[81] publicado en 2013. Las pinturas de dicha capilla, atribuidas desde antiguo a Ximénez Maza, fueron retiradas de su catálogo en este completo análisis del retablo. El autor declara que esta adjudicación al pintor de Tarazona ha contaminado su personalidad artística ya que, al suponerse de él, se ha querido encontrar en la obra de Pedro Aibar Ximénez una influencia que ha servido para reforzar sus vínculos familiares –no demostrados fehacientemente– e incluso para calificar a Aibar como su discípulo.[82] La nueva atribución propuesta por Lozano López es al pintor granadino Pedro Atanasio Bocanegra haciendo una interesante relectura de las fuentes y analizando la relación entre el comitente Diego Escolano, arzobispo de Granada en aquellos años, y el pintor.[83]

De nuevo, en 2017 el doctor Juan Carlos Lozano realizó un estudio sobre las influencias del arte flamenco en el arte aragonés en su texto «"De Flandes". El gusto por el arte flamenco en el Aragón Barroco»,[84] en el que se ocupa brevemente de Maza. A pesar de que en tierras aragonesas existió una fuerte presencia flamenca, no hubo tantos pintores originarios de allí. No obstante, se conservan numerosas obras –sobre lienzo y sobre cobre– que o bien procedían de Flandes o se vieron influenciadas por la pintura de allí. Francisco Ximénez Maza se sirvió de la pintura flamenca –concretamente la *Adoración*

80. *Ibidem*, pp. 76-81.

81. Anunciado en *ibidem*, p. 76.

82. Se propone la colaboración en la empresa longarina de los dos pintores, basados en los vínculos familiares y las influencias artísticas en Carmen Morte García, «Nuestra Señora de los Ángeles o Glorificación de la Virgen», en Carmen Morte García y Mª del Carmen Lacarra Ducay (coords.), *María fiel al espíritu. Su iconografía en Aragón de la Edad Media al Barroco*, Zaragoza, Museo e Instituto Camón Aznar, 1998, p. 182.

83. Juan Carlos Lozano López, «La capilla de la Anunciación en la Iglesia parroquial de Longares (Zaragoza) y el pintor granadino Pedro Atanasio Bocanegra», en Mª Isabel Álvaro Zamora, Concepción Lomba Serrano y José Luis Pano Gracia (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 481-492.

84. Juan Carlos Lozano López, «"De Flandes". El gusto por el arte flamenco en el Aragón Barroco», en Mª del Carmen Lacarra Ducay (coord.), *Aragón y Flandes: un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2017, p. 157.

de Rubens– para llevar a cabo alguna de las obras de idéntica iconografía atribuidas al pintor y localizadas en Teruel y en Zaragoza.

La capilla de San Pedro Arbués de la Seo de Zaragoza fue el conjunto elegido también por el profesor Lozano para su contribución al Simposio *Reflexiones sobre el gusto IV. El tiempo y el arte.* Su estudio se centra en una reflexión sobre el espacio y el tiempo en el arte y cómo se puede descubrir esto a través de las pinturas, la arquitectura y la decoración de la capilla funeraria bajo la advocación del Maestrepila. Lozano reproduce de nuevo los datos del pago al pintor en 1665, además de poner en duda que estas fueran las pinturas que le supusieron la enfermedad causante de su muerte. Como advertimos, el pintor falleció cinco años después –en 1670–, de manera que no encaja con el dato biográfico proporcionado por Jusepe Martínez.[85]

La siguiente publicación cuyo objeto de estudio fueron unas pinturas de Francisco Ximénez Maza vio la luz en 2018 y está firmada por Elena Andrés Palos.[86] En ella se analiza la iconografía de las telas del retablo en torno al milagro de Nuestra Señora de las Nieves y cómo el anacronismo forma parte del ciclo. Se trata de una interesante contribución al conocimiento de Maza pues la autora dio a conocer el año en que fueron realizadas las pinturas de la capilla, que ya habían sido atribuidas al turiasonense por Tomás Ximénez de Embún, Diego Angulo o José Luis Morales, aunque también fueron consideradas como obra de Jusepe Martínez por Antonio Ponz.[87] Las obras son datadas –en base a documentación– en 1669.

En vista de ello, nosotros proponemos que esta fuese la obra «de mucha consideración» que, según Jusepe Martínez, Francisco Ximénez Maza llevó a cabo con tanto afán y por las que «le dio una enfermedad del cansancio pasado que murió tan aprissa que cuando sus amigos lo supieron ya estaba enterrado», pues están datadas justamente el año antes de fallecer. Hasta el momento su última obra documentada era la de la capilla de San Pedro Arbués, aunque fue cinco años antes de fallecer, cuestión que, como decimos, no encaja con el relato martinesco.

Un nuevo artículo del profesor Juan Carlos Lozano titulado «Conexiones italianas en el arte barroco aragonés» y publicado en 2019,[88] resulta también de interés a este estado de la cuestión. En él analiza diferentes vínculos e influencias entre el arte barroco italiano y el arago-

85. Juan Carlos Lozano López, «Jugar con el tiempo y el espacio, otras retóricas de la pintura barroca. A propósito de la capilla de San Pedro Arbués en la Seo de Zaragoza», en Alberto Castán, Concepción Lomba y Mª Pilar Poblador (eds.), *El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, pp. 51-71.

86. Elena Andrés Palos, «Anacronismos y particularidades iconográficas: la representación pictórica del Milagro de la Nieve por Francisco Ximénez Maza en la Seo de Zaragoza», en Alberto Castán, Concepción Lomba y Mª Pilar Poblador (eds.), *El tiempo y…*, pp. 339-351.

87. No se descarta que fuese un error y el viajero confundiese esta capilla con la de Nuestra Señora la Blanca, obra del pintor zaragozano. Antonio Ponz, *Viage de España…*, ob. cit., p. 30.

88. Juan Carlos Lozano López, «Conexiones italianas en el arte barroco aragonés del siglo XVII», en Mª del Carmen Lacarra Ducay (coord.), *Un olor a Italia. Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Zaragoza, Institución Fernando el Catolico, 2019, pp. 195-228.

nés dedicando su atención al pintor de Tarazona. A pesar de que se conserva muy poca obra –segura– de Francisco Ximénez Maza, el profesor Lozano establece relaciones con la pintura italiana y la obra del artista en la capilla de San Pedro Arbués de la Seo y deja entrever que la *Huida a Egipto* y la *Adoración* de la capilla de las Santas Justa y Rufina se pueden deber igualmente a los pinceles del turiasonense. El autor vincula algunos rasgos de los lienzos con la obra del boloñés Guido Reni. Finalmente, Lozano López realiza un recorrido por la capilla de Nuestra Señora de las Nieves, haciendo hincapié en la temática e iconografía de procedencia italiana –y más en concreto, romana– de las telas de Francisco Ximénez Maza.

Una de las últimas adjudicaciones al catálogo de Ximénez Maza procede del mercado del arte. La casa de subastas zaragozana Aragón Subastas puso a la venta en 2018 un óleo sobre lienzo con la representación de *Salomé presentando la cabeza de San Juan Bautista*, original de Francisco Ximénez Maza. La obra contenía una etiqueta en el dorso del marco. Se trataba de una página del *Diccionario Enciclopédico de Montaner y Simón* en el que se recogía la biografía del pintor. La tela tuvo un precio de salida de 14.000 euros y fue el lote 106 [fig. 7].[89] Hoy se custodia en una colección particular de Zaragoza.

La última aportación al conocimiento de este pintor fue realizada por Elena Andrés Palos, a la que ya nos hemos referido. En su tesis doctoral titulada *Ana Manrique de Lara y Piñeiro, condesa de Puñonrostro. Entre la corte de los Austrias en Zaragoza*,[90] leída en enero de 2022, revela algunos datos relativos a Ximénez Maza. En ella demuestra a través de diferentes documentos la autoría de las pinturas de la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la Seo de Zaragoza, además de proponer algún modelo que el pintor pudo seguir para llevar a cabo las composiciones.

APROXIMACIÓN A LOS ORÍGENES, FAMILIA Y FORMACIÓN DE FRANCISCO XIMÉNEZ MAZA

Como indicábamos con anterioridad, ya Jusepe Martínez, coetáneo de Francisco Ximénez Maza, dejó por escrito que este último era natural de la ciudad de Tarazona y Palomino recogió que descendía de familia infanzona. En este sentido, ilustrados, investigadores y eruditos han proporcionado fechas para el nacimiento del pintor, siendo la señalada por Ceán Bermúdez, que fechaba su nacimiento en 1598, la más aceptada.[91]

89. La obra se vendió en la subasta celebrada entre el 20 y 21 de marzo de 2018, aunque parece que se encontraba en el mercado del arte desde 2005. http://aragonsubastas.com/lote_elegido_nuevo.php?subasta=11&numero_lote=125A&id=12804&categoria=Pintura&seccion=Pintura%20Antigua&orden=numero_lote&sentido=&offset=&limite=15&autor=&vendido=&activo=&tabla= http://aragonsubastas.com/lote_elegido_nuevo.php?subasta=1&numero_lote=89&id=89&categoria=Pintura&seccion=&orden=numero_lote&sentido=ASC&offset=&limite=15&autor=&vendido=&activo=&tabla= y https://es.artprice.com/artista/305226/francisco-jimenez-maza/lotes/pasado/1/pintura (fecha de consulta: 9-IX-2021).

90. Elena Andrés Palos, *Ana Manrique de Lara y Piñeiro, condesa de Puñonrostro. Entre la corte de los Austrias y Zaragoza*, Tesis Doctoral, Universidad de Zaragoza, 2022, p. 484.

91. Juan A. Ceán Bermúdez, *Diccionario de los…*, pp. 5-6.

7. Salomé presentando la cabeza de San Juan Bautista, Francisco Ximénez Maza (atrib.). Colección privada, Zaragoza. Foto Aragón Subastas.

Sin embargo, el artífice vino al mundo más de una década después. Francisco Ximénez Maza nació en los días previos al 21 de noviembre de 1611 cuando recibió las aguas bautismales en la iglesia parroquial de San Andrés de Tarazona.[92]

Allí se inició en el arte de la pintura en un taller. Normalmente, la instrucción de los pintores solía darse en un ambiente familiar, aunque también se podía aprender el oficio en un taller ajeno, a través de la firma de un contrato de aprendizaje. No obstante, descartamos esta posibilidad, ya que consideramos que se formó con su padre, Gil Ximénez Maza, el pintor y dorador más destacado de la primera mitad del siglo XVII en Tarazona.[93] Gil Ximénez se encuentra documentado al menos desde 1598, cuando se afirma con su maestro,[94] el pintor Agustín Leonardo el Viejo, con quien en 1612 formaría una compañía con la que llevaron a cabo la policromía del retablo mayor de la catedral de San-

92. Sus padres fueron el pintor Gil Ximénez Maza y María Duarte y sus padrinos Pedro y Leonor Duarte. Archivo Parroquial de San Andrés de Tarazona, Libro IV de Bautismos (1600-1622), f. 107 (Tarazona, 21-XI-1611). Agradecemos encarecidamente al profesor Jesús Criado Mainar que nos haya proporcionado este dato.

93. El pintor y sacerdote Pedro García Ferrer, natural de Alcorisa (Teruel) también se inició en el arte de la pintura con este maestro turiasonense. El contrato de aprendizaje fue dado a conocer en Rebeca Carretero Calvo, «Estudio histórico y artístico», en VV.AA., *El retablo mayor de la iglesia parroquial de Fuentes de Jiloca*, Zaragoza, Diputación Provincial de Zaragoza, 2007, pp. 29-89.

94. Jesús Criado Mainar y Rebeca Carretero Calvo, «El pintor Agustín Leonardo el Viejo», *Tvriaso,* XXIII (Tarazona, 2007), p. 103.

ta María de la Huerta de Tarazona, su obra más importante.[95]

Además, Francisco Ximénez Maza tenía más hermanos que habitaban en diferentes localidades aragonesas. Tenía uno llamado Tomás, documentado por la profesora Rebeca Carretero en la ciudad de Tarazona[96] y otras dos hermanas, Melchora y Jusepa, que residían en la localidad de Velilla de Ebro (Zaragoza).[97]

Debemos datar su viaje a la Ciudad Eterna inmediatamente después de terminar la formación en el taller paterno. La fecha más temprana de partida pudo ser en 1625 pues para entonces contaría con la edad suficiente para haber alcanzado el grado de oficial. Su estadía pudo prolongarse hasta los últimos años de la década de 1630 pues tuvo que ser muy dilatada ya que Jusepe Martínez señaló que «estudió mucho tiempo en Roma».[98] Sin embargo, los conocimientos artísticos del turiasonense que se reflejan en sus obras conservadas nos hacen pensar que pudiese haber realizado estancias en otros lugares.[99]

Como hemos dejado entrever, el pintor se encuentra de regreso en Aragón desde 1641 al hallarse documentado en Zaragoza ese año, aunque como residente figura desde 1643 cuando otorga haber recibido de Martín de Pomar y Cerdán 1120 sueldos jaqueses a pagar al pintor Pedro de Altarriba por el arrendamiento de un terreno en la baronía de Huerto.[100] Sin embargo, si obedecemos a Jusepe Martínez, quien revela que Ximénez Maza se instaló en la Ciudad del Ebro al mismo tiempo que el pintor florentino Francesco Lupicini, debemos

95. Jesús Criado Mainar y Olga Cantos Martínez, *El retablo mayor de Santa María de la Huerta de Tarazona*, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2015.

96. Rebeca Carretero Calvo, «*De barios colores con mucha hermosura.* Escultura y pintura en el retablo mayor de la iglesia de San Francisco de Tarazona», *Artigrama*, 25 (Zaragoza, 2010), p. 455.

97. Así lo declaró el pintor en su testamento. A.H.P.Z., Tomás Andrés, 1669, ff. 29-41 (Zaragoza, 30-XII-1669).

98. Jusepe Martínez, *Discursos practicables…*, ed. crítica y notas de Mª Elena Manrique Ara, ob. cit., p. 149-150. Estas fechas imposibilitan la teoría de Carderera de que Daniel Martínez envió a su hijo Jusepe a Roma debido al viaje realizado por Ximénez Maza. Sabemos que Martínez permaneció en la Ciudad Eterna al menos entre 1622 y 1625 (véase Mª Elena Manrique Ara, *Jusepe Martínez. Un pintor zaragozano en la Roma del Seicento*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000).

99. Como ya hemos señalado anteriormente, Ximénez Maza conocía la *Adoración* de Rubens, pues la pudo emplear como inspiración hasta en dos ocasiones. Como de aquella obra no se conocen estampas que la reproduzcan, es probable que, o bien contemplase una copia, o hubiese visto la original en Madrid. En este sentido, en la tesis doctoral de Mª Ángeles Vizcaíno se cita un documento que protocoliza el testamento de un pintor llamado Francisco de Tarazona otorgado en 1645. Sin embargo, tras consultarlo descartamos que se trate del turiasonense. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, protocolo nº 8585, escribano Jacinto de Anguita, ff. 59-69 (Madrid, 20-IX-1645). Documento citado en Mª Ángeles Vizcaíno Villanueva, *El pintor en la sociedad madrileña durante el reinado de Felipe IV*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2005, p. 456.

100. A.H.P.Z., Miguel Antonio Villanueva, 1643, ff. 710-711 v. (Zaragoza, 22-II-1643). Su regesta en Mª del Mar Rodríguez Beltrán, *Documentación Artística de los años 1643, 1644 y 1645 según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1984, doc. 4130.

enmarcar su llegada en los primeros años de la década de 1630.[101]

Su asentamiento era ya definitivo en la capital aragonesa en 1646. El 26 de julio de ese año contrajo nupcias con su única esposa, Isabel María Maicas y Lores, vecina de Zaragoza. Del documento se deduce que el pintor ya se encontraba instalado en la ciudad y que había formado un taller puesto que aporta diferentes pinturas, tanto acabadas como a medias, tasadas en 200 libras jaquesas, y todos los instrumentos de su profesión, valorados en 170 libras jaquesas.[102]

Maza residió habitualmente en Zaragoza, dado que se tiene certeza de su presencia en la ciudad, lo cual no impide que durante su vida pudiese viajar a otros lugares para llevar a cabo diferentes encargos. Ostentó un cargo de importancia en la cofradía de San Lucas, que congregaba a los pintores y doradores pues ejerció la mayordomía en la mencionada hermandad al menos en el año 1655. Su consideración y el papel que ejercía con respecto al oficio de pintor debían ser importantes, pues en algún documento aparece denominado como «maestro pintor».[103]

Como hemos querido poner de manifiesto, disponemos de poca información sobre los primeros años de Ximénez Maza y sobre su estadía en Italia. Cuando regresó a Zaragoza ya era un pintor consolidado y en esta ciudad se conservan numerosos documentos concernientes a su vida y su producción. Por tanto, de este estado de la cuestión podemos extraer una serie de conclusiones. En primer lugar, hemos comprobado que la información vertida sobre el pintor en las primeras fuentes –como los tratados de Jusepe Martínez o Antonio Palomino– se ha ido repitiendo a lo largo de la historiografía, sin cuestionarla en la mayoría de las ocasiones y reproduciendo las mismas opiniones. El estilo y la técnica del artífice turiasonense no se encuentran totalmente definidos ya que, hasta el momento, pocas obras se le pueden atribuir. Por otro lado, las que con seguridad se le pueden adjudicar, necesitan una limpieza en profun-

101. Sabemos con seguridad que Francesco Lupicini llegó a Zaragoza entre 1632, última vez que se encuentra documentado en Florencia, y diciembre de 1633, cuando firma el acuerdo para la realización del retablo del convento de San Agustín de Zaragoza. Álvaro Vicente Romeo, *Francesco Lupicini, «caballero noble florentin», un pintor entre la Toscana y Aragón*, Trabajo Fin de Máster, Universidad de Zaragoza, 2020, pp. 32-34.

102. A.H.P.Z., Miguel Antonio Villanueva, 1646, ff. 2098 v.-2105 v. (26-VII-1646). Su regesta en Ana Mª Gil Mendizábal, *Documentación artística de los años 1646, 1647 y 1648, según el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza*, Tesis de Licenciatura inédita, Universidad de Zaragoza, 1984, doc. 6054.

103. Ximénez Maza compartió la mayordomía con el pintor cascantino Andrés Urzanqui. Las ordenanzas de la cofradía fueron publicadas por Vicente González Hernández en 1967. El profesor Arturo Ansón Navarro, en su tesis doctoral, analizó la enseñanza del arte de la pintura en Zaragoza desde tiempos del gremio hasta el academicismo, en el siglo XVIII, donde da a conocer el documento que proporciona esta información. Véase Vicente González Hernández, «Cofradías y gremios zaragozanos en los siglos XVI y XVII. La cofradía de San Lucas, de pintores», *Cuadernos de Zaragoza*, 2 (Zaragoza, 1967), pp. 125-142; y A.H.P.Z., Juan Forcada, 1655, ff. 197-201 (Zaragoza, 27-VI-1655). Documento citado en Ansón Navarro, A., *Aportaciones al estudio de la pintura aragonesa del siglo XVIII: el academicismo artístico en Zaragoza y el pintor y profesor José Luzán Martínez (1710-1785)*, Tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 1985, p. 65.

didad o una intensa restauración antes de acometer un estudio detenido. La razón que explica que nos hayan llegado pocas de sus obras se debe a que se encontraban en lugares que sufrieron los desastres de las guerras y las desamortizaciones, como por ejemplo el convento de carmelitas calzados de Zaragoza o el monasterio cisterciense de Rueda.

Francisco Ximénez Maza pertenece a la segunda generación de pintores del barroco aragonés, también conocida como generación de Jusepe Martínez –por ser el más importante de la misma–, y se desarrolla, aproximadamente, en el segundo tercio del siglo XVII. En ella podemos apreciar el uso del claroscuro, la influencia del naturalismo y del clasicismo italiano, de procedencia directa, pues gran número de pintores de esta generación viajaron a Italia o provenían de allí. Además, las obras demuestran la preeminencia del dibujo sobre el color y unas composiciones simétricas y regulares. La mayoría de estos pintores nacieron en torno a 1600 y son Jusepe Martínez; su hijo, el cartujo fray Jerónimo Jusepe Bautista Martínez y Genequi; y Juan Pérez Galván, quienes viajaron a completar su formación a Italia. Se incluyen en esta generación también el florentino Francesco Lupicini;[104] los hermanos cascantinos Francisco, Pedro y Andrés Urzanqui; y Juan Jerónimo Jalón.[105]

Por último, queremos señalar una curiosa característica del pintor que nos ocupa. Las influencias de la pintura flamenca en Aragón ya han sido indicadas[106] y pintores de la talla de Jusepe Martínez recurrieron a modelos procedentes de Flandes como grabados o estampas –¿y copias?– que tuvieron gran difusión. El caso de Ximénez Maza es singular, pues en una fecha tan temprana como 1645 se supone que empleó como modelo la *Adoración* de Rubens para la capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel, lo que denota su carácter avanzado. Los lienzos de este conjunto son de gran calidad, y algunas de las telas que lo componen reflejan los estilemas característicos del pintor –como por ejemplo la *Huida a Egipto*, en el banco– que se vislumbran en los rostros, vestimentas y otros detalles como los ángeles. La mayoría de las escenas están tratadas con gran luminosidad, algo más bien inusual en la producción artística segura del artífice turiasonense.

En este sentido, entre 1664 y 1665 llevó a cabo para la Seo los lienzos de la capilla de San Pedro Arbués que muestran un destacado claroscuro de procedencia italiana, en la línea de la *maniera* napolitana de artífices como Giovanni Battista Caracciolo, conocido como Battistello o

104. Es muy posible que el pintor toscano viajase a Roma antes de trasladarse definitivamente a Zaragoza. Álvaro Vicente Romeo, *Francesco Lupicini…*, ob. cit., pp. 29-32.

105. La periodización de la pintura barroca española encaja perfectamente con la aragonesa. Fue utilizada por vez primera por Ricardo del Arco y posteriormente por Diego Angulo Íñiguez y Alfonso E. Pérez Sánchez. Del mismo modo, fue la empleada por el recordado Dr. Gonzalo M. Borrás Gualis en la *Enciclopedia Temática* aragonesa y por el profesor Juan Carlos Lozano en su tesis doctoral: Ricardo del Arco y Garay, «La pintura en…», ob. cit., pp. 51-77; Diego Angulo Íñiguez, *Ars Hispaniae: Pintura…*, ob. cit., p. 72; Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura Barroca…*, ob. cit.; Gonzalo M. Borrás Gualis, «Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días», en Antonio Beltrán Martínez, Guillermo Fatás Cabeza y Guillermo Redondo Veintemillas (coords.), *Enciclopedia Temática de Aragón*, Zaragoza, Moncayo, 1987, t. IV, p. 445 y ss.; y Juan Carlos Lozano López, *El pintor…*, ob. cit., pp. 73-75.

106. Juan Carlos Lozano López, «"De Flandes"…», ob. cit., pp. 157-203.

de José de Ribera, como hemos adelantado. Este rasgo resulta arcaizante pues en Aragón a finales de 1660 ya arribaron las tendencias de la escuela madrileña y el barroco flamenco merced a la obra de los pintores de la generación de Vicente Berdusán.

Como vemos, las diferentes influencias artísticas, en este caso italianas y flamencas, se hacían evidentes en las composiciones de este periodo en la medida deseada por el artífice, y un ejemplo paradigmático de ello son las pinturas del turiasonense Francisco Ximénez Maza.

LA CAPILLA DE LOS SANTOS REYES DE LA CATEDRAL DE TERUEL, UN ENCARGO DE BALTASAR NAVARRO DE ARROITA, OBISPO DE TARAZONA

*Juan Carlos Calvo Asensio**

Resumen

La capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel, comisionada por Baltasar Navarro de Arroita, obispo de Tarazona, aúna arquitectura, pintura y escultura en una obra a la vanguardia en el arte aragonés. El hallazgo de nueva documentación ha permitido conocer a su constructor, el bilbilitano Miguel de Gomendradi, y ayuda a justificar su similitud con otros proyectos coetáneos en la comarca de Calatayud. Asimismo, analizamos su retablo, uno de los primeros barrocos en el Reino de Aragón, que introduce interesantes novedades en su mazonería y pinturas.

Palabras clave: Miguel de Gomendradi, Baltasar Navarro de Arroita, Francisco Jiménez Maza, arte barroco aragonés, arquitectura barroca, retablo barroco, pintura rubensiana.

Abstract

The chapel of the Three Wise Men in the Teruel cathedral paid by Baltasar Navarro de Arroita, bishop of Tarazona, combines architecture, painting and sculpture in an avantgarde work of art in the Kingdom of Aragon. We use new documentation about its builder, Miguel de Gomendradi, an architect from Calatayud, to explain its similarity to other contemporary projects in that region. We also analyse its altarpiece which is one of the first Baroque pieces of the Kingdom that introduces some interesting innovations in its carpentry and paintings.

Keywords: Miguel de Gomendradi, Baltasar Navarro de Arroita, Francisco Jiménez Maza, Aragonese Baroque art, Baroque architecture, Baroque altarpiece, followers of Peter Paul Rubens.

Fecha de recepción: 8 de noviembre de 2021.
Fecha de aceptación: 3 de diciembre de 2021.

TVRIASO XXV
pp. 75-97
ISSN: 0211-7207

INTRODUCCIÓN

En 1785 el viajero Antonio Ponz accedió a la catedral de Teruel con la intención de plasmar una descripción del edificio en su monumental obra *Viage de España*. De todas las capillas del templo le llamó la atención una en particular, que describió como la «más suntuosa», la dedicada a los Santos Reyes, un espacio que, citando sus palabras, se posicionaba entre «la idea de buena arquitectura» y «la decadencia del arte».

Con esta opinión manifestó desde un punto de vista apreciativo un aspecto fundamental sobre el lugar que con posterioridad no se ha tenido en cuenta. En su edificación y adorno se produjo un cambio de gusto desde el Renacimiento –que para un erudito hijo de la Ilustración como Ponz, imbuido en la moda neoclásica, representaba el buen arte– hacia el Barroco –que, en su mente, significaba un alejamiento de cualquier forma clásica y, por lo tanto, una degeneración–.

Los primeros datos que conocemos sobre la capilla los aportó el propio Antonio Ponz, quien imputó los lienzos de su retablo al pintor turiasonense Francisco Jiménez Maza (Tarazona, 1611-Zaragoza, 1670).[1] Ponz afirmó extraer esta información de la biografía del artista elaborada años antes por Antonio Palomino, donde, sin embargo, no se alude a tal empresa.[2] Además, comentando el proceso de ejecución de estas pinturas, inventó una leyenda acerca de la supuesta rivalidad entre Maza y Antonio Bisquert (¿Valencia, 1596?-Teruel, 1646), pintor valenciano documentado en Teruel desde la década de 1620, que repitieron numerosos autores decimonónicos como Juan Agustín Ceán Bermúdez o Pascual Madoz en diversos diccionarios de artistas, libros de viaje o enciclopedias.[3]

* Contratado predoctoral del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Correo electrónico: juancarloscalvo@unizar.es.

Agradezco al vicario general de la Diócesis de Teruel, Alfonso Belenguer, al director de patrimonio de la misma institución, Pedro Luis Hernando, y a Isaí Zarza que me facilitasen el acceso a la capilla para su fotografiado.

1. Antonio Ponz, *Viage de España, ó Cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, Madrid, Joaquín Ibarra, 1772-1794, vol. XIII, p. 102. Véase el artículo de Álvaro Vicente Romeo publicado en este mismo número de la revista.

2. Antonio Palomino, *El Museo Pictórico, y Escala Óptica*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1715-1724, t. III, pp. 359-360.

3. Juan Carlos Calvo Asensio, «La situación socioeconómica de los artistas en Teruel durante los siglos XVII y XVIII», en Rebeca Carretero Calvo, Alberto Castán Chocarro y Concha Lomba Serrano (eds.), *El artista, mito y realidad. Reflexiones sobre el gusto V*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 323-333.

No se publicaron nuevos datos acerca de esta obra hasta casi dos siglos después, cuando en 1959 el presbítero e historiador César Tomás Laguía difundió interesantes noticias inéditas en un artículo para la revista *Teruel* del Instituto de Estudios Turolenses. Fue el pionero en dar a conocer la historia de la capilla: comenzando con la primera mención de 1372, cuando estaba dedicada a Tomás de Canterbury, y continuando con la reforma planteada en el siglo XVII a cargo de Baltasar Navarro de Arroita (1577-1643), canónigo y sacristán de la catedral turolense y obispo de Tarazona.[4]

Pocos años después, Santiago Sebastián atribuyó la mazonería del retablo. Lo adscribió al «Maestro de la capilla de los Santos Reyes», quien, creía, mediante análisis formal y la apreciación de similitudes estilísticas, también debió de trabajar en la iglesia de Villarquemado (Teruel),[5] una idea que desechó en sus investigaciones posteriores. Décadas más tarde, el historiador Vicente González Hernández halló el contrato y varias ápocas del mueble en el Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza que permitieron adjudicar la mazonería al ensamblador Miguel Remón, los relieves y figuras de bulto al escultor Francisco Franco y el dorado al pintor Juan de Orcoyen.[6]

En la actualidad, faltaba por conocer la identidad del arquitecto encargado del proyecto, Miguel de Gomendradi, así como fijar en qué modelos pudo inspirarse. Además, aprovechamos las publicaciones citadas, sumadas a los nuevos datos localizados, para periodizar el avance de los trabajos y reflexionar sobre el cambio de gusto apreciable en esta capilla, a medio camino entre el clasicismo de su arquitectura y el barroco de su retablo.

MIGUEL DE GOMENDRADI, UN ALBAÑIL INFANZÓN

Como hemos avanzado, la construcción de la capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel corrió a cargo de Miguel de Gomendradi por deseo del obispo de Tarazona, Baltasar Navarro de Arroita. Este obrero de villa y albañil es conocido en la historiografía aragonesa, aunque hasta el momento solo se había documentado en el entorno de Calatayud. Sabemos que fue vecino de esa ciudad y su actividad se concentra en la primera mitad del siglo XVII.[7] Sin embargo, no conocíamos nada más acerca de su origen que, como indica su apellido, no es aragonés.

Un nuevo documento que transcribimos al final de este artículo permite iluminar este asunto. Se trata de un ápoca que alude a Gomendradi como «infanzón», es decir, indica su pertenencia a la baja nobleza, un estatus legal y social privilegiado que suponía ciertos beneficios fiscales, pero que, sin embargo, no

4. César Tomás Laguía, «Las capillas de la Catedral de Teruel», *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 22 (Teruel, 1959), pp. 1-159.

5. Santiago Sebastián López, «La decoración manierista y barroca en la ciudad de Teruel», *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 43 (Teruel, 1970), pp. 85-112.

6. Vicente González Hernández, «Miguel Remón y Francisco Franco, autores de retablo de la capilla de los Santos Reyes de la Catedral de Teruel», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 31-32 (Zaragoza, 1988), pp. 33-52.

7. Jesús Martínez Verón, *Arquitectos en Aragón. Diccionario Histórico*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico y Diputación de Zaragoza, 2001, vol. 2, p. 205.

le eximía de trabajar con las manos.[8] La hidalguía no condicionó su actividad laboral, pero es fundamental para establecer la línea sucesoria del arquitecto. Descendía de Juan de Gomendradi, vecino de Lezcano (Guipúzcoa), su abuelo paterno. Fue infanzón, el primero documentado del linaje, y estuvo casado con Catalina de Albisu, matrimonio del cual nació Juan de Gomendradi, personaje ya establecido en Calatayud.[9] Juan fue un maestro de villa que edificó la iglesia de Nuestra Señora de los Ángeles de Villalengua en 1596 junto a Martín de Egurza, un capelardente a la muerte del rey Felipe II y que seguramente participase en la ampliación de la parroquial de San Andrés de Calatayud.[10] Su figura todavía no se había podido emparentar con otros maestros constructores de idéntico apellido establecidos en esa ciudad entre los siglos XVI y XVII, concretamente los hermanos Pedro y Miguel de Gomendradi. El título de hidalgo, que él ostentaba en la documentación bilbilitana en el año 1596, se heredaba, lo cual indica que fue el padre de ambos.[11]

La siguiente noticia sobre Miguel de Gomendradi data de 1625, cuando capituló la iglesia de Sabiñán en colaboración con Francisco de Aguirre y Juan de Segura, una tarea que abandonó un año después y que acabó delegando en Segura. El 8 de febrero de 1630 el concejo de la villa de Moros le encargó el «reparo» de la iglesia de Santa Eulalia, donde levantó las bóvedas conservando la cabecera y la torre antiguas.[12] Junto con su hermano Pedro de Gomendradi, erigió en 1632 la capilla mayor, dos capillas laterales y el crucero de la iglesia del convento de Agustinos de Calatayud.[13]

Desde 1638 habitó en Teruel coincidiendo con el encargo que nos ocupa. La primera mención a su persona data del 10 de marzo de 1638, momento a partir del cual aparece recurrentemente testificando en varios actos notariales del municipio.[14] Permaneció en la loca-

8. Guillermo Tomás Faci, «Geografía de la población infanzona en Aragón (ss. XIII-XV)», *Aragón en la Edad Media*, 26 (Zaragoza, 2015), pp. 321-349 y Andrés J. Nicolás-Minué Sánchez, «Testimonios de infanzones de la comarca de Andorra según el padrón del año 1737», *Revista de Andorra*, 6 (Andorra, 2005), pp. 38-45.

9. Andrés J. Nicolás-Minué Sánchez, *Familias Nobles de Aragón. Linages de Nobles e Infanzones del Reyno de Aragon y sus decendencias escritos por Juan Mathias Estevan*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2018, p. 289.

10. Jesús Martínez Verón, *Arquitectos en Aragón…*, ob. cit., vol. 2, p. 204; y José Miguel Acerete Tejero, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud en el siglo XVI*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos e Institución Fernando el Católico, 2001, pp. 100-102.

11. Andrés J. Nicolás-Minué Sánchez, «Relación de nobles, caballeros, infanzones, escuderos e hidalgos del Reino de Aragón, entresacados de varios documentos (II)», *Hidalguía: la revista de genealogía, nobleza y armas*, 319 (Madrid, 2006), pp. 785-804.

12. Belén Boloqui Larraya, «Miguel de Gomendradi y el proyecto de reforma de la iglesia parroquial de Moros (Zaragoza), de 1630», en *III Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1992, pp. 331-344.

13. Jesús Martínez Verón, *Arquitectos en Aragón…*, ob. cit., vol. 2, p. 205; y Agustín Rubio Semper, *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 1980, doc. 117.

14. El 10 de marzo de 1638 compareció y firmó como testigo en un ápoca y en una comanda como consta en Archivo Histórico Provincial de Teruel [A.H.P.T.], Lucas Soriano, 1638, f. 59 v. (Teruel, 10-III-1638) y A.H.P.T., Lucas Soriano,

lidad durante dos años, lo cual indica que su desplazamiento al sur de Aragón fue temporal con el objetivo concreto de acometer el encargo del prelado turolense. Con él pactó el compromiso y, una vez atajado, se marchó.

A partir de 1639 se relacionó con otros oficiales de la construcción de Teruel, como los carpinteros Gerónimo Piñol y Juan Hernández, con quienes quizás contactase durante el desarrollo de la capilla de los Santos Reyes[15] o con Joana de Pradas, mujer del cantero Juan Martínez de Larce, de quien fue albacea testamentario.[16] Asimismo, fue curador del Hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza junto al pelaire Jaime Soriano,[17] último dato que poseemos sobre su figura.

LA CAPILLA DE LOS SANTOS REYES DE LA CATEDRAL DE TERUEL

La primera noticia que conservamos sobre la capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel data del 3 de septiembre de 1372. Se trata de un albarán de 200 sueldos que Pascual Serrano, rector de Caudé y Abuhán, entregó a los canónigos del templo y al vicario Pascual de Alós para dotar una lámpara. En este documento se dice que fue él quien la mandó construir –«y es por vos dito rector en la dita eglesia construydo»– y que estuvo consagrada a santo Tomás de Canterbury, dedicación que se alteraría con posterioridad. Serrano fijó allí su sepultura y constituyó una capellanía. En el siglo XVI era propiedad de la familia Camañas, pues así figura coloquialmente en los registros catedralicios.[18]

En el Seiscientos fue reformada por Baltasar Navarro de Arroita. Este prelado nació en 1577 en Visiedo y estudió Cánones y Leyes en el Colegio Mayor de Oviedo de la Universidad de Salamanca mientras ocupaba el cargo de sacristán y canónigo de la catedral de Teruel y era miembro de la Audiencia de Aragón. En agosto de 1611 escribió el prólogo del *Tesoro de la lengua castellana, o española* de Sebastián de Covarrubias, expresando su amor y conocimiento por las letras clásicas y el idioma castellano.[19] En 1620 fue nombrado auditor del Tribunal de la Rota Romana, responsabilidad que desarrolló durante el papado de Gregorio XV y Urbano VIII, de quien fue asistente de capilla. Residió en Roma hasta 1624 cuando retornó a Zaragoza porque se le designó regente del Consejo de Aragón. De regreso, con su hermano Melchor Sebastián de Arroita establecido en Teruel,[20] y manteniendo el recuerdo de su juventud, se interesó por comprar

1638, ff. 60-61 (Teruel, 10-III-1638). El 19 de marzo de 1640 firmó en la venta de un censal que se localiza en A.H.P.T., Luis Novella, 1640, ff. 362-363 v. (Teruel, 19-III-1640). Finalmente, la última referencia localizada data del 27 de julio de 1640, cuando firmó en una comanda: A.H.P.T., Luis Novella, 1640, ff. 701-701 v. (Teruel, 27-VII-1640).

15. A.H.P.T., Luis Novella, 1639, ff. 712-712 v. (Teruel, 22-VIII-1639); y A.H.P.T., Luis Novella, 1640, ff. 618-621 v. (Teruel, 30-VI-1640).

16. A.H.P.T., Luis Novella, 1640, ff. 326-331 v. (Teruel, 14-III-1640).

17. A.H.P.T., Luis Novella, 1640, ff. 470-470 v. (Teruel, 18-IV-1640).

18. César Tomás Laguía, «Las capillas de…», ob. cit., pp. 73-76.

19. En concreto escribió una carta que hace de proemio. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.

20. Los nexos familiares del personaje se explican en Manuel Fuertes de Gilbert Rojo, «El

propiedades en el municipio.[21] Ascendió a obispo de Tarazona en 1632, cargo que ostentó hasta fallecer el 25 de diciembre de 1643. En esta diócesis pagó un busto relicario de san Millán de Torrelapaja,[22] se opuso a la fundación del convento de carmelitas descalzos en la ciudad[23] y favoreció el establecimiento de los frailes capuchinos en Cintruénigo (Navarra).[24] Promocionó el libro *Fracmentos de lugares concernientes a los estados de Flandes* (1ª ed. Zaragoza, 1636), una traducción que Felipe de Vitrián hizo de *Les memoires* del historiador Philippe de Commines, texto con glosas que narra la rivalidad entre Luis XI y Carlos el Temerario y las Grandes Guerras Italianas de 1494-1495.[25] En su vertiente política, fue uno de los defensores de la Unión de Armas.[26] Falleció el 25 de diciembre de 1643 y, aunque no disponemos de su testamento, un documento localizado en el Archivo Histórico Provincial de Teruel indica que se enterró en el convento de capuchinos de la ciudad, de reciente construcción, y que en 1656 su sobrino Gaspar de Navarra ordenó trasladar el cadáver a la capilla que Arroita había costeado en la Seo turolense –doc. nº 3–. Su deseo inicial era descansar en este templo, como sabemos por una carta enviada desde Calatayud en junio de 1637 al cabildo de Teruel.[27]

La primera mención sobre la intervención del obispo turiasonense en este espacio data del 12 de agosto de 1637. Se trata de una misiva en la que el religioso expresó la necesidad de que los canónigos le cediesen espacio para construir una capilla dedicada a los Santos Reyes [fig. 1].[28] La elección de la advocación tuvo que ver con la devoción familiar especial hacia los Magos, sus santos epónimos, como demuestra el nombre del pagador, que el hermano de Baltasar se llame Melchor y que los hijos de este último se denominen Melchor y Gaspar.[29] Las actas capitulares indican que se ini-

---

duque de La Palata: de Torrelacárcel a virrey del Perú», *Xiloca*, 10 (Teruel, 1990), pp. 95-155.

21. En 1628 adquirió una casa en el Paseador de la ciudad, actual plaza de Domingo Gascón, tal como consta en A.H.P.T., Francisco Malo, 1628, ff. 109 v.-110 (Teruel, 9-XI-1628).

22. Véase María Teresa Ainaga Andrés y Jesús Criado Mainar, «Fundación, construcción y dotación del santuario de la Virgen del Río de Tarazona (Zaragoza)», *Tvriaso*, XVII, (Tarazona, 2003), p. 271; y Rebeca Carretero Calvo, «Identificación de los restos de un retablo de la iglesia parroquial de Bijuesca (Zaragoza). Aproximación a la vida y la obra de Celedón Pascual, un pintor aragonés del siglo XVII», en *VIII Encuentro de Estudios Bilbilitanos*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2010, p. 227.

23. Rebeca Carretero Calvo, «Conflictos religiosos y políticos en la fundación del convento de carmelitas descalzos de Tarazona en el siglo XVII», *Hispania Sacra*, LXX (Madrid, 2018), p. 526.

24. Rafael Carasatorre Vidaurre, *Glosario navarro desde una perspectiva histórica de Cintruénigo*, Cintruénigo, Fundación Navarra Cultural, 2004, p. 174.

25. María Sánchez Ruíz, *Los manuscritos reales de Philippe De Commynes*, Girona, Universitat de Girona, 2018, vol. 1, pp. 44-45.

26. Jon Arrieta Alberdi, «El papel de los juristas y magistrados de la Corona de Aragón en la "conservación" de la monarquía», *Estudis*, 34 (Valencia, 2008), pp. 9-59.

27. Archivo de la Catedral de Teruel [A.C.T.], manuscrito 676, documento 1146, (Calatayud, 12-VI-1637). Documento mencionado en César Tomás Laguía, *Índice de los documentos en papel del Archivo de la Catedral de Teruel correspondientes al siglo XVII. Primera parte (años 1601 a 1642)*, Teruel, Lucha, 1977, p. 200.

28. César Tomás Laguía, «Las capillas de…», ob. cit., p. 77.

29. Manuel Fuertes de Gilbert Rojo, «El duque de…», ob. cit., pp. 95-155.

1. Capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel. Foto Juan Carlos Calvo.

2. Capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel. Cúpula. Foto Juan Carlos Calvo.

ció antes del 5 de noviembre de 1638. En esta fecha los racioneros acordaron dirigirse a Arroita para comunicarle que la obra causaba ciertos perjuicios en los espacios anexos y el 4 de junio de 1639 le trasladaron la preocupación de que el tejado se elevase por encima del resto de las cubiertas del templo. La cronología que aportan los libros catedralicios coincide con el tiempo que Miguel de Gomendradi habitó en Teruel, con un ápoca de 6000 sueldos que el arquitecto cobró por adelantado en febrero de 1639 –doc. nº 1– y con una procura tramitada con el mercader zaragozano Juan Poyet para liquidar los pagos en septiembre de ese mismo año –doc. nº 2–. El espacio, como vemos, debió de erigirse entre inicios de 1638 y mediados de 1639, aunque la portada y el retablo se colocaron en la siguiente década.[30]

El albañil alzó el interior con cúpula semiesférica sobre pechinas y lo iluminó mediante una linterna [fig. 2]. En las pechinas incluyó la heráldica del comitente despedazada, repartiendo los emblemas de los cuarteles en cada una de ellas: banda con cadena, tres saetas asidas por una mano, la cruz de Calatrava y una torre con un león rampante. La media naranja cuenta con una preciosa lacería que enmarca relieves figurativos de santas –santa Catalina, santa Elena, santa Apolonia, santa Lucía y

30. César Tomás Laguía, «Las capillas de…», ob. cit., pp. 77-78.

3. Iglesia de San Benito de Calatayud. Foto Asociación Torre Albarrana. Archivo fotográfico digital del Centro de Estudios Bilbilitanos.

santa Águeda– y otras portando atributos estandarizados –palma, libro y algún tipo de recipiente– que, por la lejanía, dificultan su identificación. El dibujo confluye en la linterna de perfil octogonal, que se estiliza mediante pilastras de fuste liso apoyadas sobre un basamento que alterna decoración de rombos y óvalos. Entre los soportes se abren los vanos que se ornamentan con florones y conchas. Cierra el conjunto una cupulilla con trama geométrica de formas diversas muy originales e idénticas a las de la iglesia de Sabiñán que, como hemos dicho, Gomendradi capituló en 1625.

El arquitecto trasladó hasta Teruel el repertorio formal de las lacerías con las que convivía en el ámbito bilbilitano y que él mismo aplicó en la iglesia de Moros. Coetáneamente el hermano del arquitecto, Pedro de Gomendradi, también desplegaba este lenguaje geométrico en la cubierta de la capilla de San Miguel en la iglesia de Santa María de Maluenda, obra encargada en 1631 por el notario Bartolomé Silverio Franco que se inspira, según exigencias del contrato, en la cabecera del convento de Nuestra Señora de la Victoria de Zaragoza.[31] Las yeserías que aplicaron ambos constructores exhalan el mismo espíritu que otras que encontramos en Calatayud y su área de influencia durante la primera mitad del siglo XVII. Podemos mencionar a este respecto la iglesia de San Benito [fig. 3], algunas cúpulas del antiguo hospital de los Desamparados o las del transepto y de la capilla de San Joaquín en la colegiata de Santa María la Mayor [figs. 4 y 5] y, en otras localida-

31. Agustín Rubio Semper, «Las capillas de la Concepción y San Miguel de la iglesia parroquial de Maluenda», *Seminario de Arte Aragonés*, XXVII-XXVIII (Zaragoza, 1978), pp. 73-85.

4. Cúpula del transepto de la colegiata de Santa María la Mayor de Calatayud. Foto Asociación Torre Albarrana. Archivo fotográfico digital del Centro de Estudios Bilbilitanos.

des cercanas, el ábside de la parroquial de Clarés de Ribota, la capilla de la Virgen del Pilar de la iglesia de la Asunción de Nuestra Señora de Fuentes de Jiloca, las capillas del Santo Cristo y San Agustín de la colegiata de los Corporales de Daroca, la de los Heredia de la iglesia de San Miguel del mismo municipio, la del Calvario de San Lorenzo de Torralbilla o la capilla de San Pedro en Nuestra Señora de la Asunción de Longares.[32] Sin embargo, este tipo de cúpulas con decoración de yeso en lazo no son exclusivas de esta comarca, también se encuentran en Tarazona, en la provincia de Huesca y en la capital del Reino. En ellas cohabitan la tradición constructiva musulmana con soluciones serlianas que les aportan un carácter especial muy típico del barroco aragonés.[33]

La embocadura de la capilla turolense presenta una gran portada de piedra con arco de medio punto y el intradós decorado con sillares cuadrangulares en punta de diamante que se reiteran en las enjutas. Consta de dos basamentos

32. Véase la relación de iglesias decoradas con este tipo de lacerías que se mencionan en Francisco Abbad Ríos, *Guías artísticas de España. Provincia de Zaragoza*, Barcelona, Aries, 1959.

33. Véase Rebeca Carretero Calvo, «Yeserías de pervivencia mudéjar del siglo XVII en Tarazona: el trasagrario de la iglesia del convento de San Francisco y la iglesia del convento de Santa Ana», en Jesús Criado Mainar (coord.), *Arte mudéjar aragonés: patrimonio de la humanidad. Actas del X Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, pp. 303-314; y Pilar Navarro Echeverría, «Yeserías barrocas en el Aragón nororiental», en VV. AA., *Lux Ripacurtiae III: Edad Moderna, Renacimiento y Barroco*, Graus, Ayuntamiento de Graus, 1999, pp. 45-54.

5. Cúpula de la capilla de San Joaquín de la colegiata de Santa María la Mayor de Calatayud. Foto Asociación Torre Albarrana. Archivo fotográfico digital del Centro de Estudios Bilbilitanos.

con la heráldica del comitente sobre los que se apoya una pareja de columnas pareadas de orden compuesto con el tercio del imoscapo entorchado y el resto del fuste estriado. Encima, recorren el perímetro un friso de alabastro con decoración vegetal *a candelieri* y cabezas de angelotes, una cornisa con dentículos y un frontón partido de inspiración vignolesca con doble terminación en forma de voluta. Corona el conjunto un pequeño edículo sujetado por pilastras-cariátide antropomorfas y fitomorfas con la heráldica de Arroita en el centro [fig. 6]. Apoyadas sobre los dos frontones se elevan tres esculturas de bulto de las Virtudes teologales que, de izquierda a derecha, son: la Esperanza –mutilada durante la Guerra Civil–, la Fe y la Caridad [fig. 7]. Su elección tiene que ver con la fundamentación del catolicismo sobre la práctica de las Virtudes, un posicionamiento ideológico en línea con los preceptos difundidos en el Concilio de Trento que justifica su incorporación en los repertorios iconográficos del momento,[34] por ejemplo en las tumbas papales, las cuales Arroita pudo conocer durante su estancia en Roma. Entre estas figuras se incluyen otros dos escudos, el de Gregorio XV y el de Felipe IV, una representación de los dos poderes fácticos de la Edad Moderna, la Iglesia y el Estado, relacionados con las dos actividades principales del pagador: su vida religiosa y política. Por último, encima del frontón superior se elevan dos obeliscos.

34. Jesús Criado Mainar, *La escultura romanista en la comarca de la Comunidad de Calatayud y su área de influencia. 1589-1639*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2013, pp. 19-20.

6. Capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel. Coronamiento de la portada. Foto Juan Carlos Calvo.

El conjunto guarda un enorme parecido con otras portadas contemporáneas cercanas. Destacamos la capilla de Nuestra Señora del Olivar en la iglesia de Perales de Alfambra, propiedad del padre mercedario Juan Cebrián, porque pudo existir un conocimiento directo del ejemplo turolense. Este personaje fue obispo de la diócesis entre 1635 y 1644 y replicó en su localidad natal el esquema planteado en la capilla de los Santos Reyes: basamento con heráldica, columnas pareadas del mismo orden y con idéntico fuste, edículo con cariátides para el coronamiento e inclusión de las Virtudes exentas sobre los frontones. Donde Arroita eligió el emblema del papa y el rey, él prefirió incluir dos escudos de la Merced, aludiendo a su formación con la Orden, y optó por duplicar el arco de entrada de manera que los intradoses se decorasen a base de puntas de diamante y florones. Las enjutas añaden una pareja de ángeles mancebos con cornucopia, una reinterpretación en clave católica de las Victorias aladas dispuestas en la misma ubicación en los arcos de triunfo romanos.[35]

EL RETABLO, PIONERO EN ARAGÓN

El retablo [fig. 8], aunque conserva elementos que lo vinculan con el romanismo vigente en aquellos años, introduce novedades interesantes que denotan el cambio de gusto que se produjo en la década de 1640.[36] Sigue casi al pie de la letra el esquema planteado por su homólogo en la capilla de Santa Elena de la Seo de Zaragoza [fig. 9] que se había contratado pocos años antes, en 1637, con el ensamblador Bernardo Conil y el escultor Ramón Senz. Esta máquina es la primera en la que se ha detectado el uso de la columna salomónica en Aragón. La turolense la imitó un lustro más tarde e inmediatamente después se difundió por todo el territorio.[37] Para la ciudad suponía un avance formal importantísimo si la comparamos con las mazonerías precedentes y coetáneas como la desaparecida del retablo de Santa Úrsula y las once mil vírgenes de la catedral (1628),

35. Es importante citar este paralelismo porque César Tomás Laguía afirmó que, en 1649, cuando se inauguró la capilla, faltaba la portada. No obstante, el estilo y que Juan Cebrián tuviera un conocimiento directo de ella podrían indicar que sí estaba concluida en esa fecha.

36. El estudio que mejor ilustra el recorrido formal de la arquitectura de retablos romanistas se plantea en Jesús Criado Mainar, *La escultura romanista…*, ob. cit., pp. 143-259.

37. Rebeca Carretero Calvo y Ana Sánchez Ibáñez, *El retablo mayor de San Pedro de los Francos de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2019, pp. 62-69.

7. Capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel. Coronamiento de la portada. Esperanza y Caridad. Foto Juan Carlos Calvo.

la del mueble de San Agustín de la iglesia de San Martín (década de 1630) o la que acoge el lienzo de San Joaquín y la Virgen niña de la iglesia de San Pedro (1646). Todas demuestran un marcado clasicismo, entonces enraizado en la tradición local, y un eco de los frontispicios que ilustran los libros de arquitectura e ingeniería editados en el siglo XVI en Italia, por ejemplo en el uso de frontones partidos avolutados del tratado de Jacopo Vignola *Regola delli cinque ordini d'architettura* (1ª ed. Roma, 1563) o en la utilización de cariátides antropomorfas a modo de aletones apreciables en el volumen *Della Transportatione dell'Obelisco Vaticano* de Domenico Fontana (1ª ed. Roma, 1590).

La capitulación de su mazonería, que dio a conocer Vicente González Hernández, fue protocolizada el 7 de enero del 1642 con el notario zaragozano Diego Francisco Moles.[38] Se pactó con el ensamblador Miguel Remón siguiendo el diseño de una traza desaparecida. El 3 de febrero el mueble se había iniciado, como atestigua el cobro de la primera ápoca de 6000 sueldos que Pedro Félix García, capellán del obispo Baltasar Navarro de Arroita, tramitó con el artista. Con posterioridad, el 6 de diciembre del mismo año, se entregó la segunda paga de 350 libras. No se ha conservado el albarán final en el que se liquidaría la cantidad adeudada restante y por eso no podemos fijar su conclusión. No obstante, sabemos que Remón compensó con

38. Vicente González Hernández, «Miguel Remón y…», ob. cit., pp. 33-45.

8. Capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel. Retablo. Miguel Remón y Francisco Franco, 1642-1643. Foto Juan Carlos Calvo.

150 libras al escultor Francisco Franco por encargarse de la parte escultórica el 4 de enero de 1643, lo que apunta que los trabajos debieron de finalizarse en el plazo de un año que fijaba la concordia. La elección de este artífice zaragozano, uno de los más importantes del siglo XVII en Aragón, con una producción notable entre la cual esta obra es la primera documentada, fue una exigencia del obispo.[39] Se cree que el dorado corrió a cargo del pintor zaragozano Juan de Orcoyen, pues así parece indicarlo una comanda y una contracarta en la que Franco y Orcoyen reconocen disponer de 150 libras entregadas por Francisco Remón, aunque el documento no especifica el asunto o negocio tratado.[40]

Los pactos que contiene el contrato son muy fieles con lo ejecutado y por eso el documento funciona casi como una descripción del retablo. El legajo especifica que se fabricaría con madera de pino y que alcanzaría 58 palmos de alto y 36 de ancho. Contaría con cuatro sotobancos con sus basas «resaltadas», es decir, avanzadas en el plano, y cuatro tarjones con la heráldica de Arroita. El cuerpo central mediría 31 palmos de largo y se articularía a partir de pedestales que sobresaldrían de la maquina y en los que se tallaría a los evangelistas. De izquierda a derecha son: san Lucas, san Juan, san Mateo y san Marcos [fig. 10]. Demuestran calidad en su ejecución, principalmente por la variedad del gesto y el realismo de los rostros. El escultor obvió la indicación de que las figuras se hiciesen en medio relieve para añadir toda su maestría, como se aprecia en la figura de san Juan, cuyos pies desbordan el marco arquitectónico introduciéndose en el espacio del espectador, o en el ángel-niño que acompaña a san Mateo. Aupado de puntillas acerca un tintero al anciano y sujeta el Evangelio para que no se le resbale de las manos, un detalle que introduce una nota anecdótica muy propia del Barroco. Su inclusión tiene que ver con el mensaje teológico que se pretende transmitir: los Evangelios como pilares de la doctrina. A lado y lado de estos personajes se armarían dos puertas con serafines en las enjutas, una real que daría acceso a la sacristía y otra falsa «cerrada» guardando la simetría.

9. Capilla de Santa Elena de la Seo de Zaragoza. Retablo. Bernardo Conil y Ramón Senz, 1637-1640. Foto Arturo Ansón Navarro, «El urbanismo, la arquitectura y las artes en Zaragoza durante la época de Baltasar Gracián (1620-1660)», en Zaragoza en la época de Baltasar Gracián, *Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 2001, p. 59.*

39. Sobre el escultor puede consultarse Belén Boloqui Larraya, «El influjo de G. L. Bernini y el baldaquino de la iglesia colegial de Daroca. Precisiones a un tema», *Boletín del Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar*, XXIV (Zaragoza, 1986), pp. 33-64.

40. Vicente González Hernández, «Miguel Remón y…», ob. cit., pp. 43-44.

10. Capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel. Retablo. Evangelistas, Francisco Franco, 1642-1643. Foto Juan Carlos Calvo.

En ellas se incluyó a san Pedro, hoy perdido, y a san Pablo en pintura [fig. 11]. En la parte central se labraría un sagrario con el tema de la Resurrección de Cristo [fig. 12] articulado mediante columnas corintias «de talla» y «entorchadas», aunque se acabaron ejecutando con el tercio alto con forma de espina de pez.[41] A sus lados se pintaron el Nacimiento de María y la Huida a Egipto.

El banco central, según el plan inicial, se alzaría sobre «columnas salomonicas» de orden corintio con el fuste decorado con «pajarillos y otros animalillos vibos y unas ubas». Finalmente se optaría por ramas de vid con angelotes trepadores que acentúan el carácter eucarístico del conjunto. La calle principal se dividiría en un gran «quadro» de 11 palmos y medio de ancho y 17 de alto y las laterales serían dobles con la intención de hacer cuatro «marcos» separados por una moldura central. En estos vanos se insertaron las escenas de la Presentación de María en el templo, los Desposorios de la Virgen, la Anunciación y la Visitación. En el hueco titular se adhirió la Epifanía.

Las columnas sujetarían un «cornisamiento de orden corintia con arquitrabe y friso resalteado». Este se resolvió con decoraciones de grutescos y un sofito adelantado con encadenados serlianos, pinjantes y protírides con hojas de acanto en el intradós. Sobre la cornisa, el oficial compondría cuatro volutas «agalloneadas» con cuatro «niños» recostados como *ignudi*, una pareja de «piramides» u obeliscos y esculturas exentas de las Virtudes, la Fe sujetando un cáliz y la Esperanza con un ancla parcialmente perdida.

Remón remataría el conjunto con un ático formado por dos columnas a cada lado, una de ellas avanzada, con el tercio figurativo a base de grutescos y el resto del fuste entorchado, más una pareja de estípites revestidos «de talla». Las columnas terminan de forma avolutada y presentan a los mismos jóvenes reclinados del tramo inferior, en esta ocasión mirando en sentido opuesto para añadir ritmo a la composición. Pese a que el contrato así lo especifica, el ensamblador eliminó el pedestal de las pi-

41. En la actualidad es el lugar donde se guarda la reserva eucarística.

11. Capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel. Retablo. San Pablo. Foto Juan Carlos Calvo.

12. Capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel. Retablo. Sagrario. Francisco Franco, 1642-1643. Foto Juan Carlos Calvo.

lastras y añadió una pareja de atlantes que sujetan un nuevo sofito, esta vez menos pronunciado, y un frontón con el escudo del obispo asido por dos ángeles rampantes. A lado y lado completan el exorno dos aletones antropomorfos de bichas con el vientre hinchado y los pechos al aire, iconografía habitual en la época, muy extendida en Aragón,[42] que refuerza el mensaje moralizante que se pretendía transmitir: superación de los vicios mediante la práctica de las Virtudes, tomando como ejemplo la vida de María y la doctrina de los Evangelios. El hueco que cobija el coronamiento arquitectónico se reservó para una pintura de la Coronación de la Virgen.

Por último, el acuerdo especifica que las partes concluidas del retablo serían almacenadas por fray Alonso de Villalpando, prior del convento de San Ilde-

42. María Celia Fontana Calvo, «De lo marginal en el arte y su sentido moral: las bichas desplazadas en algunos retablos barrocos de Huesca», *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 57 (Zaragoza, 2021). Disponible en línea en http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1898 (Fecha de consulta: 30 de octubre de 2021).

13. Capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel. Retablo. Coronación de María, h. 1645-1649. Foto Juan Carlos Calvo.

fonso de Zaragoza, y que se pagarían en tres tandas de 1000 libras. El mueble, una vez finalizado, debió de trasladarse a Teruel y montarse *in situ*. Podemos asegurar que la capilla se inauguró el 6 de enero de 1649, ya fallecido Baltasar Navarro de Arroita, cuando el propietario era su sobrino Gaspar de Navarra. Este personaje pidió que se retomase la celebración de los cultos y una fundación de maitines el día de la Epifanía y depositó en ella las reliquias de los santos y santas mártires León, Eugenio, Alejandro, Jacinto, Margarita, Jerónima y Escolástica.[43]

El estilo de las pinturas, como sucede con la mazonería, también representa un avance con respecto a las soluciones formales que se aplicaban en aquellos años en la ciudad. Antonio Bisquert, el pintor que había aglutinado la práctica totalidad de los encargos en las décadas de 1620-1640, trajo a Teruel los preceptos de la pintura naturalista valenciana de Francisco y Juan Ribalta.[44] Los lienzos de la capilla de los Santos Reyes proponen, frente a la pintura de claroscuro de Bisquert, un barroco pleno, de color, celajes al infinito, gestualidad abierta y composiciones movidas. Así queda patente en las pinturas de mayor calidad del retablo.

La *Anunciación*, por ejemplo, presenta al arcángel Gabriel en pleno vuelo irrumpiendo sorpresivamente en la habitación de María y señalando al Espíritu Santo con el brazo estirado, una fórmula en línea con las propuestas italianas de aquel momento, como las del pintor Carlo Maratta. El Espíritu Santo, en el cielo poblado de ángeles, resplandece sobre la Virgen. El pintor plantea un esquema en aspa apoyándose en el gesto, pero sobre todo en la luminosidad, algo inédito en el municipio. La *Coronación de María* [fig. 13], el lienzo de mayor calidad de todo el programa, es una escena actualizada a los tiempos, que sigue la composición inaugurada por Durero, madurada en el siglo XVI, y que Francisco Pacheco recomendaba coetáneamente en el tratado *Arte de la pintura* (1ª ed. Sevilla, 1649): escenificar una Trinidad con Dios-Padre, Jesús y el Espíritu Santo en vez de las tradiciona-

43. César Tomás Laguía, «Las capillas de…», ob. cit., p. 78.

44. Juan Carlos Lozano López, «Conexiones italianas en el arte barroco aragonés del siglo XVII», en Mª Carmen Lacarra Ducay (coord.), *«Un olor a Italia». Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019, p. 207.

les coronaciones en las que únicamente aparecen Madre e Hijo.[45] María es aupada por una corte angélica que dirige su mirada a lo alto acentuando la verticalidad y cuyos rostros, al igual que los escorzos, están resueltos con maestría [fig. 14]. Los *Desposorios*, la *Presentación en el templo* y la *Visitación* plantean esquemas anclados en la tradición, pero con una depuración de personajes considerable respecto a las estampas más extendidas en este instante, por ejemplo las de Cornelis Cort.

La escena central es una copia de la *Adoración de los Magos* de Rubens [figs. 15 y 16] que conserva el Museo Nacional del Prado pintada en 1609 para el Ayuntamiento de Amberes, espacio que se remodeló para acoger la firma de la Tregua de los Doce Años entre España y las Provincias Unidas. El lienzo permaneció allí tres años hasta que fue donado por el gobierno municipal a Rodrigo Calderón de Aranda, embajador y secretario del duque de Lerma, Francisco de Sandoval y Rojas, a quien se quiso agasajar para obtener un trato favorable en el comercio de especias con la Corona Española. Pasó a las colecciones reales en 1623 una vez fallecido este personaje.[46]

Aunque entre el original y la copia hay mucha fidelidad, el ejemplar turolense elude la parte derecha y opta por la verticalidad frente al formato horizontal. Elimina al soldado que se asoma a contemplar los presentes ofrecidos a Jesús, a los dos porteadores o esclavos

14. Capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel. Retablo. Coronación de María, ángeles, h. 1645-1649. Foto Juan Carlos Calvo.

desnudos en primer término, en decoro y como exige un interior religioso, y dispone en su lugar un doncel portando espada vestido con camisa blanca abierta en la pechera y un sayal que llega hasta los muslos. Llama la atención la invención del personaje, por la literalidad que demuestra el resto del lienzo, y el uso de telas raídas ausentes en la composición que indican la intención de personalizarlo.

Recurrir al modelo rubensiano alejado del claroscuro caravaggista es una muestra de modernidad en un momento en el que la pintura española todavía tenía un fuerte sustrato italiano. Las composiciones de Rubens influyeron en los artistas peninsulares a partir de 1640, a veces con citas literales, como en este caso, y otras aprendiendo de sus soluciones formales. Tenemos constancia de que la obra del pintor flamenco fue am-

45. Francisco Pacheco, *Arte de la pintura, su antigüedad, y grandezas*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649, pp. 471-475.

46. Christopher Norris, «Rubens' Adoration of The Kings of 1609», *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 14 (La Haya, 1963), pp. 129-136.

15. Epifanía. Rubens, 1609, Museo del Prado. Foto Museo Nacional del Prado.

pliamente difundida gracias a grabados, pero de la Epifanía que imita el lienzo turolense no se conocen estampas. Por esta razón, Alfonso Pérez Sánchez propuso que el artista de la capilla de los Santos Reyes pudiera haber tenido acceso al original o a una copia temprana que no se ha conservado. Cualquiera de las dos opciones demostraría que se trataba de un pintor al tanto de las novedades. Curiosamente, en Aragón existen dos versiones del lienzo, la turolense y otra en la capilla de las Santas Justa y Rufina de la Seo de Zaragoza, tradicionalmente mal atribuida a Juan Pérez Galbán.[47] Como apunta Juan Carlos Lozano, ambas pinturas son casi contemporáneas, la primera ejecutada hacia 1646-1649 y la segunda en 1649, pero presentan diferencias de estilo sustanciales. La zaragozana es más próxima a la producción de Francisco Jiménez Maza que la turolense.[48] Antonio Ponz, haciendo una mala lectura de la biografía de este pintor en el tratado de Antonio Palomino, fue el primero en adjudicarla al turiasonense y la afirmación se ha mantenido en el tiempo. La revisión de los archivos catedralicios que hizo el presbítero César Tomás Laguía el siglo pasado y el vaciado de protocolos notariales que hemos

47. Alfonso E. Pérez Sánchez, «Rubens y la pintura española», *Goya: Revista de Arte*, 140-141 (Madrid, 1977), pp. 86-109.

48. Juan Carlos Lozano López, «La pintura barroca en la Seo de Zaragoza: viejos problemas, nuevas visiones», en Mª Carmen Lacarra Ducay (coord.), *El barroco en las catedrales españolas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, pp. 76-79.

16. Capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel. Retablo. Epifanía, h. 1645-1649. Foto Juan Carlos Calvo.

realizado en el transcurso de nuestra tesis doctoral no han permitido avanzar en este sentido. La diferencia de calidad tan notable entre los lienzos del retablo de los Santos Reyes complica la tarea y atestigua la intervención de varias manos, la de un maestro principal encargado de los lienzos titulares y la de miembros de taller ocupados en las escenas del banco.

CONCLUSIÓN

La capilla de los Santos Reyes de la catedral de Teruel es uno de los mayores proyectos artísticos del siglo XVII promovidos en el municipio y permite comprender la introducción del Barroco en la ciudad. Como hemos visto, ilustra la pugna entre los dos gustos que coexisten en aquellos instantes: lo antiguizante, las formas canónicas y clasicistas de su portada, con décadas de andadura, y el pujante barroquismo de su retablo, pionero en la introducción de las columnas salomónicas y con pinturas coloristas de composiciones dinámicas a la vanguardia en la elección de los modelos rubensianos. Pronto tendría un impacto en otros encargos coetáneos, como la capilla del Olivar de Perales de Alfambra sufragada por el mercedario Juan Cebrián.

Las novedades documentales que aportamos permiten poner nombre al arquitecto que inició la empresa, Miguel de Gomendradi, un personaje proveniente de una familia infanzona dedicada a la labor de la piedra que importó hasta el sur de Aragón las soluciones de su ciudad natal, Calatayud. La historiografía ya había comprobado la existencia de los mismos estilemas en otras poblaciones del Reino, aunque todavía falta por abordar la cuestión sobre cómo estos talleres, especialmente los activos desde 1630 en adelante, contribuyeron a su difusión y, en concreto, si los bilbilitanos jugaron un papel decisivo en dicha labor como así parece que fue.

No hemos podido aclarar la autoría de las pinturas del retablo, pues, pese a que tradicionalmente se adjudicaron a Francisco Jiménez Maza, las averiguaciones recientes descartan esta opción, pero sin proponer otro nombre. Hacerlo nosotros sin un respaldo documental nos parece osado en este punto. No obstante, la modernidad del mueble y la espectacularidad del conjunto tienen como responsable a su pagador, Baltasar Navarro de Arroita. Este prelado fue un personaje culto e interesado por las letras que se encargó de supervisar todo el proceso, incluso exigiendo contractualmente la participación de determinados artistas jóvenes que posteriormente serían capitales en el arte aragonés, como el escultor Francisco Franco. El religioso, pese a no ver consumados sus esfuerzos, consiguió aunar pintura, escultura y arquitectura en una obra de tintes inéditos en la ciudad de Teruel que no sería igualada hasta un siglo después con la intensa renovación de capillas que promovió el obispo Francisco Pérez de Prado durante su episcopado entre 1732 y 1755.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1639, febrero, 14 Teruel

Miguel de Gomendradi, infanzón domiciliado en Teruel, cobra 6000 sueldos jaqueses de Baltasar Navarro de Arroita, obispo de Tarazona, por obrar una capilla.

A.H.P.T., Luis Novella, 1639, ff. 178-178 v.

/f. 178/ [*En el encabezamiento*: Die decimo quarto mensis februarii anno a Nativitate Domini MDCXXXVIIII Turolii.]

[*En el margen izquierdo*: Apoca.]

Eodem die et loco, yo, Miguel Gomendray, infançon domiciliado en la ciudad de Teruel, de grado, etc., otorgo haver recibido del muy ilustre y reverendisimo señor don Balthasar Navarro de Arroyta, obispo de la ciudad de Taraçona, y su obispado y por manos de Phelippe Jayme Martin, ciudadano de la dicha y presente ciudad de Teruel, y domiciliado en [*la*] dicha ciudad, es a saber

la suma y cantidad de seis mil sueldos jaqueses en parte del concierto de la obra de la capilla.

Y como acontento y pagado /f. 178 v./ de dichos seis mil sueldos jaqueses, en parte de pago de la obra de la dicha capilla, renunciante, etc., otorgo la presente apoca y albaran a todos tiempos firme y valedera y en cosa alguna no revocadera, etc. Large, etc. Ex quibus, etc.

Testes el doctor Joan Ambel, presbytero, [*y*] el doctor Antonio Dalda, Turolii habitantes.

En el sobredicho instrumento no hai que salvar.

2

1639, septiembre, 10 Teruel

Miguel de Gomendradi, albañil vecino de Teruel, nombra procurador a Juan de Poyet, mercader domiciliado en Zaragoza, para que en su nombre pueda cobrar 6000 sueldos de Baltasar Navarro de Arroita, obispo de Tarazona.

A.H.P.T., Lucas Soriano, 1639, ff. 256-257.

/f. 256/ [*En el margen izquierdo*: Procura para cobrar cierta cantidad.]

Eodem die et loco, que yo, Miguel Gromendadi, albañil, vezino de la ciudad de Teruel, no revocando, etc., constituyo, etc., en procuradores, etc., a saver es a Juan de Poyet, mercader domiciliado en la ciudad de Caragoza, ausente, etc., para que por mi y en nombre mio pueda el dicho mi procurador recivir y cobrar, reciva y cobre seys mil sueldos jaqueses del ilustrisimo señor obispo de Tarazona o de Pedro Miguel Garcia, capellan de su señoria, /256 v./ o de otra qualquiere persona que diere dicha cantidad por orden de su señoria.

Y de dicha cantidad pueda otorgar y otorgue apoca, y albaran y otros qualesquiere actos oportunos y necesarios, para en seguridad de los que dieren dicha cantidad, etc. Et generalmente hacer, decir, execir y procurar todo y que quiere que por el dicho mi procurador sera dicho, hecho y procurado. Y aquello /f. 257/ no rebocar en tiempo alguno so obligacion de mi persona y todos mis bienes, assi muebles como sitios, etc. Fiat large, etc.

Testes Miguel Torres y Andres Maycas, Turolii havitantes.

[*Firmas autógrafas*: Yo, Myguel Gomendradi, otorgo lo sobredicho.

Yo, Miguel Torres, soi testigo de lo sobredicho.

Yo, Andres Maicas, soi testigo de los sobredicho.]

Atesto que no hay que salvar.

3

1656, septiembre, 10 Teruel

Testamento de Gaspar de Navarra, señor de La Torrecilla, domiciliado en Teruel, en el que manda trasladar el cuerpo de su tío, Baltasar Navarro de Arroita, obispo de Tarazona, a la capilla de los Santos Reyes de la catedral Teruel.

A.H.P.T., Miguel Jerónimo Escobedo, 1656, ff. 237-241.

[*Preceden otras disposiciones.*]

/f. 238/ Item, quiero y ordeno que siempre que yo fuere muerto mi cuerpo sea sepultado y enterrado en la yglesia catedral de la ciudad de Teruel, en la capilla que en dicha /f. 238 v./ yglesia fundo y edifico de la Adoracion de los Reyes el señor obispo de Tarazona, mi tio y señor, en el entierro que en dicha capilla ay.

Y, assi mesmo, quiero que el cuerpo del dicho señor obispo mi tio, que esta depositado en la yglesia del convento de los capuchinos de la presente ciudad, sea trasladado y enterrado en la dicha capilla de los Reyes de dicha yglesia catedral.

VARIA

PRESENCIA DE FLANDES EN ARAGÓN. SIGLOS XV Y XVI

*Manuel Gómez de Valenzuela**

Durante el proceso de edición de este número de *Tvriaso* falleció D. Manuel Gómez de Valenzuela, que aún tuvo tiempo de corregir las primeras pruebas de este artículo. De este modo, lo que publicamos se corresponde con el resultado de dicha revisión.

D. Manuel Gómez de Valenzuela (1944-2022), Embajador de España, ha sido fiel colaborador de nuestra revista en los últimos números, por lo que le estamos muy reconocidos. La Dirección y el Consejo Editorial de *Tvriaso* lamentan sinceramente tan dolorosa pérdida.

Resumen

La presencia en Aragón de artesanos y profesionales procedentes de Flandes fue una constante durante los siglos de la Baja Edad Media y se prolonga al menos hasta el siglo XVII. Este trabajo reflexiona sobre su contribución a diferentes campos, tales como la tapicería o la relojería, a partir de la presentación de nueva documentación inédita y la revisión de la ya conocida.

Palabras clave: Flandes, intercambios artesanales, tapicería, relojería.

Abstract

The presence in Aragon of artisans and professionals from Flanders was a constant during the centuries of the Late Middle Ages and lasted at least until the 17th century. This work reflects on his contribution to different fields, such as tapestries weawing or watchmaking, based on the presentation of new unpublished documentation and the revision of what is already known.

Keywords: Flanders, craft exchanges, tapestry, watchmaking.

Fecha de recepción: 8 de junio de 2021.
Fecha de aceptación: 2 de septiembre de 2021.

TVRIASO XXV
pp. 101-120
ISSN: 0211-7207

En el año 2015 se celebró en Zaragoza una excelente exposición titulada *Aragón y Flandes, un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*, de la que se publicó un lujoso catálogo con estudios de diversos profesores universitarios españoles y belgas, sobre diversos aspectos de este tema, centrado en las relaciones exclusivamente artísticas entre ambos países.[1] Según Mª Carmen Lacarra, «durante las últimas décadas del siglo XIV en el antiguo reino de Aragón surgen los primeros nombres de artífices venidos de Flandes».[2] Como su título indica, la exposición se centró exclusivamente en pintura y escultura. Y al leer los trabajos que constituyen este libro, me picó la curiosidad por saber si este acercamiento se limitaba a la faceta de las bellas artes o tenía apoyo en un conocimiento ya existente en otros campos entre las tierras del Ebro y las ribereñas del mar del Norte. Por ello, he procurado reunir noticias y testimonios inéditos procedentes de protocolos notariales zaragozanos y otros editados en diversos artículos y colecciones diplomáticas referentes a relaciones comerciales flamenco-aragonesas que, a mi juicio, explican que la penetración artística flamenca en nuestro reino no fue un fenómeno aislado, sino que estuvo arropada por un conocimiento recíproco, establecido a pesar de la distancia física.

La primera y sorprendente referencia a flamencos en Aragón data de 1106. Se trata de una donación de Alfonso I el Batallador a la viuda de Cic de Flandes, caballero que, junto a cinco de sus hijos, a los que el rey califica de «excelentes y pulcros caballeros», pagó su fidelidad con la vida, al rescatar al monarca de manos de los sarracenos durante el avance cristiano hacia las Cinco Villas.[3]

Pasando a un terreno más pacífico, desde el siglo XIII encontramos testimonios de importación de tejidos de Flandes. En la segunda mitad del siglo XI y en el arancel de aduanas del puerto del Somport se mencionan los «trapos de Brugeso», es decir, paños de Brujas.[4] Y en 1210 Juan de Arguedas vendía a Domingo de Biota una viña en Uncastillo por

* Embajador de España. Correo electrónico: magodevala@gmail.com.

1. María García Soria y María Bayón Perales (coords.), *Aragón y Flandes, un encuentro artístico (siglos XV-XVII)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza y Gobierno de Aragón, 2015.

2. Mª Carmen Lacarra Ducay, «Las relaciones artísticas entre Aragón y Flandes durante la Baja Edad Media», en *ibidem*, p. 40.

3. José María Lacarra de Miguel, *Documentos para el estudio de la reconquista y repoblación del valle del Ebro*, Zaragoza, Anubar, tomo I, 1982, doc. 25, p. 39; y José María Lacarra de Miguel, *Vida de Alfonso el Batallador*, Zaragoza, Ibercaja, 1971, pp. 25 y 26.

4. José María Lacarra de Miguel, «Un arancel de aduanas del siglo XI», *Estudios dedicados a Aragón*, Zaragoza, Facultad de Filosofía y Letras, 1987, pp. 48-64.

precio de 89 morabetinos, 30 cahíces de trigo, 15 sueldos jaqueses y unas calzas –*caligas*– de «berd de Gand»,[5] es decir, de verde de Gante. Después de la escarlata, el verde –tejido de lana– era uno de los tejidos de buena calidad más solicitados; los verdes de Douai y de Ruan eran los preferidos.[6] Su elevado precio se debía a que para conseguir el color verde las telas debían sumergirse en dos baños sucesivos de color azul y verde, con una duplicidad de operaciones innecesaria para obtener otros matices. En 1539 don Juan Abarca, señor de Gavín, poseía un jubón de raso de Flandes.[7]

Se conservan constantes noticias de la llegada a nuestro reino de tejidos de lana de esa procedencia. Solo he encontrado una referencia a exportaciones aragonesas de este material a Flandes. En 1431 el mercader zaragozano Juan de Ortuña había recibido del canónigo zaragozano Andrés Jaime en comanda lana lavada por valor de 300 florines (6.000 sueldos jaqueses) para su transporte a Flandes por el Cantábrico. El comerciante fue detenido en el puerto francés de La Rochelle y le fue confiscada toda la carga. A ello siguió un larguísimo proceso, en el que «los jueces diputados sobre las marcas» entre los reinos de Aragón y Francia concedieron al padre de Juan 12.400 sueldos de indemnización, de los derechos de las dichas marcas, pagados en plazos y tandas que no se especifican. Finalmente, en 1443 el padre vendió al hijo la cantidad a él adjudicada, reconociendo el joven que 3.000 sueldos pertenecían a su padre y concediéndose ambos finiquito[8] –doc. nº 3–.

Desde los inicios del siglo XV comienzan a aparecer en el reino los paños de raz, lo que entendemos hoy por tapices, tejidos con lana, seda e incluso con hilos de oro y plata –doc. nº 1–. En aquellas gélidas e incómodas viviendas cumplían la misión de decorar y aislar del frío las paredes y en su versión de «tancaportas» (cierrapuertas) la de evitar que las corrientes de aire se filtraran por los intersticios entre los mal ajustados batientes y los marcos. Con ocasión de la estancia de Fernando el Católico en Zaragoza en 1479 el concejo de la ciudad pagó 290 sueldos a diversos ciudadanos por el alquiler de reposteros para decorar la cámara que sirvió de alojamiento de Su Majestad durante su estancia en la ciudad.[9]

De todos es conocida la espléndida colección de tapices del Excmo. Cabildo Metropolitano de Zaragoza, en gran parte procedente de legados testamentarios de los arzobispos descendientes de la Casa Real de Aragón: Alonso y Juan de Aragón, Fadrique de Portugal y Her-

5. Antonio Durán Gudiol, *Colección diplomática de la catedral de Huesca*, Zaragoza, Instituto de Estudios Pirenaicos, 1969, tomo II, doc. 718, pp. 692-693.

6. Jesusa Alfau de Solalinde, *Nomenclatura de los tejidos españoles del siglo XIII*, Madrid, Anejos del Boletín de la Real Academia Española, 1969, pp. 180-181.

7. Archivo Histórico de Protocolos de Zaragoza [A.H.P.Z.], Martín de Gurrea, 1539, ff. 412-417 (Zaragoza, 14-V-1539).

8. A.H.P.Z., Miguel Navarro, 1450, ff. 173-174 (Zaragoza, 11-III-1450). Las «marcas» consistían en la ocupación de bienes y mercancías en pago de daños y agravios, autorizadas por las autoridades del país del dañado y agraviado.

9. A.H.P.Z., Jaime Oliván, 1479, ff. 133-134 (Zaragoza, 15-VII-1479). Guillermo Fatás Cabeza, «Fernando el Católico y Zaragoza», Esteban Sarasa y Ricardo Centellas (coords.), *Ferdinandus Rex Hispaniarum. Príncipe del Renacimiento*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza y Cortes de Aragón, 2006, pp. 129-130.

nando de Aragón, que se sucedieron al frente de la sede entre 1478 y 1575.[10]

Y no solamente los prelados, sino distinguidos ciudadanos de Zaragoza poseían tapices adornando sus casas, como lo demuestran numerosos contratos e inventarios. Por ejemplo, el justicia de Aragón Juan de Lanuza III era feliz poseedor de una «alombra» grande de Tornay (Tournai) y 12 paños.[11] Según José Mª Lacarra durante el siglo XV «el patriciado urbano erige sus confortables moradas en el interior de la ciudad, con patios abiertos al gusto italiano. Los inventarios notariales nos dan buena idea de la riqueza que almacenaban en muebles, paños y tapices importados de Italia y Flandes, en contraste con la austeridad o rusticidad anterior».[12] En 1439 don Manuel Ariño, señor de Maella, vendió a un botiguero de Zaragoza un lujoso paño de raz «pintado con oro» con la representación de la Pasión, por 100 florines de oro (1.400 sueldos jaqueses), elevada cantidad para aquel tiempo[13] –doc. nº 1– y en 1492 el notario Pedro Pérez vendió al también jurista Gil de Aluenda «un tapiz de Bruches (Brujas) oscuro» por 110 sueldos.[14] Y en 1508 doña Beatriz de Lanuza y Pimentel, viuda de don Juan de Lanuza, virrey de Sicilia, donó a la Virgen del Pilar cuatro paños de raz con la historia de Moisés que había prestado a los canónigos para el monumento de Jueves Santo.[15]

Incluso en el Pirineo encontramos menciones de estos tejidos: en 1539 don Sancho Abarca, señor de Gavín, tenía en su casa un paño de raz de figuras y otros dos, todos ellos viejos, además de un repostero y un bancal.[16] Y en 1573 su pariente Juan Abarca, señor de Sarvisé, residente en Senegüé, poseía un paño de raz viejo colocado sobe una mesa de pino.[17]

Sin duda, esta creciente demanda de tapices atrajo a la capital del reino a maestros flamencos, cuyo trabajo consta en la ciudad durante la segunda mitad del siglo XV y todo el XVI. En la década de los 40 del siglo XV trabajaba en Zaragoza Lorenzo Brullant, «maestre de drapos de raz […] de la villa de Bruselas», que en 1442 tomó como aprendiz «al oficio de obra de raz» a Johan de Font Maner, natural de Aínsa, y al año siguiente al darocense Luis Monterde, lo que apunta hacia un taller activo con muchos encargos. En 1444 Brullant es designado como mercader de trapos de raz, que encomienda 18 florines a su paisano Juan Gautier, obrero de estos tapices.[18] En 1456 el comendador sanjua-

10. Carmen Rábanos Faci, *Los tapices en Aragón*, Zaragoza, Librería General, 1978, pp. 19-20.

11. José Cabezudo Astrain, «La vivienda del justicia de Aragón en 1534», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 10-11 (Zaragoza, 1960), pp. 285-292.

12. José María Lacarra de Miguel, «Aragón en el pasado», en *Aragón, cuatro ensayos*, Zaragoza, Banco de Aragón, 1960, tomo I, p. 296.

13. A.H.P.Z., Alfonso Martínez, 1439, ff. 250-251 (Zaragoza, 12-IX-1439).

14. A.H.P.Z., Alfonso Francés, 1492, f. 98 (Zaragoza, 26-IV-1492).

15. A.H.P.Z., Miguel Villanueva, 1508, ff. 251-252 (Zaragoza, 27-IV-1508).

16. A.H.P.Z., Martín de Gurrea, 1539, ff. 412-417 (Zaragoza, 14-V-1539).

17. Manuel Gómez de Valenzuela, «El inventario de la casa en Senegüé de don Juan Abarca, Señor de Sarvisé (1576)», *Temas de Antropología Aragonesa*, t. 14 (Zaragoza, 2007), p. 135.

18. A.H.P.Z., Pedro de Villanova, 1442, f. 31 (Zaragoza, 1-VII-1442); Manuel Gómez de Valenzuela y David Pardillos Martín, «Documentos sobre la producción de obras de arte en Daroca y su comunidad de aldeas, (1403-1554)», *Xiloca*, 45 (Calamocha, 2017), doc. 6, p. 171; y A.H.P.Z.,

nista de Encinacorba afirmó a su esclavo Juan Tartar con Juan de Anget, asimismo maestro de trapos de raz, para que aprendiera su oficio[19] –doc. nº 4–.

Son especialmente reveladores cuatro contratos de 1460, 1485, 1502 y 1512 para la confección de estos tejidos. En el primero el jurista zaragozano micer Antonio de Muro contrató con el maestro tapicero Juan de Ançet «un trapo de raz de seis codos de largo y tres y medio de ancho[20] […] de aquella filaça colores, frangas, obras e manera que a mí [*el maestro*] sera visto», por precio de 12 sueldos por codo cuadrado, con un total de 252 sueldos, con plazo de ejecución de cinco meses.[21] En el segundo el bancalero Juan de Bruxelles contrató a su colega Pedro Barrasa durante un año y por salario de 1.600 maravedíes o la valía de aquellos y cuatro pares de zapatos. Se comprometió a enseñarle el oficio de obrar bancales «de raz, broteria y otra cualquiere obra que yo pueda mostrarle». En 1502 maestre Andrés de Brusillas, bancalero, prometió a Sancho Pociellos, mercader zaragozano, tejerle un paño de raz de seis codos de tiro y cuatro «de caida».[22] El comitente se compromete a proporcionarle la lana y el estambre necesarios y el maestro a teñir las fibras y tejer la obra y darlo acabado en el plazo de tres meses.[23] Y diez años más tarde, el también bancalero Pedro de Bruxellas aceptó el encargo de fabricar dos reposteros, un tancaporta, y un bancal, para lo cual recibió 65 libras de estambre blanco que el maestro debía hacer teñir a su costa, por las cuales labores de teñido y tejido le debía dar 10 florines de oro. Las piezas debían estar adornadas con «las obras y labores» cuya traza el comitente había entregado al tejedor dibujadas en un papel.[24] De 1568 data la sorprendente aparición de dos tapiceros flamencos en Alcolea de Cinca (Huesca) que reciben el encargo de fabricar cinco paños de raz para la iglesia de San Pedro de Daroca –doc. nº 12–. A fines del siglo XVI ya trabajaban maestros de paños de raz zaragozanos: en 1589 el tapicero de esta ciudad Leonardo de la Fuente encargó a sus colegas y paisanos Gabriel Dumas y Esteban de la Rua la confección de 4 reposteros y 2 antepuertas –doc. nº 14–.

Otra variedad de tejidos eran los bancales, de cuya fabricación se encargaban los bancaleros. El *DRAE* define «bancal» en su tercera acepción como «Tapete o cubierta que se pone sobre el banco para adorno o para cubrir su madera» y «bancalero» como «Tejedor de bancales». Se trataba de un tejido fuerte y grueso de lana y estambre, o de ambas fibras, como de mantas, similares a los *kilims* orientales, utilizado para adorno interior de las casas como alfombras y colgaduras, almohadones y cobertores, menos fino y por ende más barato que los paños de raz, cumpliendo las funciones de ornamento y aislamiento. En los

Juan de Longares, 1444, s. f. (Zaragoza, 11-VIII-1444).

19. A.H.P.Z., Juan López de Ansón, 1456, ff. 1-2 (Zaragoza, 10-I-1456).

20. 4,6 x 2,7 metros.

21. A.H.P.Z., Domingo Salabert, 1460, f. 27 (Zaragoza, 25-III-1460).

22. 6 x 3,75 metros.

23. A.H.P.Z., Miguel Serrano, 1502, f. 80 (Zaragoza, 3-VI-1502).

24. Manuel Abizanda Broto, *Documentos para la historia literaria y artística de Aragón, procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI,* Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, tomo I, 1915, pp. 286 y 287.

inventarios del siglo XV aparecen mencionados con frecuencia. Por ejemplo, el maestro bonetero zaragozano Miguel Aramburu era poseedor de «un bancal cardeno y otro blanco y cardeno», ambos «con Jesuses», otro castellano y otro con las armas reales, variedad esta muy frecuente en las casas aragonesas de los siglos XV y XVI.[25] Y el señor de Sarvisé adornaba su casa montañesa con «un bancal bueno de colores».

Prueba de lo anterior son dos encargos destinados al convento de San Francisco de Zaragoza. El primero, de 1445, pactaba con el bancalero Joan de Capdevila fabricar siete piezas de bancales rojos para cubrir cumplidamente las gradas del altar mayor de la iglesia conventual, «con señales de cinco guellos» –ojos, es decir, círculos– y «señales» –es decir, blasones– en cada pieza, además de motivos vegetales o «fullages» sobe fondo rojo. Las orlas de las alfombras debían lucir motivos vegetales –«motivos senbrados»–, entre ellos rosas blancas, todos «de colores ardentes». Habrían de estar acabados en el plazo de año y medio y maestre Juan debía aportar la lana. La cofradía debía pagar al artesano 105 florines de oro (1.050 sueldos)[26] –doc. nº 2–.

Cincuenta años más tarde, la cofradía de nuestra Señora de los Ángeles, incardinada en el mismo convento zaragozano, encargó al bancalero Juan de Capdevila que tejiera «un racel de piedes», es decir, una alfombra, de «finos estambres torcidos» para la capilla de la pía asociación. El campo de la alfombra debía ser rojo y en él una serie de ramilletes de rosas blancas con tallo verde unidas por sendos cordones frailunos blancos. Las orlas también blancas, con dos dedos de puntas rojas –doc. nº 9–. Es posible que el pintor Jaime Serrat, que en ese año ocupaba una de las mayordomías de la cofradía, influyera en el diseño de tan atractivo conjunto, que con el anteriormente citado, demuestra las posibilidades de los tejidos de bancales.

En 1488 está documentado el bancalero flamenco Andrés de Bruxelles que trabaja en Zaragoza y al que don Ramón de Torrellas encargó un repostero, como veremos a continuación.

Y, finalmente, se mencionan los reposteros entre los adornos textiles murales de las viviendas. El *DRAE* define esta palabra como «Paño cuadrado o rectangular con emblemas heráldicos». El *Diccionario de términos de arte* de Gonzalo M. Borrás y Guillermo Fatás lo define como «Paño mural que recoge, generalmente en bordado, algún blasón».[27] Y Carmen Rábanos Faci en su vocabulario de términos del tapiz define repostero como «Paño cuadrado o rectangular con emblemas heráldicos. Lo correcto es aplicar este término solo a bordados».[28] A la vista de los documentos que siguen, considero que en Aragón no se produjeron reposteros bordados, sino simplemente tejidos. El breve tiempo concedido en los contratos para la confección de estas piezas excluye cualquier sugestión de labor de bordado, lenta y minuciosa, que

25. Isabel Falcón Pérez, *Ordenanzas y otros documentos complementarios relativos a las corporaciones de oficio en el reino de Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1997, doc. 247, p. 562.

26. A.H.P.Z., Miguel Navarro, 1445, f. 222 (Zaragoza, 10-VIII-1445).

27. Guillermo Fatás y Gonzalo M. Borrás, *Diccionario de términos de arte*, Zaragoza, Editorial Anatole, 1973, *s. v.* «Repostero».

28. Carmen Rábanos Faci, *Los tapices…*, ob. cit., p. 134.

requería varios meses de trabajo.[29] Y los dos de temas heráldicos conservados en la colección de la Seo zaragozana constituyen magníficos ejemplares de tapices bruselenses de raz, tejidos y sin bordados algunos.[30] La denominación de reposteros se refiere solamente a su temática heráldica, no a la forma de su fabricación.

Los ejemplares documentados a partir de fines del siglo XV en Zaragoza se describen siempre como tejidos y obra de bancaleros locales. En 1488 el ya mencionado bancalero flamenco Andrés de Bruxelles, residente en Zaragoza, garantizaba mediante comanda por 122 sueldos y 4 dineros al ciudadano don Ramón de Torrellas el anticipo en metálico y la «lana hilada a la rueca» que este le había confiado para hacerle un repostero[31] –doc. nº 6–. Cinco años más tarde la duquesa de Villahermosa encargaba al bancalero Juan Vila dos reposteros y dos antepuertas, los primeros con las «armas señaladas en casa de García el pintor» y las antepuertas con los blasones de la noble dama por precio conjunto de 16 florines de oro (256 sueldos). La comitente exigió al maestro utilizar «buenas lanas finas» e impuso un plazo de entrega de un mes[32] –doc. nº 8–.

En 1518 don Fadrique de Portugal, obispo de Sigüenza, encomendó al bancalero zaragozano Domingo Vallejo la confección de diez reposteros «de estambre y colores finos abinados» con «las armas y de los colores, de 10,5 palmos de caída y de 13 palmos de largo».[33] El plazo de entrega de los cinco primeros se fijó en un mes y en otro mes el de los restantes y el precio de seis ducados y nueve sueldos (141 sueldos cada uno, con un total de 1410)[34] –doc. nº 10–. Y en 1588 don Malaquías de Asso, obispo de Jaca, donó a la iglesia de La Muela, su pueblo natal, seis reposteros con sus armas, «que son tres conchas y un retulo que dice: *SPES MEA DOMINUS A JUVENTUTE MEA*»[35] [Dios ha sido mi esperanza desde mi juventud] –doc. nº 13–.

Y, finalmente, de 1489 data un curioso documento de la inspección ocular de dos paños de raz que el infanzón zaragozano Pedro Coscón había empeñado al judío Jaco Ayan. Se comprobó que el grande, que era de figuras, había sido «restaurado» con 25 pedazos de paño de lino negro y leonado y el otro con 9 pedazos de paño leonado y otro de lino negro. La inspección se hizo de mandamiento del «Senyor Rey», lo que apunta a un litigio ante el monarca del propietario contra el prestamista[36] –doc. nº 7–.

En los contratos para la fabricación de estas colgaduras se advierte la dife-

29. Ver los contratos contenidos en el apéndice documental del libro de Ana Mª Ágreda Pino, *Los ornamentos en las iglesias zaragozanas, siglos XVII-XVIII*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2001.

30. Eduardo Torra de Arana, Antero Hombría Tortajada y Tomás Domingo Pérez, *Los tapices de la Seo de Zaragoza, Zaragoza*, Caja de Ahorros de la Inmaculada de Aragón, 1985, pp. 317-322.

31. A.H.P.Z., Domingo Español, 1488, s. f. (Zaragoza, 11-VI-1488).

32. A.H.P.Z., Domingo de Cuerla, 1493, ff. 161-162 (Zaragoza, 25-IX-1493).

33. 2,1 x 2,6 metros.

34. A.H.P.Z., Luis Sora, 1518, ff. 190-191 (Zaragoza, 27-V-1518).

35. Archivo Histórico Provincial de Huesca, Sección de protocolos notariales [A.H.P.H.], Jaime Villacampa, notario de Jaca, 1588, ff. 111-112 (Jaca, 19-V-1588). Los Asso, originarios de la Jacetania, traían en campo de azur tres veneras de oro dispuestas en triángulo, el lema pertenece al escudo episcopal de don Malaquías.

36. A.H.P.Z., Francisco Villanova, 1489, ff. 19-20 (Zaragoza, 14-I-1489).

rencia entre paños de raz y bancales. Era cláusula frecuente, como acabamos de ver, que el comitente proporcionara al maestro las materias primas para la fabricación de los tejidos encargados. En el caso de bancales se citan solamente lanas finas y estambre –variedad de lana fina de fibra larga– y en los de paños de raz se incluye la seda. E incluso una vez se menciona el oro –doc. nº 1–. Por ejemplo, en 1485 el organero musulmán Mahoma Moférriz se obligaba a devolver al señor de Sangarrén «un panyo de raz, texido de figuras, de lana de seda» –doc. nº 5–. Y en el contrato de 1568, los maestros de Alcolea de Cinca se obligaron a hacer los paños de raz que les había encargado la iglesia darocense de San Pedro «de tan buena estoffa, colores, assi de seda como de estambre» –doc. nº 12–.

Como puede comprobarse, hubo una presencia muy relevante de artesanos y productos textiles flamencos en la floreciente industria de este ramo en Zaragoza durante los siglos XV y XVI.

Otro sector de influencia de Flandes en la vida aragonesa fue el de la relojería. Hay que tener en cuenta que los relojeros en esos años bajomedievales no se limitaban a fabricar cronómetros, sino que simultaneaban este trabajo con la cerrajería: podemos decir que eran los representantes de lo que hoy llamamos industria de precisión. A fines del siglo XIV trabajaba en Zaragoza el relojero maestre Juan de Pannequi, que otorgó testamento el 21 de junio de 1395. En él dispuso su entierro en el convento de franciscanos de la ciudad, legó un reloj a dicho cenobio, otro a la iglesia de san Pablo y dispuso la venta de otros dos para emplear el producto en los sufragios y obras pías dispuestas en su testamento. Legó «de gracia special e por servicio a Alexandre, cerraller, todos los martiellos, tenaças et limas et ferramientas del oficio».[37]

En 1401 había fallecido, pues el tal Alexandre compareció ante el notario y declaró que su nombre era Alejandro de Brabante y que había servido durante largo tiempo a maestre Pannequi por lo cual este le había legado sus herramientas, como hemos visto. Añadió que, tras haber testado, entró en religión con los franciscanos de Zaragoza a los cuales entregó todos sus bienes, entre ellos las herramientas citadas. Reclamó su derecho sobre ellas a los frailes, con los que al final se avino en 20 florines de oro, que estos le entregaron.[38] Tras su ingreso en la comunidad franciscana siguió desempeñando cargos ciudadanos: en 1396 acusaba recibo de 500 sueldos al mayordomo de la ciudad en concepto de su salario anual,[39] dos años después pagaba al judío Bueno Avenpizna 25 florines de oro en nombre de la ciudad por su colaboración en los juegos que acompañaron la entrada del Rey Martín I en Zaragoza y en septiembre de ese mismo año acusaba recibo al procurador del concejo de Montalbán (Teruel) de 40 florines de oro por el reloj que dicha villa le había encargado fabricar.[40]

---

37. Manuel Gómez de Valenzuela y Guillermo Tomás Faci, «Los relojes mecánicos de la Baja Edad Media a la Alta Edad Moderna en Aragón a través de las fuentes documentales», en Jesús Criado Mainar y Juan José Borque Ramón (eds.), *El «Relox viejo» de Veruela. Un testimonio de la relojería mecánica bajomedieval*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, pp. 229-264.

38. A.H.P.Z., Juan Blasco de Azuara, 1401, f. 275 (Zaragoza, 2-V-1401).

39. A.H.P.Z., Juan Blasco de Azuara, 1396, f, 363 (Zaragoza, 27-VII-1396).

40. Manuel Gómez de Valenzuela y Guillermo Tomás Faci, «Los relojes mecánicos…», ob. cit., docs. 3 y 4, pp. 230-231.

Finalmente, en 1402 el cerrajero Juan de Bruxelles cedió a un bordador zaragozano el crédito de 12 florines de oro que tenía contra el maestro de relojes Robert de Malinas, lo que revela relaciones de solidaridad y ayuda mutua entre los flamencos residentes en la ciudad.[41]

A mediados del siglo XVI, fray Diego de Espés nos proporciona el dato de que el 13 de enero de 1564, a punto de iniciarse la construcción de la Cartuja de Aula Dei, se procedió a la orientación del monasterio, de manera que las celdas del claustro quedaran de la mejor manera posible, hacia el mediodía. Como no era posible «fiarse de los quadrantes reloxes que se traen de Flandes, por ser a diverso clima hechos, delineosse de nuevo un quadrante solar en los corredores de la torre, con diámetro de XX palmos».[42] Según José Luis Morales, los relojes de Flandes estaban graduados para otro meridiano que el español.[43] Sea como fuere, esta noticia nos informa de la importación de cuadrantes para relojes de sol de Flandes a mediados del siglo XVI.

En 1590 los jurados de Zaragoza contrataron con el pintor Felices de Cáceres en colaboración con su colega Rolan de Moys, las obras de decoración del consistorio de invierno en la casa de la Ciudad. La oportuna capitulación expresa: «Item es condicion aya de dar a la puerta del consistorio un color de como el que tienen los laudes de Flandes, muy lustroso y bien acabado», lo que nos informa de la importación de instrumentos musicales del país nórdico.[44]

Y también encontramos referencias a otro objeto de importación: los cofres ferrados de Flandes, mencionados en el inventario de los bienes muebles del abad de Montearagón como: «un cofre ferrado de Flandes con su cerraja y llaves», donde guardaba armas.[45] Y en 1551, en el inventario de un lencero zaragozano, se cita «un cofre ferrado de Flandes».[46]

El curiosísimo inventario de una tienda –más bien bazar– de Zaragoza en 1493 contiene, entre otros muchos artículos de diversas procedencias, algunas originarias del condado noreuropeo: trapos de pincel de Flandes, cardas viejas, correas de cuero, espejos de Flandes de diversas clases y tamaños, 178. 841 hojas de hierro –negras y «robelladas» y estriadas–, agujas de diversos tipos, laca, espuelas, ganivetes de Bruselas, 203 «sfila» –hilarzas–, 13 libras de hebillas, cordones, bonetes de diversas clases, «tachas» –clavos–, «gorgarinas» –defensas para el cuello– de malla y «filo de enclavar tiretas». En la ferias de Huesca se

41. A.H.P.Z., Antón Ximénez del Bosch, 1402, f. 7 (Zaragoza, 2-I-1402).

42. 4 metros.

La noticia en Diego de Espés, *Historia Ecclesiastica de la ciudad de Çaragoça desde la venida de Jesuchristo, señor y redemptor nuestro, hasta el año de 1575*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019, p. 847.

43. José Luis Morales Marín, *Las cartujas de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1983, p. 33.

44. Ángel San Vicente, *Lucidario de Bellas Artes en Zaragoza: 1545-1599*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1991, doc. 376, pp. 461-462.

45. A.H.P.Z., Miguel Español, 1502, f. 155 v. (Zaragoza, 20-VII-1502).

46. Ángel San Vicente, *Instrumentos para una historia social del trabajo en Aragón*, Zaragoza, Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, 1988, tomo I, doc. 135, pp. 242-253, espec. p. 244.

vendía «roya» de Flandes[47] –rubia, para teñir tejidos–.

Y para finalizar, en el año 1526 el comerciante zaragozano Juan Valero acusaba recibo a dos colegas suyos residentes en el condado de Flandes de 300 sueldos que le habían pagado unos mercaderes flamencos por cinco balas de azafrán[48] –doc. nº 11–.

ANEXO. ARTESANOS FLAMENCOS EN ARAGÓN

Bancaleros.

1485-1491: Juan de Bruxelles.

1488-1498-1502: Andrés de Bruxelas.

1512: Pedro de Bruxellas, bancalero.

Relojeros, cerrajeros.

1395-1399: Juan de Pannequin.

1401: Alejandro de Brabante.

1402: Roberto de Malinas, maestro de relojes.

1402: Juan de Bruxellas, cerrajero.

Tapiceros.

1442: Lorenzo Brullant, maestro y mercader de draps de raz.

1444: Johan Gautier, obrero de drapos de raz.

1456-1460: Johan de Anget (de Ançet) maestre de drapos de raz.

1502: Andres de Brusillas.

1568: Gaspar Banu Huelant y Martin de Selvis, tapiceros en Alcolea de Cinca.

Otros oficios.

1442: Laurent de Bruxelles, bolsero.

1452: Johan de Bruxelles, daguero.

1487: Nofre de Bruxiellas, tiretero.

1526: Pedro y Miguel Herdara, mercaderes, residentes en Flandes.

1544, Juan Baudrieno, de Amberes, aprendiz de escultor con Pedro Peñaranda.

1579: Juan de Bruselas, mayordomo del oficio de batifullas en Zaragoza.

CONCLUSIONES

En resumen, los datos expuestos constituyen un muestreo, evidentemente no exhaustivo, del conocimiento por nuestros antepasados de las técnicas, modos de trabajar y representar, y de las producciones artesanas e industriales que en aquellos años regían en la actual Bélgica.

Se advierte el aprendizaje por los aragoneses de todos estos factores, que les llevan a sustituir paulatinamente a los maestros de Europa septentrional en estas tareas, tras haber asimilado sus métodos de trabajo y visto sus iconografías en los tapices y paños de raz: por ejemplo, las figuras de la Pasión citadas en el doc. nº 1, de 1439; o las figuras del paño del doc. nº 5. Y también resulta significativa la sustitución de los relojeros foráneos por los locales, muestra de que habían aprendido sus artes de ellos.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1439, septiembre, 12 Zaragoza

El señor de Maella (Zaragoza) vende a Pere Vedrier, botiguero de Zaragoza, por cien florines de oro con carta de gracia a cuatro meses un paño de raz en que está representada la Pasión.

A.H.P.Z., Alfonso Martínez, 1439, ff. 250 v.-251.

47. José Ángel Sesma Muñoz, «Actividades comerciales y ferias mercantiles en Huesca, (siglos XIII-XIV)», *Una economía integrada. Comercio, instituciones y mercados en Aragón (1300-1500)*, Zaragoza, Grupo CEMA, 2012, p. 280.

48. A.H.P.Z., Pedro Pérez de Monterde, 1526, f. 289 (Zaragoza, 24-XII-1526).

Compra. Eadem die yo Manuel Arinyo, cavallero, senyor de la villa de Maella, vendo e transpuerto e livro a vos el honrado en Pere Vedrier, botiguero, ciudadano de Çaragoça, hun drap mio de raz do es la Passion, pintada con oro, por precio de cient florines d'oro de Aragon de dreyto peso, los quales atorgo haver recebido contantes, renunciant etc. constituyent vos senyor e posseydor o quasi etc. E obligome a eviccion de toda mala voz, large, dius obligacion de mi persona e bienes etc. con reserva de expensas e danyos etc. e con renunciacion de mi judge etc. Fiat large. Testes qui supra.

Apres el dito Pere Vedrier atorgo e promiso restituyendo el dito mossen Manuel a el los ditos cient florines de la sobredita comanda dentro el dia e tiempo de quatro meses de el cancellarle la dita carta de comanda et restituyr le el dito drap de raz que le ha vendido e fazerle revendicion de aquel con eviccion de acto, tracto e contracto suyo. E si dentro el dito tiempo no le pagara o livrava los ditos cient florines, promisso passado el dito cancellarle la dita carta de comanda e que el dito drap remanga suyo dius obligacion de sus bienes etc. Fiat large. Et en lo sobredito consintio el dito mossen Manuel alli present. Testes qui supra.

2

1445, agosto, 10 Zaragoza

El bancalero Juan de Capdevila se compromete a fabricar siete bancales rojos, adornados con «ojos» y follajes para cubrir las gradas del altar mayor de la iglesia del convento de San Francisco de Zaragoza en el plazo de año y medio y por precio de 105 florines.

A.H.P.Z., Miguel Navarro, 1445, f. 222 v.

Obligacion. Eadem die Johan de Capdevila, bancalero, bezino de Çaragoça, de su cierta scientia promiso e se obligo a los reverent goardiano e frayres del monesterio de san Francisco de la dita ciudat, absentes, en poder de mi notario infrascripto, que fara siet pieças de bancales vermellos con senyales de guellos e en cada pieça cinquo senyales, los quales ditos bancales e las ditas senyales e fullage de aquellos haviesse de buena lana e de colors ardentes e con rosas blanquas e bordes senbrados, con los campos vermellos, los quales ditos bancales haviessen a tener complidament todas las gradas del altar mayor de la yglesia de san Francisco de la dita ciudat de cada part, los quales promiso e se obligo dar feytos e acabados dentro tiempo de anyo e medio contadero del present dia de adelant, los quales ditos bancales promiso et se obligo fazer con su lana en la forma e manera suso recitada por precio de cient e cinquo florines d'oro del cunyo d'Aragon, de los quales dellos confeso haver havido etc. renunciant etc. Et si por ferlo tener e complir lo sobredito les convendra fer expensas, todas aquellas etc. de las quales etc. Et renuncio sus judges etc. Et juro dar acabados los ditos bancales en la forma sobredita dentro el dito tiempo o pasar con voluntat de los ditos goardiano e freyres.

Testes fueron a lo sobredito presentes Martin Bicent et Grabiel Flexas, mercaderes, habitantes en la dita ciudat

3

1450, marzo, 11 Zaragoza

Juan de Orduña reconoce al canónigo Antón Jaime que le debe 3.000 sueldos de su parte en una exportación de lana y otras mercaderías a Flandes que fue embargada por una «marca» en Francia.

A.H.P.Z., Miguel Navarro, 1450, ff. 173 v.-174.

Reconoscimiento. Eadem die. Yo Johan d'Ortunya, fillo de Adam d'Ortunya, quondam corredor, bezino de Çaragoça, attendient y considerant bos el honrado maestre Anthon Jayme, canonge de la Seu de Çaragoça, en dias passados haver comendado lana lavada por valor de trezientos florines, la qual el dito Adam devia levar en Flandes a risch vuestro, segunt mas largament paresce por carta de la dita conpanya, feyta en la dita ciudat de Çaragoça a X dias del mes de agosto anno a Nativitate Domini millesimo

CCCXXX primo, recbida e testificada por Alfonso Martinez, notario de Çaragoça

Considerant encara el dito Adam haver seydo preso con la dita lana et otras mercaderias en La Rochela e la dita lana e mercaderias haverle seydo robadas.

Attendient apres por los judges diputados sobre las marchas entre los Reynos de Aragon e de Francia han seydo adjudicados al dito Adam, padre mio, doze mil quatrozientos sueldos, recibideros por el de los dreytos de las ditas marchas en los tiempos e tandas en la collocacion de aquellas contenidos.

Considerant encara el dito Adam d'Ortunya aver feyto vendicion a mi, dito Joan d'Ortunya de la dita quantidat a el adjudicada segunt paresce por carta feyta en la dita ciudat de Çaragoça [*espacio en blanco*] anno a Nativitate Domini millesimo CCCC XXXX tercio rescibida e testificada por el notario infrascripto.

Por tanto yo dito Johan d'Ortunya de mi cierta scientia atorgo, reconosco et confiesso que de la dita cantidat de los ditos doze mil quatrozientos sueldos, los tres mil sueldos son et pertenescen a vos, do et cedo todas mis actiones e dreytos etc. et obligo me a eviccion de contracto feyto por el dito Adam, padre mio, et por mi dius obligacion de mis bienes etc.

Testimonios fueron a las sobreditas cosas presentes Arnalt Loys et Anthon de Boyl, scrivientes, habitantes en Çaragoça.

4

1456, enero, 30 Zaragoza

El comendador sanjuanista de Encinacorba (Zaragoza) afirma a su esclavo tártaro Juan, de 8 años de edad, como aprendiz con maestre Juan de Anget, maestro de hacer paños de raz, durante seis años.

A.H.P.Z., Pedro López de Ansón, 1456, ff. 1 v.-2.

Eadem die, yo fray Galbayn Tolsa, comendador de Enzinacorba, firmo con vos maestre Johan Danget, mestre de texir draps de raz, a Johan Tartar, sclavo mio, de hedat de ocho anyos poco mas o menos, por el tiempo de seys anyos, que començaran a correr el primer dia del mes de febrero primero benient del present anyo, al officio de texer draps de raz. Et prometo dentro el dito tiempo de no tirar bos lo ni saquarlo de vuestro servicio ni de vuestra cassa, con los pactos e condiciones siguientes, yes a saber:

Que vos dito Johan d'Anget siades tenido de mostrarle el dito officio bien et lealment, todo aquello qu'ende pora deprender et vos lende mostraredes.

Et que durant el dito tiempo siades tenido de darle comer, bever, bestir et calçarlo segunt que yes costumbre ad aprendiz en la dita ciudat.

Et que siades tenido vos, dito Johan d'Anget de guardarlo, afin que el dito sclau no se baya. Et si el dito sclau sende yva por vos, dito Johan d'Anget, no fazerle buena conpanya ni tratarlo bien, que en aquel casso vos siades tenido a la restitucion del dito sclau. Et si por culpa vuestra no sende yva et bos, dito Johan d'Anget, davades promesa a mi, dito comendador, como por culpa buestra no sende hera ydo el dito sclau, que en aquel casso no fuesedes tenido a la restitucion del dito sclau.

Et si yo dito comendador no era en la tierra, que siades tenido de jurarlo a mis procurador o procuradores et a mis amichs Anthoni Ramiro o Gerau Bon, habitantes de present en la dita ciudat de Çaragoça.

Et a todo lo sobre dicho el dito Johan d'Anget prometio de servar e complir. Et juro de tener et complir todo lo sobredito etc.

Testes: Bernat Lazaro, ostalero, bezino de Çaragoça, et Johan Vaz, scudero, havitant de present en Çaragoça.

5

1485, marzo, 21 Zaragoza

El organero Mahoma Moferriz se obliga a devolver a don Pedro de Mendoza, señor de Sangarrén (Huesca), un paño de raz, de lana y seda, con figuras, entregado como prenda de 1.400 suel-

dos jaqueses que los cristianos y moros del lugar deben pagar al justicia de Aragón.

A.H.P.Z., Gaspar de Barrachina, 1485, f. 6.

Eadem die. Yo Mahoma Moferriz moro, maestro de fazer organos, prometo, convengo et me obligo a vos el muy noble senyor don Pedro de Mendoça, Senyor de la baronia de Santgarren que toda hora, cada y quando realment et de fecho el conceio de christianos et aliama de moros del dicho lugar de Santgarren havran dado, restituydo e tornado al honorable Miguel de Villanueva, secretario del señor justicia de Aragon, mil e quatrozientos sueldos dineros jaqueses por razon de la obligacion que le tienen de fazer de la dicha quantidat, para lo qual el presente e infrascripto dia en poder de Gaspar de Barrachina notario de iuso nombrado havemos dado licencia e facultad al dicho concello e aliama de moros, vos tornare un panyo de raz texido de figuras, de lana e seda, que tiene cinco coudos de amplo e poco mas de largo. E si por fazerme a tener etc. prometo etc. obligo etc. juro por bille etc. de tener etc.

Testes: Maestre Pascual de la Foz, maestro de tornar braços, habitant del lugar de Viliella e Mahoma el Navarro, moro, mercader, habitant de Çaragoça.

6

1488, junio, 11 Zaragoza

El bancalero Zaragoza Andrés de Bruxellas reconoce tener en comanda 122 sueldos de don Ramón de Torrellas para garantizar la lana hilada a la rueca y dinero que don Ramón le había entregado para hacer un repostero.

A.H.P.Z., Domingo Español, 1488, s. f.

[*Andrés de Bruxellas, bancalero de Zaragoza, reconoce tener en comanda de don Ramón Torrellas, ciudadano de la misma ciudad, 122 sueldos y 4 dineros jaqueses*].

Eadem die attendido que el dicho maestre Andres de Bruxellas se havia obligado en carta de comanda en CXXII sueldos IIII dineros al dicho Ramon de Torrellas reconoziendo buena verdat, attendido que la dicha obligacion dependia de ciertos dineros y lana filada a la ruequa que el dicho Ramon Torrellas le havia dado para azer hun repostero. Quiso e le plazio que de la dicha obligacion no se pudiesse alegrar sino en caso que no le diesse por todo el mes de julio del present anyo fecho el dicho repostero con todo complimiento de la misma filaça que se le daron et tan bueno etc. Et si dentro el dicho tiempo no se le dara que en tal caso pueda sacar la presente comanda e alegrarse de aquella et en caso que se le de o se le de, pagandole dicha quantidat sea tubido de fazerle pago de la dicha comanda etc. et cancellarle aquella en la nota original. etc. A lo qual tener e complir obligo su persona y bienes etc. renunciando etc. iusmetiendose etc. Large.

Testes: Joan de Garay et Berthon de Ribera, scrivientes, habitantes Cesarauguste.

7

1489, enero, 14 Zaragoza

Inspección de dos paños de raz, reparados en el dorso con paños de lino, que Pedro Coscón había empeñado al judío Jaco Ayan.

A.H.P.Z., Francisco Vilanova, 1489, ff. 19 v.-20.

Carta publica. Eadem die en presencia de mi notario e testimonios infrascriptos de mandamiento del Senyor Rey, Cesarauguste, fue fecha ocular ostension de dos panyos de raz de figuras las quales eran de Pedro Coscon, scudero, habitant de Çaragoça, enpenyados en poder de Jaco Ayan, jodio de la dita ciudat, e traidos de su mano a ver el danyo que a ellos era estado fecho y vimos del yviesso dellos como en el uno que era el mayor de figuras havia XXV pedaços los quatro adobados de panyo de lino negro, los otros de panyo leonado. En el segundo de dichos panyos havia del yviesso VIIII pedaços del dicho panyo leonado et uno grande de lino negro. A esto present el dicho Lorenço Coscon et Jaco Ayan de quibus uterque requisiverunt fieri instrumentum etc.

Testes: Joan de Mur, regis alguazirius, et Miguel Boner, regis portarius, habitantes Cesarauguste.

8

1493, septiembre, 25 Zaragoza

Contrato del representante de la duquesa de Villahermosa con un bancalero zaragozano para hacer dos reposteros y dos antepuertas con los blasones de la señora por precio de 11 florines los reposteros y 5 las antepuertas.

A.H.P.Z., Domingo de Cuerla, 1493, ff. 161 v.-162.

Dacion a fazer dos reposteros. Eadem die yo Cristoval Coronel, infançon, criado de la senyora duquesa de Villahermosa, de mi cierta scientia do vos maestre Joan Vila bancalero de Çaragoça a fazer dos reposteros y dos antepuertas para la dicha senyora las antepuertas con las armas de la senyora y sus divisas y los reposteros con las armas que estan senyaladas en casa de maestre Garcia el pintor et vos prometo dar por las manos et por las otras costas de los reposteros onze florines de oro en oro et por las antepuertas por las manos et por los otros gastos cinquo florines de oro en oro de los quales vos doy luego por senyal y en part de paga quatro florines de oro, lo qual me hayays de dar acabado y fecho fasta por todo el mes de octobre primero que viene.

El dito bancalero present accepto el fazer y acabar los dichos reposteros y antepuertas bien y de nuebas lanas finas y de buenos colores dentro el dito tienpo y atorgo haber recebido los ditos quatro florines de oro etc. Large con reservacion de expensas, renunciacion y submission de jutges et juraron los dos tener et complir etc.

Testes: Anton de Aviego, notario, et Martin Naharro, scrivient de Çaragoça.

9

1495, enero, 29 Zaragoza

Los mayordomos de la cofradía zaragozana de nuestra Señora de los Ángeles (entre ellos el pintor Jaime Serrat) contratan con el bancalero Andreu del Campo la fabricación de un racel (alfombra) de estambre decorada con rosas para la capilla de esa advocación en el monasterio de San Francisco.

A.H.P.Z., Juan de Longares, 1495, ff. 80-80 v.

Capitulacion fecha por maestre Andreu de Campo, bancalero, y los mayores dombres de nuestra Señora de los Angeles que son Anton Trillo, mercader y Jayme Serrat, pintor, y Johan de Aracil, apothecario, sobre un razel de piedes que se a de fazer para la dicha capilla.

Primo a de aber el dicho razel del piet del altar ata la puerta a de tener IIIIº baras y media y de trabes Vº baras e a de ser fecho en la forma siguiente:

Item que el dicho raçel aya de ser fecho de finos stambres torcidos y que sean obrados de dos filos y assi el campo vermexo y lo verde sea todo de los dichos stambres torcidos finos y otros colores qualesquiere que sean.

Item que aya las horladuras del raçel del campo blancas y las letras negras y que aya de una part y de otra dos dedos de puntas blancas y vermexas por que faga de partimiento de un campo a otro y que sean fechos de los dichos stambres torcidos.

Item el campo de dentro que sea vermexo y haya en el dicho campo unos manoxos de rosas ligados con un cordon de frayre por la tenor de la muestra que se le da.

Item que los dichos manoxos de las rosetas sean verdes, relevados de verdes claros, como pertenesce y las rosas blancas que sean siete en cada manoxo y el cordon blanco y hobrado todo de los dichos stambres.

Item que el dicho bancalero promete e se obliga dar el dicho razel por todo el mes de abril y nosotros nos obligamos a dar X sueldos por coudo del dicho razel digo doze sueldos por cada bara menos X sueldos por toda cantidat y que el dicho bancalero lo aya de dar por [*una palabra ilegible por tachada*] susodicho anyo 1495.

Item que es por todo el razel XXII baras.

Die XXVIIII januarii anno MºCCCCºLXXXXºV Cesarauguste los dichos maestre Andres del Campo, banqualero, Anton Trillo, mercader, Jayme Serrat, pintor e Joan de Arana apothecario, vezinos de la dicha ciudat, mayordombres sobredichos fizieron et firmaron los presentes capitoles e todas las cosas en ellos contenidas etc. prometieron tener etc. obligaron etc. renunciaron etc. a su judge. [*Cláusulas de ratificación y garantía*].

Die VI junii anno MºCCCCº LXXXXVº Cesarauguste de boluntat del dicho Anthon Trillo, mercader, mayordombre sobredicho e asi como procurador qui se dixo seyer de los otros mayordombres de suso nombrados en este present acto etc. et del dicho maestre Andreu del Campo, banqualero, vezino de la dita ciudat, teniendose por contento e bien pagado el dicho Anthon dictis nominibus e de todos del dicho razel en toda la manera sobredicha etc. et el dicho banqualero teniendose por contento et pagado del dicho, de present e concordado e todos los otros de suso nombrados de todo el precio del dicho racel etc. fueron los presentes capitoles et firma de aquellos largamente cancellados e anullados etc. large etc.

Testes: Domingo de Berges et Gaspar Falcon, tireteros, habitantes en la presente ciudat de Çaragoça.

10

1518, mayo, 27 Zaragoza

Contrato para la fabricación de diez reposteros para el obispo de Sigüenza (Guadalajara) don Fadrique de Portugal, por el bancalero zaragozano Domingo Vallejo, por precio de seis ducados y nueve sueldos cada uno.

A.H.P.Z., Luis Sora, 1518, ff. 190-191 v.

Concordia. Eadem die en presencia de mi Loys Sora notario e de los testygos infrascriptos fueron personalment constituidos el honrado Alonso Perez clerigo criado del reverendissimo senyor don Fradique de Portugal obispo de Siguenza residiente de presente en la ciudat de Çaragoça de una parte et maestre Domingo Vallexo bancalero vezino de la dicha ciudat de Çaragoça de otra parte, los quales dixieron y propossaron havia e hay concierto entre ellos que el dicho maestre Domingo Vallexo ha de hazer diez reposteros para el dicho Alonso Perez dentro del tiempo y por el precio en la forma y manera infrascripta el qual dicho maestre Domingo Vallexo prometio y se obligo, juro a Dios sobre la cruz y santos quatro evangelios delante del puestos y por el reverencialmente tocados y besados en poder y manos de mi dicho e infrascripto notario de hazer y que hara diez reposteros de stambre y colores finos abinados para el dicho Alonso Perez, de cayda cada repostero de diez palmos y medio y de ancho de treze palmos de largo de bara de medir, con las armas y de las colores y manera que estan los reposteros del dicho señor obispo de Siguenza, ecepto los actos de los dichos reposteros que han de ser conformes a huna muestra fecha al romano que queda en poder del dicho Alonso Perez. E que dara el dicho maestre Domingo Vallexo al dicho Alonso Perez los dichos diez reposteros fechos y drechos en la forma sobredicha a contentamiento del dicho Alonso Perez a saber los cinquo reposteros fasta por todo el mes de junio e los otros cinquo reposteros fasta por todo el mes de julio primeros vinientes so pena de cinquenta ducados de oro en oro aplicaderos al dicho Alonso Perez.

El dicho Alonso Perez prometio y se obligo dar y pagar al dicho maestre Domingo Vallexo por cada uno de los dichos diez reposteros seis ducados y nuebe sueldos en esta manera: Vinte ducados luego en senyal y parte de pago de los dichos diez reposteros en dandole el dicho maestre Domingo los cinco reposteros de los dichos diez reposteros por todo el mes de junio que le dara y pagara el cumplimiento de pago de los cinquo reposteros, inclusos en ellos los dichos vinte ducados y que recevidos por el los dichos cinquo reposteros e dado el cumplimiento de pago de aquellos, dara al dicho maestre

Domingo Vallexo otros vinte ducados de oro en senyal y parte de pago de los otros cinquo reposteros restantes de los dichos diez reposteros e que en dandole los otros cinquo reposteros por todo el mes de julio primero viniente le dara e pagara el complimiento de pago de los dichos cinquo reposteros, incluso en aquellos los dichos vinte ducados que a parte de pago le a de dar, de manera que la paga de cada huno de los dichos reposteros sera los dichos seys ducados y nuebe sueldos.

Et encontinent el dicho Alonso Perez dio y libro al dicho maestre Domingo Vallexo los dichos vinte ducados et el dicho maestre Domingo Vallexo en poder suyo recivio et atorgo haver recevido del dicho Alonso Perez. [*Cláusulas de ratificación y garantía y consignación de testigos*].

11

1526, diciembre, 24 Zaragoza

Juan Valero, mercader zaragozano acusa recibo de 300 sueldos que le debían unos comerciantes flamencos por cinco balas de azafrán y unos cambios.

A.H.P.Z., Pedro Pérez de Monterde, 1526, f. 289.

Albaran. Eadem die [*data crónica y tópica*] yo Joan Vallero, mercader, habitant en la ciudat de Çaragoça, de mi cierta scientia atorgo haver habido etc. de vosotros los honorables Pedro e Miguel Herdara, mercaderes, residentes de present en el condado de Flandes, por manos de Martin de Lezcano, mercader, vezino de la ciudat de Tudela del regno de Navarra, es a saber trezientos sueldos dineros jaqueses los quales son por resta de cuenta de lo proceido de cinco valas de çaffran que por mi en tiempos passados vendistes y del interesse de hun cambio. E con esto junctamente vos absuelvo e deffenezco etc. large modo conjuncti et divissim etc. de todo el tiempo pasado fasta la present jornada etc. Fiat large prout in similibus fieri debet et solitum est.

Testes qui supra proxime.

12

1568, noviembre, 20 Zaragoza

La parroquia de san Pedro de Daroca contrata con los tapiceros flamencos Gaspar Banu Huelant y Martin de Selvis, habitantes en Alcolea de Cinca (Huesca) la confección de cinco tapices con ocho historias de san Pedro.

A.H.P.Z., Luis Navarro de Meharu, 1568, ff. 747 v.-760.

– Documento parcialmente transcrito por Manuel Abizanda Broto, *Documentos…*, ob. cit., tomo III, 1932, pp. 47 y 55-57.

[*Acta de comparecencia de los otorgantes, referencia al acta de mandato de los comitentes de la parroquia de san Pedro de Daroca, y de entrega al notario de la cédula de capitulaciones que se transcribe*].

Capitulacion y concordia hecha, tractada y concordada entre nosotros mossen Joan Fierro y Domingo Sebastian como procuradores de los vezinos y parrochianos de la parrochia de señor Sanct Pedro de la ciudad de Daroca de una parte et Gaspar Banu Huelant y Martin de Selvis, flamencos, tapiceros, habitantes en la villa de Alcolea de la ribera de Cinca de otra parte en et cerca las cosas infrascriptas y siguientes:

Et primeramente esta tractado y concordado entre nos dichas partes en los dichos nombres y cada uno de ellos que nosotros dichos Gaspar Banu Huelant y Martin de Selvis, tapìceros, havemos de hazer a vosotros mossen Joan Fierro y Domingo Sebastian como procuradores sobredichos para los parrochianos siquiere yglesia de señor sanct Pedro de la dicha ciudad de Daroca cinco pieças de paños de figuras con las ystorias de sanct Pedro apostol conforme a un patron o patrones que se nos ha dado y de la forma y manera que dichas historias estan en el altar de la dicha yglesia de señor Sanct Pedro de la dicha ciudad de Daroca las quales ystorias son ocho y se han de repartir entre los dichos cinco paños, a qual mas o a qual menos, los quales dichos paños havemos de hazer de tan buena estoffa, colores, assi de seda como de estambre

y tambien texidos y tupidos como los paños de figuras que estan en la yglesia parrochial de señor sant Miguel de la dicha ciudad de Daroca. Et los dichos cinco paños han de ser de largueza y ancheza segun se sigue, a saber es los tres paños an de ser cada uno de ellos de tres baras y media de ancho y quatro baras de cayda siquiere largueza, y los dos paños han de ser de tres baras y tres quartos cada uno de ellos de ancheza y quatro varas de cayda, lass quales dichas varas han de ser varas aragonesas.

Item esta pactado y concordado entre nos dichas partes que nosotros dichos mossen Joan Fierro y Domingo Sebastian o nuestros principales pagaremos o pagaran a vosotros dichos tapiceros a razon de setenta sueldos jaqueses por cada una vara aragonessa de dichos paños.

Item esta pactado y concertado entre nos dichas partes en los dichos nombres que los dichos tapiceros han de hazer un paño conforme a la traça y patron que en el precedente capitulo se dize para muestra el qual an de dar echo y acabado para el dia y fiesta del domingo de Ramos primero veniente del año mil quinientos sesenta y nuebe o por todo el mes de mayo de dicho año, el qual hayan y tengan obligacion de llebarlo a la dicha ciudad de Daroca dentro de dicho tiempo a sus costas y peligro para que el dicho paño sea visto por los dichos parrochianos de dicha parrochia de señor Sanct Pedro, principales de nosotros, dichos mossen Joan Fierro y Domingo Sebastian, para si sera conforme como los paños de la yglesia de sant Miguel assi en la estofa, colores, seda y estambre texido y tapidos como en la ancheza y largueça que son obligados a hazer y visto y reconocido por aquellos y allaren y vieren que no fuere tal, queremos nos, dichas partes que se hayan de nombrar dos personas la una por la una parte y la otra por la otra parte y aquellas hayan de ver y juzgar dicho paño si es de la forma y manera que debe de ser y como se obligan a hazellos y si fuere tal que lo ayan de recebir dichos parrochianos y acabar los otros quatro, pero queremos que en los otros paños se haya de estar a la forma y manera sobredicha y avaxo dicha si en aquellos hoviere falta. Et si caso fuere que dichos dos personados que se nombraran no se concertaren a que dicho paño no es tal, queremos que en el dicho caso por ellos sea nombrado una otra tercera persona para que con ellos va si sera conforme y se debe de recebir dicho paño. Y visto y declarado por ellos que no se debe de recebir por no ser tal como arriba se dize a de ser, queremos que por ellos sea tasada cada una vara aragonessa de dicho paño y los dichos parrochianos principales de nosotros dichos mossen Joan Fierro y Domingo Sebastian o nosotros en el dicho nombre lo hayamos de recebir y pagar todo aquello que montara dicho paño y menoscabarlo y tomarselo en cuenta de las cinquenta libras jaquesas que se les da de vistreta y en parte de pago de dichos paños. Y en caso que tubieren hechos mas paños y dicho paño no se recibiere que no tengan obligacion nuestros principales ni nosotros a tomarlos, ante bien se les pueda dezir a los dichos tapiceros que no agan mas paños.

Item esta concertado y tractado entre nos dichas partes en los dichos nombres que si los dichos tapiceros no dieren y llebaren dicho paño para dicho tiempo, como arriba se dice, que en tal caso hayan y tengan obligacion de restituyr y bolber ellos o la fiança que dichos tapiceros se obligan a dar por la presente capitulacion simul et insolidum a nosotros dichos mossen Joan Fierro y Domingo Sebastian en el dicho nombre o de nuestros principales y ellos y nosotros tengamos recurso a la cobrança y recuperacion de dichas cinquenta libras como por carta de encomienda y queremos que la presente capitulacion se pueda sacar con todas las clausulas, salvedades y seguredades, clausulas de apprehension, manifestacion, inventariacion y de fecha o no fecha y damos poder al notario que la presente capitulacion testifficara de poder hazer siempre que le fuere demandado por nosotros o por los dichos nuestros principales en caso de no pagar dichos tapiceros o su fiança dichas cinquenta libras.

Item esta pactado y concordado entre nos dichas partes y queremos nosotros di-

chos tapiceros que en la resta y cantidad que quedaremos debiendo traydo este paño y tasado por dichas personas que para ello se habran de nombrar que tengays recurso vosotros dichos mossen Joan Fierro y Domingo Sebastian o vuestros principales de la forma y manera que en el precedente capitulo nos obligamos en caso que nos dieremos y pagaramos dicha resta o nuestra fiança luego que dicho paño fuere tasado que el presente capitulo se aya y pueda sacar con las mesmas clausulas que el de arriba.

Item es pactado y concordado entre nos dichas partes en los dichos nombres que los dichos tapiçeros no puedan dichos paños ni en alguna parte dellos pintar de pincel e en casso que lo hiziessen que dichos paños no se hayan de recebir.

Item es pactado y concordado entre nos dichas partes en los dichos nombres que nosotros dichos tapiçeros tengamos obligacion de dar acabados los dichos cinco paños dentro de un anyo contadero del dia que la presente capitulacion se testifficara o dos meses despues.

Item esta pactado y concordado entre nos dichas partes en los dichos nombres que nosotros dichos mossen Joan Fierro y Domingo Sebastian hayamos de dar y vistraher a los dichos tapiçeros cinquenta libras jaquesas el dia que la presente capitulacion se testifficara con esto que nos ayan de otorgar apocha en poder del notario que dicha capitulacion testifficara y digan que son para la vistreta y en parte de pago de dichos paños.

Item es pactado y concordado entre nosotros dichas partes en los dichos nombres que nosotros dichos tapiçeros hayamos de dar por fiança y principal pagador y cumplidor con nosotros y sin nosotros para la paga y restitucion de las cinquenta libras jaquesas que se nos vistrahe por la presente capitulacion al magnifico Felippe Junqueras, mercader, ciudadano de Çaragoça.

Item es pactado y concordado entre nosotros dichas partes en los dichos nombres que en caso, lo que Dios no mande, muriere alguno de nos dichos tapiçeros que el que sobreviviere que tenga obligacion de acabar dichos paños, empero queremos entre nos dichos tapiçeros que la ganancia o perdua que nuestro Señor diere en la obra de dichos paños que sea a medias y que se aya de repartir o pagar entre nos dichos tapiçeros o por nuestros herederos y que el que sobreviviere haya de dar buena y verdadera cuenta a los herederos del otro con juramento.

Yo Joan Fierro como procurador sobredicho otorgo lo sobredicho.

Yo Domingo Sebastian como procurador sobredicho otorgo lo sobredicho.

Martin de Selvis.

Yo Bartholome Salas soy testigo de lo sobredicho y me firmo por Gaspar Banu Huelant dixo no saver escrevir.

13

1588, mayo, 19 Jaca

Don Malaquías de Asso, obispo de Jaca (Huesca), dona seis reposteros con su escudo de armas a la iglesia parroquial de La Muela, su lugar natal.

A.H.P.H., Jaime Villacampa, notario de Jaca, 1588, ff. 111 v.-112.

Donacion. Eadem die don Malachias de Asso por la gracia de Dios y de la Santa Sede Apostolica obispo de Jacca y del consejo de Su Magestad, attendido y considerado la particular devocion que yo he tenido y tengo a la yglesia parrochial de san Clemente del lugar de La Muela de la diocesi de Çaragoça por aver nacido en dicho lugar y haber sido batizado en la dicha yglesia donde estan sepultados mis aguelos, bisaguelos y predecesores.

Por tanto y por otras justas causas mi animo movientes de grado y de mi cierta sciencia y espontanea voluntad, certifficado bien y plenariamente de todo mi drecho en todo y por todas cosas, con e por tenor de la presente carta publica de donacion, assignacion y consignacion a todos tiempos firme y valedera y en cosa alguna no revocadera doy, asigno y consigno a la dicha yglesia parrochial de sant Clemente del lugar de La Muela seys reposteros mios con sus armas que son tres conchas y un retulo que

dice: *SPES MEA DOMINUS A JUVENTUTE MEA* para que perpetuamente sirvan en dicha iglesia, los quatro para la capilla mayor de sanct Clemente de dicha yglesia y los dos para la capilla del quondam Valero de Asso, mi tio, donde esta fundado un beneficio cuyo patron soy yo, con condicion que no sirvan para el monumento ni para otros effectos, sino solamente para adorno de la capilla mia y de dicha capilla de mi tio como de parte de arriba se contiene.

Et con esto transferezco, traspasso y desemparo a dicha yglesia parrochial de sant Clemente los dichos seys reposteros y quiero y es mi voluntad que la dicha yglesia los aya y tenga por suyos y como suyos propios y que sirvan para los fines y effectos sobredichos. Et con esto, prometo y me obligo la presente donacion, assignacion y consignacion y todas y cada unas cossas en ella contenidas haber por firmes, validas y seguras agora y a todos tiempos y no contravenir a ellas ni parte alguna dellas aora ni en algun tiempo so obligacion de todos mis bienes y rentas, mobles y sitios, habidos y por haber en donde quiere. Fiat large etc.

Testes: Fray Roberto Lopez, prior del monesterio de nuestra Señora de Rueda, y Lorenço Perez del Aldea, clerigo Jacce.

14

1589, febrero, 12 Zaragoza

El tapicero zaragozano Leonardo de la Fuente encarga a sus colegas Gabriel Dumas y Esteban de la Rúa la confección de 4 reposteros y 2 antepuertas por precio de 560 sueldos por la mano de obra, poniendo los materiales el comitente.

A.H.P.Z., Cristóbal Navarro de Meharu, ff. 165-166 v.

– Documento parcialmente transcrito por Manuel Abizanda Broto, *Documentos…*, ob. cit., tomo III, 1932, p. 206 y ss.

Concordia. Ante la presencia de mi Christoval Navarro de Meharu notario y de los testigos infrascriptos parecieron y fueron personalmente constituydos Leonardo de la Fuente, tapicero, vezino de Çaragoça de una parte y Grabiel Dumas y Estevan de la Rua, tapiceros, habitantes en la dicha ciudad de la otra, las quales dichas partes endreçando sus palabras a mi dicho notario, presentes los testigos infrascriptos dixeron y propusieron tales o semejantes palabras en effecto contenientes, vel quasi, que capitulacion siquiere concordia era hecha, tratada y concordada entre ellos en y para las cosas en la infrascripta capitulacion contenidas, la qual es del tenor siguiente:

Primeramente es pactado y concordado entre las dichas partes que los dichos Grabiel Dumas y Estevan de la Rua han de hazer y acabar quatro reposteros y dos antipuertas que el dicho Leonardo de la Fuente les ha encomendado y dado cargo que hagan para el, poniendo solamente la industria y manos y el dicho Leonardo de la Fuente les haya de dar el recado que para ello fuere necessario.

Item es pactado y concordado entre las dichas partes que el dicho Leonardo de la Fuente les haya de dar por razon de la dicha obra quinientos y sesenta sueldos, de los quales los dichos Grabiel Dumas y Estevan de la Rua se han de mantener y vestir y el dicho Leonardo de la Fuente les haya de yr dando y pagando de los dichos quinientos y sesenta sueldos lo que le pareciere assi como vayan trabajando para su comer y vestir y assi mismo que mientras hizieren la dicha obra los haya de tener en su casa y darles donde trabajen y duerman.

Item es pactado y concordado entre las dichas partes que el dicho Leonardo de la Fuente no sea tenido ni obligado pagar dichos quinientos y sesenta sueldos hasta que esten acabados los dichos reposteros y antipuertas sino tan solamente aquello que le parecera darles para ayuda de su sustento como dicho es. [*Cláusulas de ratificación y garantía*].

Testes qui supra proxime nominati.

TIEMPO Y VIDA URBANA. EL RELOJ MECÁNICO DE LA PARROQUIA DE SAN PABLO DE ZARAGOZA Y LA ORGANIZACIÓN DE LA ACTIVIDAD COTIDIANA DE UN GRAN BARRIO

*Mª Teresa Ainaga Andrés**
*Jesús Criado Mainar**

Resumen

El reloj de torre de la parroquia de San Pablo de Zaragoza es uno de los primeros documentados en la ciudad (a partir de 1439, pero con probabilidad desde finales del siglo XIV) y también uno de los más importantes. Su existencia desde fecha temprana se justifica por la condición eminentemente artesanal que tuvo durante siglos el barrio en el que se sitúa y por su proximidad a la plaza del Mercado, algo que le concedía una ventaja notable sobre el reloj de la ciudad, instalado en el cimborrio de la Seo, hasta que la edificación de la Torre Nueva o del Reloj (15014-1512) en la plaza de San Felipe modificó su *statu quo*.

Palabras clave: reloj de torre, relojería mecánica, Baja Edad Media, Renacimiento.

Résumé

L'horloge de clocher de la paroisse de San Pablo de Saragosse est l'une des premières documentées de la ville (de 1439, mais probablement de la fin du XIVe siècle) et aussi l'une des plus importantes. Son existence précoce est justifiée par la condition éminemment artisanale que le quartier dans lequel il se trouve a eu pendant des siècles, et par sa proximité avec la *plaza del Mercado*, ce qui lui a donné un avantage notable sur l'horloge publique, installée dans la tour-lanterne la cathédrale, jusqu'à ce que la construction de la *Torre Nueva* ou Tour de l'horloge (15014-1512) sur la plaza de San Felipe a modifié son *statu quo*.

Mots-clés: Horloge de clocher, horlogerie mécanique, Moyen-Âge, Renaissance.

Fecha de recepción: 29 de septiembre de 2021.
Fecha de aceptación: 2 de noviembre de 2021.

TVRIASO XXV
pp. 121-141
ISSN: 0211-7207

Para Carmina García Herrero,
con todo nuestro afecto.

Uno de los grandes logros de la sociedad europea bajomedieval fue la puesta a punto de una tecnología que permitía medir el tiempo con precisión, superando los erráticos sistemas que venían usándose desde la Antigüedad, en particular los relojes de sol y los de agua o clepsidras. Gracias a ello las ciudades pudieron regular el funcionamiento de la actividad mercantil y laboral con más transparencia, las instituciones religiosas –catedrales, monasterios y parroquias como la de San Pablo de Zaragoza– empezaron a llevar un control más riguroso del desarrollo de sus calendarios litúrgicos y el común de los mortales pudo ir cambiando, de forma lenta pero inexorable, su percepción de cómo pasa el tiempo y de cómo esto afecta al devenir de sus vidas.

Esta revolución prendió en la cartografía europea a partir de las décadas finales del siglo XIII con el desarrollo del reloj mecánico en Inglaterra y, ya en los primeros años del siglo XIV, también en Italia. A continuación, el nuevo hallazgo se difundió por las regiones de más fuerte acento urbano del Sacro Imperio, los Países Bajos y Francia para luego extenderse, poco a poco, al resto de Europa. Fue también por entonces cuando se puso a punto el escape mecánico, un refinamiento técnico que proporcionaba a los relojes un movimiento más regular y, por tanto, los hacía mucho más exactos.[1]

Los primeros relojes públicos, instalados en puntos preeminentes de las ciudades tales como torres cívicas o eclesiásticas y edificios concejiles, no disponían de otro indicador horario que una o más campanas, que tenían como misión tocar las horas y, en su caso, los cuartos de hora, si bien estas campanas podían contar con «tardones» o autómatas, encargados de hacerlas sonar. Lo más importante no era ver el reloj, sino poder oírlo, incluso desde una ubicación distante, si era preciso fuera de la ciudad, y esta finalidad tan solo podía cumplirla una campana sita en una posición elevada. La aparición del indicador horario visual, que nosotros denominamos esfera y que suele adoptar la forma de un panel rectangular o circular, en el que una saeta recorre las veinticuatro horas del día –o doce dos veces; inclu-

* Centro de Estudios Turiasonenses. Correos electrónicos: tainaga30@gmail.com y jcm@unizar.es.

1. Gerhard Dohrn-van Rossum, *L'histoire de l'heure. L'horlogerie et l'organisation moderne du temps*, París, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1997, espec. cap. 4, pp. 47 y ss. Asimismo Víctor Pérez Álvarez, «El descubrimiento y la difusión del reloj mecánico en la Europa bajomedieval. Una perspectiva general», en Jesús Criado Mainar y Juan José Borque Ramón (eds.), *El «Relox viejo» de Veruela. Un testimonio de la relojería mecánica bajomedieval*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015, pp. 30-37.

so seis cuatro veces–, llegaría en torno a 1400 sin ser nunca considerado un elemento imprescindible.

EL RELOJ DE LA PARROQUIA DE SAN PABLO DE ZARAGOZA Y LOS PRIMEROS RELOJES DE TORRE DE LA CIUDAD

En los territorios de la Corona de Aragón la introducción del reloj público mecánico se produjo con cierto retraso si se exceptúa el encargo, excepcional, que Pedro IV el Ceremonioso efectuó para el Palacio Real de Perpiñán, que contó con un célebre reloj desde 1356, obra de Antonio Bonelli, artífice procedente de la corte papal de Aviñón.[2] Las noticias de las que disponemos nos informan de la existencia de sistemas de cómputo horario desde fechas tempranas en ciudades de la Corona de Aragón como Valencia (1378), Gerona (1388), Barcelona (1393), Zaragoza (1395), Vic (1396) o Lérida (1406), aunque no hay duda de que en varios de estos casos las fuentes no se refieren a relojes mecánicos. De hecho, al filo de 1400 las ciudades hispanas estaban todavía lejos de superar la desconfianza hacia el nuevo invento, por lo que en ocasiones se seguía recurriendo al cómputo manual apoyado en el uso de relojes de arena y de sol, que exigía el abnegado concurso permanente de una o más personas que vigilaran el proceso para tañer las horas manualmente.

Será en la última década del siglo XIV cuando se documente por vez primera la presencia de un relojero en Zaragoza. Se trata del maestro Juan Panequin, un artesano de presumible origen flamenco cuya residencia en la Ciudad del Ebro está atestiguada entre 1395 y 1399.[3] Aquí se trasladó con toda probabilidad desde la corte real navarra, pues consta que en 1390 Carlos III el Noble resolvió que se le pagaran 50 florines por la realización de un reloj dotado de carrillón –«un reloge a muchas campanetas», dice el documento–, mientras que dos años después le consignó 306 libras por un reloj dorado para su sala privada y otro más, portátil y sin contrapeso.[4]

El más temprano de los textos zaragozanos exhumados en relación con Panequin es justamente su testamento, fechado en 1395,[5] en el que se compen-

2. La documentación sobre su realización la dio a conocer Lluís Camós i Cabruja, «Dietari de l'obra del rellotge i la campana del Castell de Perpinyà l'any 1356», *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscel.lania d'Estudis literaris, històrics i llingüistics*, en *Estudis Universitaris Catalans*, XXII (Barcelona, 1936), pp. 423-446. Su publicación, unida a un cuidado estudio de la misma, en C. F. C. Beeson, *Perpignan 1356. The Making of a Clock and Bell for the King's Castle*, Londres, The Antiquarian Horlogical Society, 1982.

3. Sobre este artífice véase María del Carmen García Herrero, «La expansión de los relojes mecánicos en la Corona de Aragón. Un proceso cultural significativo», en Jesús Criado Mainar y Juan José Borque Ramón (eds.), *El «Relox viejo» de Veruela…*, pp. 69-73.

No es el único relojero flamenco identificado en Zaragoza al filo de 1400, pues en 1402 consta la estancia en la ciudad de Rubert de Malinas, «maestro de reloges». Véase el doc. nº 3 de nuestro apéndice documental. Agradecemos la amable cesión de este documento a Manuel Gómez de Valenzuela.

4. José Yanguas y Miranda, *Diccionario de antigüedades del Reino de Navarra*, tomo II, *L-R*, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1964, pp. 490-491.

5. Su transcripción en Manuel Gómez de Valenzuela y Guillermo Tomás Faci, «Los relojes mecánicos de la Baja Edad Media y la Alta Edad Moderna en Aragón a través de las fuentes documentales», en Jesús Criado Mainar y Juan José

dian las primeras noticias localizadas hasta el momento sobre relojes en Zaragoza. En virtud del mismo, el maestro Juan ordenaba la venta pública de dos dispositivos horarios para cumplir con sus mandas testamentarias, pero además encarecía la entrega de un tercer reloj a los frailes del convento de San Francisco, en cuyo claustro solicitaba ser sepultado; según se expresa, dicho reloj estaba «guarnit de tres reyes de art». Finalmente cedía a la iglesia de San Pablo «otro reloge podient tocar quatorze o quinze quicales [*sic*]». En el primer caso la ofrenda se hacía con la esperanza de que los menores rezaran por su alma y en el segundo con el ruego de que la parroquia celebrara un añal de misas por él.

Los dispositivos enumerados en el testamento de Panequin eran, sin duda, creaciones de formato pequeño, aunque sofisticadas y, por tanto, de no poco precio. De hecho, parece que el legado a los menores contaba con autómatas con la forma de los *Tres Reyes Magos*, siguiendo una tradición bien asentada y con precedentes en el norte, en relojes como el de la catedral de Estrasburgo, cuya primera versión (1352-1354) contaba con un movimiento con los Magos de Oriente.[6] Más difícil resulta interpretar las propiedades del último reloj mencionado.

Según propone la profesora Mª del Carmen García Herrero, a quien debemos las más atinadas reflexiones sobre Panequin, es probable que su llegada a Zaragoza obedeciera a la necesidad de atender un encargo importante que bien pudo ser el del reloj del convento de San Francisco [fig. 1], pues un valioso documento notarial de 1400 cita a un «mayestre Johan» como «relogero de los freyres menores».[7] Los nuevos datos que glosaremos enseguida hacen que esta hipótesis resulte del todo pertinente y, de hecho, es posible que en 1396 tuviera también a su cargo el reloj municipal,[8] lo que evidencia una incuestionable familiaridad con la elaboración y mantenimiento de estos artilugios mecánicos.

Sabemos, además, de manera fehaciente que Panequin hacía relojes de torre, pues en 1398 recibió 40 florines en parte de pago de los 120 convenidos por su trabajo en el que le había solicitado el concejo de Montalbán, en la comarca turolense de las Cuencas Mineras.[9] Su última mención segura localizada, todavía en Zaragoza, es de 1399 pero no añade nada más sobre sus ocupaciones.[10]

Merced a una escritura recientemente exhumada y de la que aporta-

Borque Ramón (eds.), *El «Relox viejo» de Verue-la…*, doc. nº 1 en p. 229.

6. Alfred Ungerer, *Description de l'horloge astronomique de la cathédral de Strasbourg*, Estrasburgo, J&A Ungerer, 1919, p. 4.

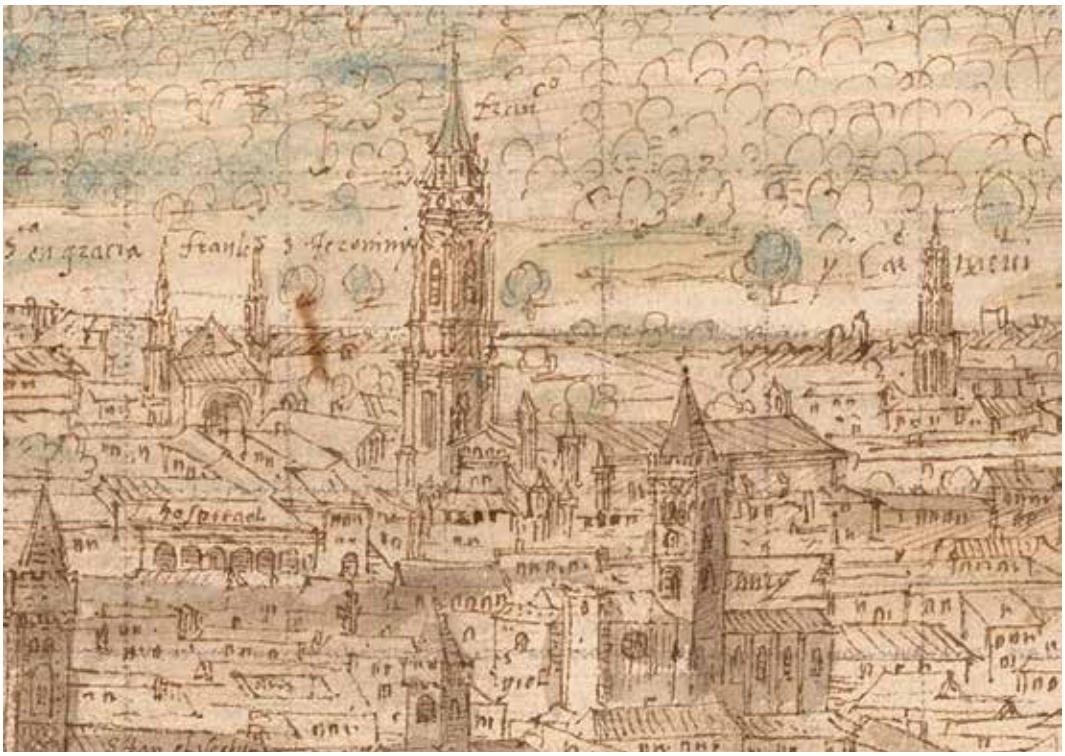
7. María del Carmen García Herrero, «La expansión…», ob. cit., nota nº 67 en p. 70.

8. En dicho año recibió el pago de una pensión de 500 sueldos de manos del mayordomo de la ciudad, si bien el documento no señala de manera expresa que derivara de trabajos en el reloj municipal o de su regimiento. Véase el doc. nº 1 de nuestro apéndice documental.

9. Manuel Gómez de Valenzuela y Guillermo Tomás Faci, «Los relojes mecánicos…», ob. cit., doc. nº 4 en pp. 230-231.

10. María del Carmen García Herrero, «La expansión…», ob. cit., nota nº 78 en p. 72.

Recuérdese que un documento de 1400 cita a un «maestre Johan» como «relogero de los freyres menores».



1. Torre de San Francisco. Vista de Zaragoza (detalle). Anthon van den Wyngaerde, 1563. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

mos transcripción,[11] sabemos que Juan Panequin pasó sus últimos años como donado en el convento de los menores –como dice el texto, «donado e panhiaguado del orden de San Francisco, e [e]specialment se misso en el monesterio de Sant Francisco de la dita ciudat de Çaragoça»– y que había fallecido ya para mayo de 1401, cuando su antiguo ayudante, el cerrajero Alexandre de Brabante, requirió a los religiosos del cenobio para que le entregaran la herramienta de relojería del difunto, que este le había legado en virtud de su testamento. Tal y como expresa el acta notarial, los religiosos le abonaron una suma en metálico de 20 florines, quedando las partes satisfechas.

No sabemos, sin embargo, si la leja de Panequin a la parroquia de San Pablo llegó a hacerse efectiva. De hecho, habrá que esperar hasta 1439, año en que el capítulo de vecinos del Gancho se concertó con Bernardo Arnalt, relojero de Zaragoza, para la realización de un reloj «nuevo», indicándose de forma expresa que se instalaría «en aquel lugar en do el vielho estaba».[12] No hay, pues, duda, de la existencia de otro dispositivo

11. Véase el doc. nº 2 de nuestro apéndice documental. También en este caso debemos agradecer a nuestro querido amigo Manuel Gómez de Valenzuela el habernos proporcionado este relevante texto notarial.

12. La transcripción de la capitulación en Manuel Gómez de Valenzuela y Guillermo Tomás Faci, «Los relojes mecánicos…», ob. cit., doc. nº 12 en pp. 234-235. El estudio del conteni-

horario confeccionado en una fecha anterior, por ahora imposible de precisar, pero difícil de identificar, pese a todo, con el citado en las últimas voluntades de 1395.

Aunque el texto no lo exprese, el nuevo reloj pudo ubicarse en la torre campanario que se alza a los pies del templo [fig. 2], asociado de forma necesaria a una campana horaria. No es, en absoluto, imaginable que incorporara ya un indicador visual o esfera, pues hasta donde sabemos dicho elemento se introdujo en tierras aragonesas en los años sesenta del siglo XV, lo que no obsta para que se añadiera más adelante, como parece deducirse de un documento de 1510-1511 que analizaremos enseguida.

El contrato indica de manera algo desordenada que Arnalt haría un dispositivo mecánico «de ruedas et otras cosas necesarias pora fazer toquar artifficialment el reloge», usando acero –más duro y resistente que el hierro– para prevenir el inevitable desgaste de los materiales por el roce. También que se comprometía a mantenerlo en funcionamiento de por vida sin recibir salario alguno a cambio.[13] Y, por último, que si no lo entregaba en el plazo de cuatro meses pagaría «dos personas a su costa et mession que a mano toquen el tal reloge d'aqui a que ditas ruedas sian paradas e dreçadas para toquar bien et

2. Torre de San Pablo. Foto Laurent, 1874.

proveytosament el dito reloge». El maestro Bernardo ingresaría 1.500 sueldos por su quehacer, satisfechos en tres tandas de importe similar; una suma muy importante que atestigua la relevancia y magnitud del encargo.

Veinte años después, en 1459, el capítulo parroquial rubricaba un acuerdo con el «relogero» Hugo Martínez para que asumiera el «regimiento del reloge» de San Pablo. En virtud del mismo quedaban a su cargo todas las reparaciones necesarias a cambio de un salario anual de 100 sueldos en el que no se computarían los gastos que pudiera ocasionar la renovación de «alguna rueda o fierro [que] se crebara [*sic*]», cuya substitución era responsabilidad del relojero siempre que la parroquia costeara el gasto en «fierro et carbon».[14] Se trata del

do del documento en María del Carmen García Herrero, «La expansión…», ob. cit., p. 92.

13. Si se cumplió esta cláusula, Bernardo Arnalt debió ejercer esta responsabilidad al menos hasta enero de 1450, momento al que corresponde su última mención localizada. En Manuel Gómez de Valenzuela, «Nuevos documentos sobre relojes aragoneses (siglos XV a XVIII)», *Tvriaso*, XXIII (Tarazona, 2016-2017), doc. nº 6 en p. 260.

14. *Ibidem*, p. 248 y doc. nº 7 en pp. 260-261.

único acuerdo de esta naturaleza que conocemos para el reloj de la parroquia del Gancho y corresponde, además, a una fecha bastante temprana.

Carecemos de más datos sobre el mecanismo horario de San Pablo para el resto del siglo XV y debemos esperar hasta 1510-1511, cuando en los *Libros de obrería*[15] se consignaron varios pagos en relación con él. Así, los gastos de 1510 contemplan un libramiento de 43 sueldos 7 dineros «al soguero de las sogas del reloch y de las campanas de la yglesia»[16] y otro 216 sueldos «del puyar de la campana del r[e]lox [desde] donde estaba fasta el campanar donde estan las otras campanas, por abiniencia».[17] Se anotó asimismo un pago de 20 sueldos al relojero «de parar el reloch alto»[18] y otro por importe similar «de fazer tocar el reloch de la campana mayor en el campanario baxo».[19] Además, en la «despensa de las pensiones» de dicho ejercicio se contabilizaron los 40 sueldos que en ese momento se satisfacían anualmente al relojero «por adobar el reloch».[20]

Los gastos de 1511 confirman que se estaba trabajando en la reforma y, tal vez, reubicación de la maquinaria. Registran un asiento de 4 sueldos «por los fierros de la campana del reloch»[21] y sendos desembolsos a favor del relojero, el primero de 10 sueldos «de parar el reloch en la campana chiqua»[22] y otro más de 22 sueldos «de parar el reloch debaxo del tablado y de poner unas clabillas de fierro para dasentar el reloche».[23] Tampoco falta esta vez el abono de la pensión anual de 40 sueldos por el mantenimiento.[24] Esta actuación no debía ser ajena a la reconstrucción del chapitel de la torre y la reorganización de las campanas que la parroquia acometía por entonces,[25] cuyo aspecto podemos evocar a través de la vista de Zaragoza (1563) de Anton van den Wyngaerde [fig. 3], que debe reflejar dicho estado.[26]

Estos asientos, además de recoger el pago del salario de un profesional por la conservación del dispositivo horario hacen sospechar una actuación de alcance,

15. Agradecemos a Ana Isabel Bruñén Ibáñez y Nuria Ortiz Valero la inestimable ayuda en la consulta de los *Libros de obrería* de San Pablo. No ha sido posible, pese a todo, efectuar una revisión exhaustiva de toda la serie documental, que dejamos para otra oportunidad.

16. Archivo de la Parroquia de San Pablo de Zaragoza [A.P.S.P.Z.], Caja 98/5, *Libro de obrería de 1510-1511*, f. 5.

17. *Ibidem*, f. 8.

18. *Ibidem*, f. 8.

19. *Ibidem*, f. 7. Este asiento no tiene una interpretación sencilla.

20. *Ibidem*, f. 9 v. Menos de la mitad de lo prometido en 1459 a Hugo Martínez.

21. A.P.S.P.Z., Caja 98/5, *Libro de obrería de 1510-1511*, f. 13.

22. *Ibidem*, f. 13 v.

23. *Ibidem*, f. 15 v.

24. *Ibidem*, f. 18.

Las cuentas de 1518 también consignan un pago al relojero «por su salaryo, [que] le acostumbra dar cada año la parroquia por adobar el relox cuarenta sueldos». En A.P.S.P.Z., Caja 98/7, *Libro de obrería de 1518-1519*, f. 5.

25. La cuenta de lo invertido en este momento en la reconstrucción del chapitel y la recolocación de las campanas aparece reflejada en *ibidem*, ff. 16 v.-17.

26. Guillermo Fatás y Gonzalo M. Borrás, *Zaragoza 1563. Presentación y estudio de una vista panorámica inédita*, Zaragoza, Imprenta y Litografía Octavio y Félez, 1974, pp. 34-35, § 21; y Richard Kagan, *Ciudades del Siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton van den Wyngaerde*, Madrid, Ediciones El Viso, 1986, pp. 142-149, § II.2 Zaragoza, espec. p. 145.

3. Torre de San Pablo y plaza del Mercado. Vista de Zaragoza (detalle). Anthon van den Wyngaerde, 1563. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

pues describen la reinstalación del reloj «debajo del tablado» –sin duda, bajo un indicador horario visual[27]–, la colocación de su(s) campana(s) en el campanario y la preceptiva renovación del cordaje.[28] No podemos concluir si corresponden a una renovación completa de la maquinaria o, más probablemente, a una reparación, pero lo que sí evidencian es que por entones el reloj estaba alojado en la torre parroquial, donde se instaló su campana –o campanas– y único punto desde el que el «tablado»

27. El primer ejemplo documentado en Aragón de incorporación de un indicador horario visual en un reloj de torre –el de Quinto de Ebro (Zaragoza), de 1461– usa el término *quadrant*, que es una acomodación literal del francés *cadran*, pero la capitulación del reloj del hospital de Nuestra Señora de Gracia de Zaragoza, rubricada en 1507 con Jaime Ferrer, utiliza la palabra *tabla*: «Item dicho reloge sera tal que tanyera y sonara dos canpanas, una menor y otra mayor. La menor estara encima de la *tabla* que terna el dicho reloje do senyalara la mano o saeta las oras y quartos, y aquesta canpana tocara los quartos». Este documento fue transcrito parcialmente por Manuel Abizanda Broto, *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón, procedentes del Archivo de Protocolos de Zaragoza. Siglo XVI*, Zaragoza, Patronato Villahermosa-Guaqui, t. I, 1915, pp. 382-383; una nueva transcripción en Manuel Gómez de Valenzuela y Guillermo Tomás Faci, «Los relojes mecánicos…», ob. cit., doc. nº 49 en pp. 254-255.

28. La redacción del *item*, en el que se habla «de las sogas del reloch y de las campanas de la yglesia», no es lo suficientemente explícita para plantear la posibilidad de que el reloj de San Pablo tuviera en ese momento dos campanas, una horaria y otra para los cuartos, al modo del emplazado en las mismas fechas en la *Torre Nueva*, al que enseguida nos referiremos.

podría divisarse con facilidad desde zonas próximas como la vecina plaza del Mercado.

El resto de las noticias localizadas[29] son puntuales y aluden a ciertos ajustes efectuados en 1562 por el relojero Escalante, que recibió 17 sueldos «por limar y adreçar dos ruedas del relox y [a]sentarlo como abia destar» y más adelante otros 10 sueldos «por adobar una rueda [que] se rompió del relox en 16 de julio».[30] En 1584 se documenta una nueva reparación consistente en «hazer una rodezuela y adreçar el relox» que importó 24 sueldos a los que deben sumarse los 100 sueldos satisfechos «por el salario del relox».[31] Y ya en los albores del siglo XVII, un capítulo parroquial celebrado en diciembre de 1601 denuncia el mal estado de conservación de la maquinaria:

> Et primo, que les davan razon que el relox que la dicha parrochia tiene esta muy de continuo desconcertado y desbaratado, y la causa destarlo assi dizen personas peritas que le han visto es estar las ruedas muy gastadas y los muelles muy comidos. Y otros no, sino que el ayre de cierco que entra por una bentana que esta frontera la puerta donde estan el secreto y pesas del es la causa y ocasion. Y que parece muy mal que una parrochia tan principal como es la dicha parrochia tenga relox que no puedan los parrochianos della y las demas personas governar y regirse por el, y que tendrian por muy mas acertado que la dicha parrochia tubiesse que tener cosa tan desconcertada y desbaratada, y sin poderse gobernar por el.[32]

En respuesta a esta situación, aparentemente crítica, a finales de 1602 el cerrajero Enrique de Aviñón efectuó diversos trabajos que importaron 600 sueldos, consistentes en substituir una de las ruedas de la maquinaria «y otras piecas que he hecho para el relox de la dicha yglessia y parrochia».[33] Un albarán publicado por Ana Isabel Bruñén da cuenta, para finalizar, de que en 1606 su conservación estaba a cargo del relojero francés afincado en Tarazona (Zaragoza) Esteban Verdier, que percibía un estipendio anual de 60 sueldos por mantenerlo «concertado y andante».[34] El abono lo hizo el mayordomo a Esteban Verdier *menor*, hijo del anterior y asimismo relojero y arcabucero.[35]

---

29. Una revisión sistemática de la serie de *obrería* del archivo parroquial, que como ya se ha dicho ha sido imposible llevar a cabo en esta ocasión, puede aportar más datos de interés.

30. A.P.S.P.Z., Caja 1/100-13, *Libro de obrería de 1562*, f. 10.

31. A.P.S.P.Z., Caja 1/101-11, *Libro de obrería de 1584*, ff. 9 v. y 12.

La parroquia satisfacía a la persona encargada del mantenimiento del reloj, que no siempre era un relojero profesional, 100 sueldos anuales al menos desde 1576. En A.P.S.P.Z., *Libro de obrería de 1576*, Caja 1/101-1, s. f.

32. El capítulo parroquial acordó nombrar una comisión que visitara el reloj y tomara la decisión que considerara idónea, con capacidad de gastar las sumas necesarias. En Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.Z.], Miguel Antonio Villanueva, 1602, ff. 6-15, espec. ff. 7-7 v. y 9 v.-10, (Zaragoza, 27-XII-1601). Agradecemos la cesión de este documento a Ana Isabel Bruñén Ibáñez.

33. La transcripción del albarán en el doc. nº 5 de nuestro apéndice documental.

34. Una suma sensiblemente inferior a los 100 sueldos anuales prometidos en 1459 a Hugo Martínez y que se acerca más a los 40 que se satisfacían en 1510-1511 por dicho cometido.

35. Ana Isabel Bruñén Ibáñez, «Esteban Verdiel, relojero de Tarazona. Siglo XVII», *Tvriaso*, XII (Tarazona, 1995), pp. 303-308. Se aportan algunas noticias sobre esta familia de relojeros en Mª Teresa Ainaga Andrés, «Relojes y relojeros

EL RELOJ DE SAN PABLO Y LOS OTROS RELOJES PÚBLICOS DE ZARAGOZA

No nos debe sorprender que entre las noticias más tempranas localizadas sobre relojes de torre en la Zaragoza de finales del siglo XIV y las primeras décadas del XV figure el de la parroquia de San Pablo, pues como es bien sabido en esa época el barrio del Gancho era una de las principales demarcaciones urbanas de la ciudad, en la que vivían numerosos artesanos y tenía su sede el convento de Santo Domingo. Esta situación se consolidó en los albores de la Edad Moderna y no sufriría alteraciones significativas hasta el siglo XIX, cuando la estructura urbana empezó a cambiar para evolucionar hacia lo que hoy es. A pesar de ello, conviene insistir en que el de San Pablo es el tercer reloj de torre del que tenemos constancia en la capital aragonesa (1439, pero en realidad desde una fecha anterior), tan solo por detrás del existente en el templo metropolitano, del que contamos con numerosas referencias de archivo a partir de 1395,[36] y el de San Francisco, al parecer bajo la responsabilidad del maestro Panequin ya en 1400. No creemos, en absoluto, que esto sea fruto del azar.

El reloj municipal se ubicaba en la Seo del Salvador por lo menos desde 1402, cuando se pagaron 30 sueldos al maestro de obras Mahoma Rami *per reparando capitellum orologii destructum a fulgore*; es decir, por rehacer el chapitel que albergaba el reloj,[37] que un rayo había destruido.[38] Su gestión la compartían el cabildo catedralicio y la ciudad, que tenía su sede en las Casas del Puente, a escasa distancia de la metropolitana. Aunque, como hemos indicado, es probable que en 1396 estuviera a cargo de Panequin, Carmina García Herrero piensa que poco tiempo después debió repararlo o reformarlo Mateu de Alemania, que en 1405 recibió una suma de los jurados por servicios prestados el año anterior[39] y que, a continuación, en 1406 se desplazaría a Lérida para hacer una nueva maquinaria para el reloj de la *Seu Vella*.[40]

Parece indudable que en estas fechas el reloj de la Seo era ya un artilugio de ruedas dentadas, pero diferentes noticias apuntan a que su campana siguió tañándose de forma manual durante mucho tiempo, quizás hasta la década de 1460. De hecho, las ordinaciones que el rey Fernando I otorgó a Zaragoza en 1414 y que debían entrar en vigor un

en Tarazona entre 1446 y 1595. De Juan Aznárez a Esteban Verdier», en Jesús Criado Mainar y Juan José Borque Ramón (eds.), *El «Relox viejo» de Veruela…*, pp. 116 y 119-122.

36. La primera data del 13 agosto 1395. En Manuel Gómez de Valenzuela y Guillermo Tomás Faci, «Los relojes mecánicos…», ob. cit., doc. nº 2 en p. 230.

37. La consueta catedralicia de 1478 a la que se alude más adelante habla de «el artifficio [del reloj] y *casa* donde esta…». Véase *infra*, nota nº 49.

38. El asiento se incluye en el *Libro de fábrica* del templo metropolitano correspondiente a 1400-1402. La referencia en Arturo Zaragozá Catalán y Javier Ibáñez Fernández, «Materiales, técnicas y significados en torno a la arquitectura de la Corona de Aragón en tiempos del Compromiso de Caspe (1410-1412)», *Artigrama*, 26 (Zaragoza, 2011), p. 81 y nota nº 235.

39. María del Carmen García Herrero, «La expansión…», ob. cit., p. 91. La noticia de 1405 en Manuel Gómez de Valenzuela y Guillermo Tomás Faci, «Los relojes mecánicos…», ob. cit., doc. nº 5 en p. 231.

40. Caterina Argilés i Aluja, «El rellotge medieval de la Seu Vella de Lleida», *Acta historia et archaeologica medievalia*, 14-15 (Barcelona, 1993-1994), pp. 259-273, espec. apéndice documental en p. 271.

año después aluden a que la campana horaria que gobernaría la vida urbana se tocaría de forma manual y contaría con el respaldo de un reloj de arena; algo que entra en aparente contradicción con el carácter mecánico del dispositivo horario de la catedral.[41] Este repique manual de las horas está confirmado merced al albarán que suscribió en 1424 Juan Esteban, «relogero de la ciudad de Çaragoça», a favor de los munícipes de 120 sueldos en parte de pago de los 320 «que la dita ciudat a mi da y ha asignado de presente en cada un anyo *por razon del tocar del dito relog*, pagaderos en tres tandas»,[42] y varios documentos de los ejercicios inmediatos (1426 y 1434) lo ratifican.[43] Idéntica situación revela un último texto notarial de 1443 en virtud del cual el cabildo nombraba al clérigo Juan de Arasal «relogero *para toquar las oras de dia et de noche* del relox de la Seu» con carácter vitalicio.[44]

Esta fórmula –reloj mecánico y tañido manual– está acreditada en casos como el ya mencionado reloj de la *Seu Vella* de Lérida, que hizo Mateu de Alemania en 1406,[45] o el emplazado en la torre de Santa Eulalia de la catedral de Barcelona, que funcionó así desde 1393 y hasta su renovación en 1462.[46]

En realidad, en 1443 se había introducido un cambio significativo en la gestión de este mecanismo horario. El salario asignado a su mantenimiento lo compartían las dos instituciones que lo patrocinaban y el primer documento que lo expresa con claridad es de ese año. Por entonces el maestro Bernardo,[47] «relogero por la ciudat de Çaragoça», y el ya citado Juan de Arasal, «clerigo assi mesmo relogero por part del capitol de la Seu», ambos «*de un mesmo relog que se toqua en la Seu*», acordaron repartirse el trabajo y la pensión consignada, que importaba 440 sueldos, si bien el representante de la ciudad percibiría 240 sueldos y el de la institución eclesiástica los 200 restantes.[48] Aunque este convenio no

41. Mª Isabel Falcón Pérez, *Ordinaciones reales otorgadas a la ciudad de Zaragoza en el siglo XV. De Fernando I a Fernando II*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2010, p. 94. Citado por María del Carmen García Herrero, «La expansión…», ob. cit., p. 73.

42. Véase el doc. nº 4 de nuestro apéndice documental.

43. El 7 octubre 1426 se registra un pago de 20 sueldos por el mayordomo de la ciudad al «relogero del tardon de la Seu» por el desempeño de su labor. En Manuel Gómez de Valenzuela y Guillermo Tomás Faci, «Los relojes mecánicos…», ob. cit., doc. nº 7 en p. 232.

Sendos documentos de 1426 y 1434 corroboran que por entonces Juan Esteban seguía desempeñando las funciones de relojero del dispositivo horario municipal. En A.H.P.Z., Juan de Saviñán, 1426, ff. 107 v.-108, (Zaragoza, 21-VIII-1426); y Pedro Sánchez de Calatayud, 1434, ff. 6-6 v., (Zaragoza, 6-VIII-1434).

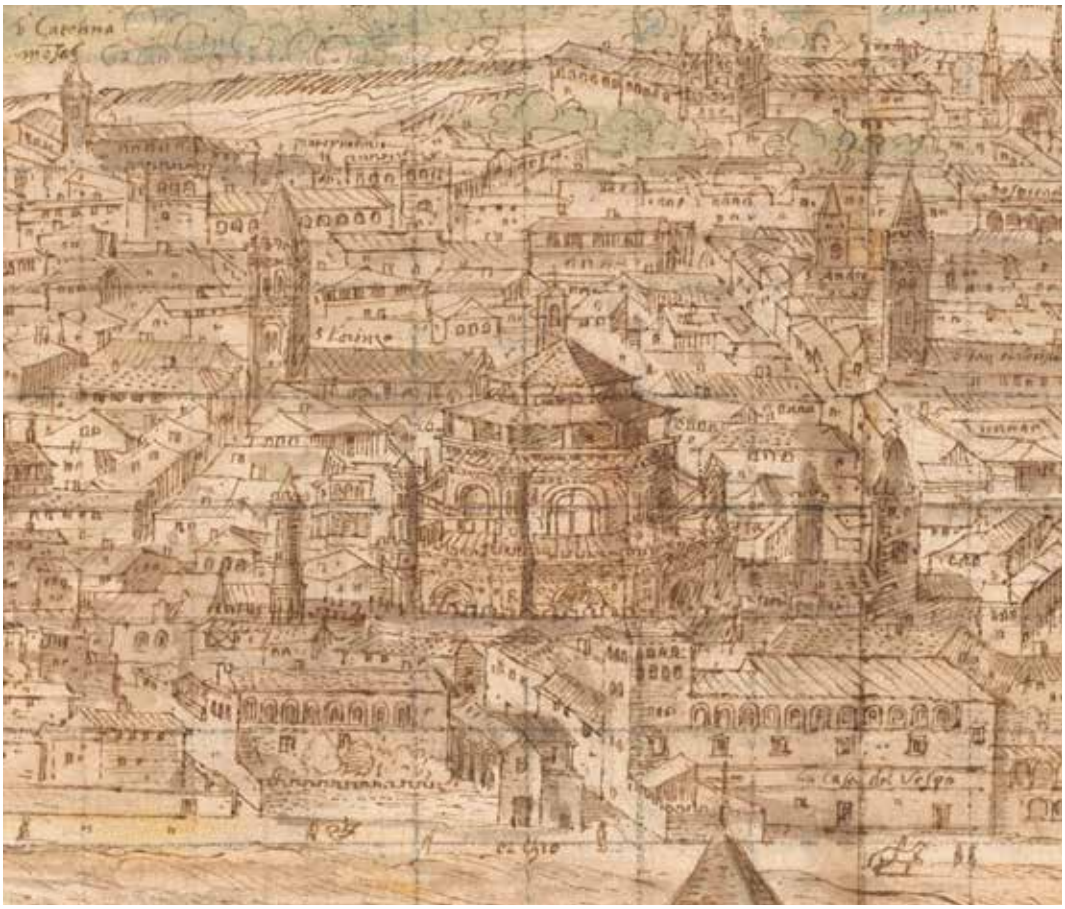
44. Manuel Gómez de Valenzuela y Guillermo Tomás Faci, «Los relojes mecánicos…», ob. cit., doc. nº 13 en p. 235.

45. Caterina Argilés i Aluja, «El rellotge medieval…», ob. cit., pp. 266-267.

46. Teresa Vinyoles i Vidal, «Bernat Vidal, rellotger i "enginyer" barceloní del segle XV», *Acta historica et archaeologica medievalia*, 23-24 (Barcelona, 2002-2003), pp. 597-612; y María del Carmen García Herrero, «La expansión…», ob. cit., pp. 73-77.

47. Sin duda, el mismo Bernardo Arnalt que en 1439 había confeccionado el nuevo reloj de la parroquia del Gancho. La última vez que figura como relojero del concejo es en 1449; en Manuel Gómez de Valenzuela, «Nuevos documentos…», ob. cit., doc. nº 5 en p. 260.

48. Manuel Gómez de Valenzuela y Guillermo Tomás Faci, «Los relojes mecánicos…», ob. cit., doc. nº 14 en pp. 235-236. Una suma considerable que, en conjunto, cuadruplica con creces los 100 sueldos prometidos unos años más tarde



4. Cimborrio de la Seo. Vista de Zaragoza (detalle). Anthon van den Wyngaerde, 1563. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

lo exprese, la diferencia de honorarios obedecía a que, como vamos a ver, sus competencias eran también diferentes.

El *Libro del subpriorado*, una consueta catedralicia abreviada redactada en 1478, indica que en ese momento el reloj de la Seo no estaba instalado, como parecería previsible, en la torre del templo –el antiguo alminar de la mezquita aljama, anexo al brazo occidental del crucero y que no desapareció hasta finales del siglo XVII–, sino sobre su cimborrio, y que entonces las horas se señalaban con la campana Valera [fig. 4]; ignoramos si esta ubicación era reciente o si, por el contrario, se había elegido ya en 1402 o incluso en una fecha anterior. Según refiere este valioso documento, que dio a conocer Manuel Gómez de Valenzuela, el relojero designado por la iglesia se encargaba de alzar la pesa que movía la maquinaria tres veces al día en las horas de prima, mediodía y completas, mientras que el de la ciudad –sin duda, el verdadero experto en fabricar y manipular artilugios de ruedas dentadas– tenía encomendada su repa-

(en 1459) a Bernardo Arnalt por encargarse del reloj de San Pablo. Carecemos de datos objetivos para explicar esta disimetría.

ración y ajuste siempre que fuera preciso y, según añade el asiento, «ha de dar cuerdas y contrapessos, y todo lo necesario al reloxe».[49] Esto significa que el relojero de la iglesia tenía acceso diario –y reiterado– al reloj, mientras que el de la ciudad tan solo lo visitaba de manera esporádica.

Este asiento alude como fuente de autoridad para la asignación del salario al acuerdo de 1443 que hemos glosado más arriba, cuando debió pactarse también esta división de responsabilidades. No dice nada, sin embargo, sobre hacer sonar la campana de las horas de modo manual, lo que permite suponer que en ese momento ya se tañía de manera mecánica. Según refiere el texto, en los primeros años setenta se habían producido desencuentros entre ambas instituciones y, finalmente, en 1476 el cabildo de la Seo compró un reloj «chiquo» para regir la vida capitular que se instaló en el sobreclaustro; a partir de entonces el acceso del relojero de la ciudad al dispositivo horario catedralicio se restringió.[50] El *statu quo* había cambiado y no es difícil imaginar que el concejo se enfrentaba a una situación incómoda, incluso poco airosa.

La catedral tenía bien cubiertas sus necesidades horarias. Sin embargo, para la ciudad esta solución no era idónea, pues uno de los principales cometidos que debía desempeñar el reloj municipal era regir el funcionamiento del mercado, situado en un enclave lejano. Como muestra la planta de Zaragoza que Carlos Casanova editó en 1734 [fig. 5], la plaza del Mercado [1] se alzaba sobre un ramal de la muralla romana de piedra, en el antiguo sector occidental de la misma, entre la actual calle Torre Nueva al sur y la puerta de Toledo al norte, frente al barrio de San Pablo, a la altura de las calles de San Blas, Las Armas y la Filarza –ahora de Casta Álvarez–. El asentamiento del mercado allí era antiguo y remontaba a 1210, año en que Pedro II ordenó su traslado desde la puerta Cineja a la de Toledo mediante privilegio que Jaime I confirmó en 1218. Esta ubicación ya no se modificó a pesar de algunos intentos de llevarlo en el siglo XIV a la plaza de Santa María la Mayor.[51]

Sin embargo, la posición del campanario de San Pablo y su reloj [2] con respecto a la plaza del Mercado era más aventajada que la del marcador horario de la Seo [3]. Dicha evidencia nos hace sospechar que esta debió de ser una de las principales razones que explican el encargo del reloj de la parroquia del Gancho en una fecha tan temprana (con anterioridad a 1439); como se recordará, el tercero en orden cronológico de Zaragoza, tras los de la Seo (1395) y San Francisco (1400). Debemos reconocer, pese a todo, que ninguna notica documental exhumada corrobora esta hipó-

49. Manuel Gómez de Valenzuela, «Nuevos documentos…», ob. cit., pp. 243-245, y doc. nº 8 en p. 261.

50. *Ibidem*, doc. nº 9 en pp. 261-262.

Una última noticia de interés de esos años señala que en 1486 el salario anual consignado al relojero de la ciudad era de 320 sueldos, suma que se abonó en 1488 a Ramón Veray «relogero qui soy del reloge de la Seu de la ciudat de Çaragoça». En *ibidem*, doc. nº 11 en p. 262.

51. Tomás Ximénez de Embún y Val, *Descripción histórica de la antigua Zaragoza y sus términos municipales*, Zaragoza, Librería de Cecilio Gasca, 1901, p. 81; Mª Isabel Falcón Pérez, *Zaragoza en el siglo XV. Morfología urbana, huertas y término municipal*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1981, p. 46.

5. Vista de la ciudad de Zaragoza por el septentrion (detalle). Carlos Casanova, 1734. (1) Plaza del Mercado. (2) Torre de la parroquia de San Pablo. (3) Cimborrio de la Seo. (4) Torre Nueva en la plaza de San Felipe.

tesis. Así pues, más allá de la temprana puesta a punto del reloj de la Seo en el sector de la ciudad que concentraba lo más granado del poder religioso –la catedral– y civil –las Casas de la Ciudad y a partir de 1450 las de la Diputación del Reino[52]–, con el tiempo debió parecer conveniente disponer otro medidor horario en el barrio que articulaba una buena parte de la actividad artesanal de la urbe y, que, además, se hallaba mucho más cerca del ámbito del mercado público [fig. 3].

Si no estamos equivocados, el reloj instalado en la imponente torre mudéjar de San Pablo –en 1439, pero desde una fecha anterior, pues el contrato con Bernardo Arnalt alude a la substitución de una maquinaria preexistente– debió regular la actividad laboral y mercantil de esta estratégica zona con suficiencia hasta que en los albores de la Edad Moderna el concejo tomó la decisión abandonar su colaboración con la Iglesia para levantar su propia torre horaria [4]. Es probable que la falta de espacio en la plaza del Mercado obligara a buscar una posición de nuevo periférica pero apenas distante, esta vez junto a la iglesia de San Felipe y Santiago el Menor. Como indica el acuerdo que los munícipes adoptaron el 31 de agosto de 1504:

> …debía fabricarse una Torre, en medio de la Ciudad, muy alta y suntuosa, donde se fijase el reloj con una campana muy grande que se oyese de toda ella; y que así la dicha Torre como el

52. Institución que en 1495 ya disponía de su propio reloj y tenía a sueldo un relojero que se ocupaba de su mantenimiento. En José Ángel Sesma Muñoz, *La Diputación del Reino de Aragón en la época de Fernando II (1479-1516)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1977, pp. 164-165. En 1510 su indicador horario se puso de modelo para el de la iglesia de San Pedro el Viejo de Huesca; en Manuel Gómez de Valenzuela y Guillermo Tomás Faci, «Los relojes mecánicos…», ob. cit., docs. núms. 57-58 en pp. 257-258.

6. Torre Nueva. Foto Laurent, hacia 1868-1872.

> reloj excediesen en la grandeza, adorno y perfección al de todas las demás ciudades, en cuanto fuese posible.[53]

La nueva atalaya [fig. 6] era una construcción muy ambiciosa que se elevó, pese a todo, en poco tiempo (1504-1506/08) bajo la dirección del maestro cristiano Gabriel Gombau. Para hacer la maquinaria horaria los regidores confiaron en el relojero catalán Jaime Ferrer, por entonces recién llegado a Zaragoza, sin duda atraído por la inminencia de la empresa y que previamente había firmado un acuerdo de colaboración con el relojero zaragozano Pedro Simón.[54] Se fundió una campana de grandes dimensiones para tañer las horas y otra más pequeña para los cuartos que quedaron asentadas en noviembre de 1508, aunque la de las horas tuvo que ser rehecha en 1510.[55] Todo estaba concluido en 1512, cuando se pasaron cuentas de lo gastado en la torre, el reloj y sus dos campanas por un importe total de 4.068 libras jaquesas.[56] Las noticias de los años inmediatos precisan que el mantenimiento del reloj de la ciudad, siempre al cargo de un relojero, suponía para las arcas municipales un desembolso anual de 500 sueldos,[57] una suma muy similar a los 440 sueldos estipulados en 1443 para

53. Anselmo y Pedro Gascón de Gotor, *Cuestión de actualidad. La Torre Nueva de Zaragoza*, Zaragoza, Tipografía de Mariano Salas, 1892, p. 24.

54. Carmen Gómez Urdáñez, «La Torre Nueva de Zaragoza y la documentación del siglo XVI. Historia e historiografía», *Artigrama*, 18 (Zaragoza, 2003), doc. nº 1 en pp. 367-368. Nueva transcripción en Manuel Gómez de Valenzuela y Guillermo Tomás Faci, «Los relojes mecánicos…», ob. cit., doc. nº 46 en pp. 252-253.

Cinco días antes Ferrer había substituido a Simón al frente de los trabajos del reloj de la parroquia de San Gil de Zaragoza, en apariencia con el beneplácito del segundo. En Manuel Gómez de Valenzuela y Guillermo Tomás Faci, «Los relojes mecánicos…», ob. cit., docs. núms. 44 y 45 en pp. 251-252. Véase asimismo lo apuntado por María del Carmen García Herrero, «La expansión…», ob. cit., pp. 100-102.

55. Un compendio de los datos documentales conocidos hasta ese momento en Carmen Gómez Urdáñez, «La Torre Nueva…», ob. cit., nota nº 63 en pp. 361-362.

56. Seguimos de modo sumario el relato que efectúa María del Carmen García Herrero, «La expansión…», ob. cit., pp. 104-105, al ser el último y más completo publicado. La investigadora recopila la extensa bibliografía anterior, imposible de referir aquí, y también da cuenta de las nuevas noticias localizadas para su publicación.

57. Que es la suma abonada a Pedro Tejedor «relojero del relox de la Torre Nueba de Çaragoça» en los años 1530 y 1535. En Manuel Gómez de Valenzuela, «Nuevos documentos…», ob. cit., doc. nº 32 en pp. 269-270 [año 1530]; y Archivo Municipal de Zaragoza, Registro de Actos Comunes de 1535, f. 24, (Zaragoza, 5-XI-1535).

las dos personas que se ocupaban del instalado en el cimborrio catedralicio.

Tal y como los comitentes deseaban, los resultados fueron espectaculares y el nuevo referente horario de la ciudad desempeñó su cometido con suficiencia hasta su demolición en 1892. Así lo atestigua un texto de 1602, en el que se informa del requerimiento que Antonio Martín, correo de su majestad, efectuó a Jusepe de Valefilla, *conseller* de Barcelona, y a cuatro conciudadanos suyos que le acompañaban, para que recibieran una carta del rey, a lo que se negaron por dos veces por no ser ellos los ocho síndicos de la Ciudad Condal a los que, en realidad, iba dirigida la misiva. Tal y como expresa el encabezamiento del acta notarial que informa del suceso, todo aconteció «puntualmente a la que daba el relox maior de la ciudad de Caragoca del reino de Aragon las doze oras de media noche, antes de acabar de darlas».[58]

Contamos con un buen número de fotografías y grabados que reproducen la *Torre Nueva*[59] pero la imagen que refleja con más fidelidad su aspecto original –eso sí, omitiendo la inclinación que presentaba desde su construcción y que, a la postre, sirvió de absurda excusa para su derribo– se incluye en la vista de Wyngaerde [fig. 7],[60] que permite

7. Torre Nueva. Vista de Zaragoza (detalle). Anthon van den Wyngaerde, 1563. Viena, Österreichische Nationalbibliothek.

apreciar su chapitel renacentista de tres niveles, confeccionado con una estructura de madera recubierta de planchas de plomo y diseñado para dar cobijo a sus dos campanas, que fue reparado varias veces ya en el siglo XVI[61] y de nuevo a comienzos del XVII,[62] y reformado

58. A.H.P.Z., Miguel Villanueva, 1602, ff. 826 v.-829 (Zaragoza, 1-VII-1602).

59. Una interesante selección de los mismos en Natividad y María Aubá Estremera, *Álbum de la Torre Nueva. 28 imágenes desde 1815 hasta 1900*, Institución Fernando el Católico y Caja Inmaculada, 2001 (1ª ed.).

60. Guillermo Fatás y Gonzalo M. Borrás, *Zaragoza 1563…*, ob. cit., p. 34, § 20; y Richard Kagan, *Ciudades del Siglo de Oro…*, ob. cit., pp. 142-149, § II.2 Zaragoza, espec. p. 144.

61. Carmen Gómez Urdáñez, «La Torre Nueva…», ob. cit., pp. 366-367.

62. Manuel Gómez de Valenzuela, *Notarios, artistas, artesanos y otros trabajadores aragoneses (1410-1693)*, Zaragoza, El Justicia de Aragón,

en profundidad en 1680 y otra vez en 1749,[63] correspondiendo esta última versión con la esbelta estructura que luce en la magnífica fotografía de Laurent [fig. 6].

El deseo de los regidores municipales de erigir una atalaya «muy alta y suntuosa» se cumplió, pues la esbelta *Torre Nueva*, plantada en el corazón de la ciudad, fue con sus 80 m –en torno a 63 m descontado el chapitel– la más alta de Zaragoza hasta la reedificación del campanario de la Seo –que mide unos 90 m– a partir de los planos que Giovanni Battista Contini elaboró en Roma en 1683 y que llevaron a la práctica varios maestros locales entre los años 1686-1704, que también se concibió como torre provista de reloj.[64] En ella se acompasaban tradición y modernidad, pues a pesar de que el lenguaje elegido fue todavía el mudéjar, su solución de dos cuerpos superpuestos, estrellado el inferior y octogonal el superior, se inspiraba en las novedades recién llegadas desde La Alhambra de Granada, adonde Fernando el Católico llevó a un grupo de maestros y carpinteros mudéjares zaragozanos que tuvieron oportunidad de contemplar las últimas novedades del arte nazarí que, como ha demostrado el profesor Bernabé Cabeñero, más tarde incorporaron a la empresa que nos ocupa.[65]

Una instantánea de la colección Cintora (hacia 1864), la panorámica más antigua identificada de la Ciudad del Ebro,[66] permite ver una delante de la otra a la *Torre Nueva* y la de la parroquia de San Pablo en una toma efectuada desde el campanario de la parroquia de Santa María Magdalena [fig. nº 8]. Tras el cimborrio de la Seo y el campanario de San Francisco, pero codo con codo con ellos, estas dos torres son otros tantos hitos en el proceso de introducción del reloj mecánico de uso público en Zaragoza.[67] Además, como hemos inten-

2005, doc. nº 135 en p. 334, y doc. nº 143 en pp. 353-355. El documento nº 143 describe el chapitel con bastante precisión.

63. Las reformas barrocas se citan en Guillermo Fatás y Gonzalo M. Borrás, *Zaragoza 1563…*, ob. cit., p. 34, § 20.

64. Ángel Canellas López, *La torre campanil de San Salvador de Zaragoza*, discurso de ingreso en la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, Zaragoza, 1975; Javier Ibáñez Fernández y Domenica Sutera, «Entre Gaspar Serrano y Giovanni Battista Contini: la reforma barroca del campanario de la catedral de Zaragoza», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM*, 22 (Madrid, 2010), pp. 189-208.

65. Un minucioso análisis taxonómico del monumento en Bernabé Cabañero Subiza, «Elementos arquitectónicos y decorativos nazaríes en el arte mudéjar aragonés, I: La "Torre Nueva" de Zaragoza, una réplica de la Sala de los Abencerrajes de la Alhambra de Granada», *Artigrama*, 19 (Zaragoza, 2004), pp. 273-299.

66. Pilar Lop Otín, *Vista de Zaragoza desde la torre de la Magdalena hacia 1864. La fotografía coloreada en cristal de la colección Cintora*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2011 (1ª ed.), § 11 Torre Nueva, pp. 44-47, y § 13 Iglesia de San Pablo, pp. 50-51.

En esta instantánea la imponente mole de la *Torre Nueva* domina por completo el *skyline* de la ciudad con la única réplica del campanario de San Pablo, situado en un segundo plano.

67. No se olvide tampoco el reloj de la parroquia de San Gil, contratado en 1504, como ya hemos dicho, con el relojero Pedro Simón y traspasado días después a Jaime Ferrer, justo antes de la puesta en marcha de las obras de la *Torre Nueva*. El temprano encargo del reloj de San Gil podía explicarse, entre otros motivos, porque en dicha parroquia se situaba la Fustería, un área de la ciudad que concentraba numerosos talleres de carpintería, aserraderos y almacenes de madera que se consolidó en el transcurso del siglo XVI y en la que, sin duda, había muchos menestrales asalariados.

8. Vista panorámica de Zaragoza desde la Torre de la Magdalena. Anónimo, 1864. Zaragoza, Colección Cintora.

tado justificar, más allá del papel preeminente que jugó el dispositivo horario de la Seo entre 1395 y 1512, el instalado en la torre de San Pablo dio servicio tanto al populoso barrio del Gancho como al muy próximo mercado público de la ciudad al menos entre 1439 y la fecha en que se completó el colosal campanario horario de la plaza de San Felipe.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1396, julio, 27 Zaragoza

Johan de Panyequi, relojero, habitante en Zaragoza, recibe 500 sueldos de Arnalt Noguer, mayordomo substituto de la ciudad, en pago de su pensión anual.

A.H.P.Z., Juan Blasco de Azuara, 1396, f. 363.

Yo, mastre Johan de Panyequi, relogier, habitant en la ciudat de Çaragoça, atorgo haver havido e recevido de vos, do[n] Arnalt Noguer, ciudadano de la ciudat de Çaragoça, regient [*tachado*: la] el oficio de la mayordomia de aquella por absentia de don Johan don Sancho, mayordomo de la dita ciudat, a saber son, cincientos sueldos jaccenses de e por razon de mi pession [*sic*], los quales [*tachado*: el capitol] por capitol e consello de la dita ciudat me fueron mandados dar [*tachado*: por] segunt parexe por una letra de asignacion e por las razones en

aquella contenidas, que fue dada e atorgada por el dito capitol a setze dias del mes de junio [*tachado*: anno] del anyo diuso scripto.

Et porque de los ditos cincientos sueldos de la pension del anyo present de vos me atorgo seyer pagado por esto, et cetera.

Testes Anthon de Almanara, clerigo, e Domingo de Orus habitantes en la dita ciudat.

2

1401, mayo, 2 Zaragoza

Alexandre de Bravant, cerrajero, habitante en Zaragoza, otorga haber recibido del convento de San Francisco de Zaragoza 20 florines de oro en satisfacción de lo que el difunto Johan Paneyqui, relojero, le debía por sus servicios. Johan Paneyqui falleció en dicho convento, en el que había ingresado como donado tras ceder todos sus bienes a dicha institución.

A.H.P.Z., Juan Blasco de Azuara, 1401, ff. 275-275 v.

Yo, maestre Alexandre, cerrallero, havitant en la ciudat de Çaragoça, atendient e considerant que en el tiempo passado yo servi grant tiempo a maestre Johan de Paneyqui, relogero, et durant el dito mi servicio el ordeno su ultimo testament, en el qual entre otras cosas por razon del dito mi servicio [*tachado*: el] e por algunos tuertos e injurias que el me era tenido el dito maestre Johan de Paneyqui lexo a mi por el dito su testament todas las ferramientas et exarcias suyas que eran abtas e suficientes pora la [*tachado*: ferer] ferreria del oficio de fer reloges e de aquellas cosas quel obrarava [*sic*], segunt que en el testament del dito maestre Johan yes mas largament contenido, el qual fue feyto en Çaragoça a [*espacio en blanco*] dias del mes de [*espacio en blanco*] anno a Nativitate Domini millesimo CCC nonagesimo [*espacio en blanco*] por el infrascripto notario, apres de la qual ordenacion e testament el dito maestre Johan relexo toda su vida temporal e fizose donado e panhiaguado del orden de Sant Francisco, e especialment se misso en el monesterio de Sant Francisco de la dita ciudat de Çaragoça, al guardiano e freyres del qual convento el dio, relexo e determino realmente e de feyto todo lo suyo e por consiguient lexo las ditas ferramientas, las quales a mi avia lexado en el dito su testament. Et el dito maestre Johan assi estando en el dito monesterio contescio, et cetera, por ordinacion de nuestro Senyor Dios morir e sus dias acabar, a su muert del qual yo comence a demandar por vigor del testament las ditas ferramientas a los ditos guardiano e freyres del dito monesterio et en apres algunas honrradas personas con amigos intervinientes por razon que todo pleyto e question que se porie por lo sobredito subseguir fue assi avido, componido, tractado e en final composicion finido que vos ditos guardiano e freyres del dito convento e monesterio daseis a mi [*tachado*: por] vint florines de oro en remuneracion de todo aquello que el dito maestre Johan nos era tenido, empero que aquesto vos no me davaz por vigor del testament del dito maestre Johan mas solamente por escargo e exoneracion de la conciencia del dito maestre Johan de Panyequi.

Por esto yo, dito maestre Alexandre de Bravant, reconosco e viengo de manifiesto que he avido e en poder mio recebido de vos, ditos guardiano, freyres e convento, son a saber, vint florines de buen oro de peso del cunyo de Aragon del dito maestre Johan de Panyequi en remuneracion e satisfaccion de aquello que el dito maestre Johan me era tenido. Con los quales vint florines de oro me atorgo seyer bien pagado e contento e satisffeyto a mi voluntat de todo aquello que yo haver, cobrar e demandar podiesse e deviesse de los bienes del dito maestre Johan o del dito convento e monesterio. Por esto, de mi cierta scientia, absuelvo, suelto, quito, lexo, relexo e del todo pora siempre defenexco todas e cada unas demanda, questiones e peticiones, et cetera.

Fiat large solito more.

Testimonios son de aquesto Paulo Perez de ¿Nuenda? e don Anthon de Guillalmar, habitantes en la dita ciudat.

3

1402, enero, 2 Zaragoza

Juan de Bruxellas, cerrajero de Zaragoza, cede a Juan de Bigueda, bordador de la misma ciudad, los 12 florines en que le está obligado Rubert de Malinas, maestro de relojes habitante en dicha ciudad.

A.H.P.Z., Antón Ximénez del Bosch, 1402, f. 7 v.

Que yo, Johan de Bruxellas, cerrallero, havitant en la ciudat de Caragoça, de mi cierta sciencia, em paga, satisfaccion e inmienda de semblant quantia por mi a vos, Johan de Bigueda, brodador, habitant [*tachado*: de] en la dita ciudat, fago cession et remision perfecta e acabada, et cetera, de aquellos dotze florines doro los quales Rubert de Malinas, maestro de reloges, habitant en la dita ciudat, me deve e aquellos yo le preste por plano amor, et cetera. Et del poder dreyto que yo en los ditos XII florines tengo de present mende saco, et cetera. Et en el poder vuestro de los vuestros aquellos passo, et cetera. Dando a vos todos mis dreytos en lugar e todas mis veces, et cetera, faciendo nos ne por todos, et cetera.

Testes Johan de Epila, notario, e Arman del Mont del Ort, nuncio, vecinos et habitantes.

4

1424, enero, 18 Zaragoza

Juan Esteban, relojero de la ciudad de Zaragoza, recibe de manos de Johan Calvo, su mayordomo, 120 sueldos correspondientes a la primera tanda de un total de tres de los 320 sueldos que el concejo le paga en cada año por tocar el reloj de la ciudad.

A.H.P.Z., Juan de Saviñán, 1424, f. 13.

Die XVIII januarii.

Eadem die.

Que yo, Johan Stevan, relogero de la ciudad de Caragoca, atorgo aver avido e recebido de vos don Johan Calvo, notario, ciudadano y mayordomo de la dita ciudat en el present anyo, son a saber, cient y vint sueldos dineros jaqueses de aquellos trezientos e vint sueldos que la dita ciudat a mi da y ha asignado de penssion en cada un anyo por razon del tocar del dito relog, pagaderos en tres tandas, es a saber, los cient y vint sueldos el primero dia del present mes de janero et los C sueldos el primer dia de julio et los otros C sueldos el primero dia de octobre.

Et porque de los ditos CXX sueldos de la tanda [*añadido entre líneas*: del primero dia del] present e infrascripto mes de janero me tengo por contento et pagado, et cetera.

Testes [*tachado*: Anthon] Johan de Torla et Miguel Gil, habitantes en la dita ciudat.

Empero finquo en fe que no le dio sino VII florines e medio.

5

1602, diciembre, 11 Zaragoza

Anrrique de Abinyon, cerrajero de Zaragoza, recibe 600 sueldos de manos de Gregorio de Aysa y Lasilla, obrero de la iglesia de San Pablo de la misma ciudad, por los reparos efectuados en el reloj parroquial.

A.H.P.Z., Miguel Villanueva, 1602, ff. 1571-1571 v.

[*Al margen*: Albaran]

Eadem die.

Yo, Anrrique de Abinyon, cerrajero, vezino de la ciudad de Caragoca, de mi çierta çiençia, ottorgo haver recibido de Gregorio de Aysa y Lasilla, ciudadano de la dicha ciudad, como obrero que es de la yglessia parrochia[l] del señor Sant Pablo de aquella, son a saber, seysçientos sueldos dineros jaqueses, los quales son y me ha dado y pagado por una rueda y otras piecas que he hecho para el relox de la dicha yglessia y parrochia.

Y por la verdad, ottorgo el presente albaran, et cetera.

Textes qui supra proxime nominati [*Pedro Vicente y Francisco Barrachina, escribientes, habitantes en Zaragoza*].

POR FUERÇA E MALAMENT. INTERVENCIONES DE MARÍA DE CASTILLA, REINA DE ARAGÓN, ANTE AGRESIONES SEXUALES A NIÑAS Y ADOLESCENTES DEL PUEBLO (1420-1445)

*María del Carmen García Herrero**

Resumen

En este artículo se aborda la intervención de la reina María de Castilla, reina de Aragón y lugarteniente general de su marido, Alfonso el Magnánimo, en casos de violaciones y abusos sexuales de muchachas jóvenes y niñas del pueblo. Intentamos comprender por qué determinados crímenes de esa naturaleza acabaron ante la justicia real. Los ejemplos estudiados ocurrieron en 1420, 1441 y 1445, y todos acontecieron o se relacionaron con el reino de Aragón.

Palabras clave: María de Castilla, reina de Aragón, reina lugarteniente, reino de Aragón, siglo XV, violaciones, abusos sexuales, infancia, adolescencia, pueblo llano.

Abstract

This article analyses the intervention of María of Castile, queen of Aragon and queen-lieutenant of her husband, Alfonso el Magnánimo, in cases of rape and sexual abuse of teenage girls and common young girls. We try to understand why certain crimes of this nature ended up before the royal justice. The examples studied occurred in 1420, 1441 and 1445, and all of them took place in or were connected to the kingdom of Aragon.

Keywords: Maria of Castile, Queen of Aragon, Queen-Liutenant, Kingdom of Aragon, 15th Century, Rape, Sexual Abuse, Childhood, Adolescence, Commoners.

Fecha de recepción: 14 de febrero de 2021.
Fecha de aceptación: 13 de abril de 2021.

TVRIASO XXV
pp. 143-163
ISSN: 0211-7207

I. INTRODUCCIÓN

Resulta desolador navegar por internet y leer los sucesivos informes de la Organización Mundial de la Salud sobre los efectos que en la salud femenina genera la violencia sufrida tanto en el ámbito conyugal, como en los casos de agresión sexual fuera del mismo. En junio de 2013, dicha institución sostenía que la violencia física o sexual era un problema de salud pública global de proporciones epidémicas, puesto que afectaba a más de un tercio de las mujeres del mundo. Otro informe de 2017 sancionaba estas conclusiones.[1] Por otra parte, y sin salir de España, los resultados de las atenciones prestadas por Cruz Roja a las mujeres violentadas física, psicológica y sexualmente arrojan también cifras muy dolorosas.[2] Más allá del movimiento *Me too* y del estallido de denuncia registrado en todos los medios –con especial incidencia en las redes sociales– a raíz del mismo, desde marzo de 2020 la omnipresente pandemia en los noticiarios españoles colocó cierta sordina al clamor contra la manada (o peor, las manadas), si bien puso sobre la mesa otro grave problema, el de las mujeres, jóvenes y niñas confinadas junto a sus agresores.[3]

Una vez más topo con ese abismo apenas sondable generado por los profundos cambios culturales que nos separan de la Edad Media y que tan bien supo nombrar y describir Guriévich,[4] y desde mi actual realidad concreta y cómoda en tantos sentidos, me cuesta llegar a imaginar la cantidad de niñas, jóvenes, mujeres maduras e incluso ancianas,[5] que pu-

* Universidad de Zaragoza. Grupo de Investigación de Referencia CEMA. Correo electrónico: cgarcia@unizar.es.

1. http://www.who.int/gender/violence/who_multicountry_study/summary_report/summaryreportSpanishlow.pdf [consultado en diciembre de 2020].

Este artículo está dedicado a la memoria de Maite López Beltrán, a la cual añoro continuamente, y más cuando, como ahora, entrego un trabajo que sé con toda seguridad que nos hubiera llevado a debatir sobre algún punto o afirmación del mismo.

2. https://www2.cruzroja.es/-/la-violencia-de-genero-en-las-mujeres-atendidas-por-cruz-roja [consultado en diciembre de 2020].

El informe de la O.N.U, *Violencia contra mujeres y niñas en el espacio digital*, de 2020, sostiene que el 73 % de las mujeres en el mundo han experimentado la violencia en línea.

3. Véase, por ejemplo, https://www.lavanguardia.com/vida/20201126/49709517790/agresiones-sexuales-violencia-machista-confinamiento-informe-pandemia.html [consultado en noviembre de 2020].

4. En ese libro clásico de su autoría al que no me canso de volver. Arón Guriévich, *Las categorías de la cultura medieval*, Madrid, Taurus, 1990.

5. Valga de ejemplo el caso de Justa, mujer de más de 60 años, violada delante de su marido, Domingo Royo, por su agresor, en Daroca en 1408. María Luz Rodrigo Estevan, *La ciudad de Daroca a fines de la Edad Media. Selección docu-*

dieron padecer terribles asaltos sexuales a lo largo del siglo XV –puesto que los menos lesivos serían incontables en el caso de las mujeres del pueblo de todas las edades–.

Hablamos de un tiempo en el que los castigos físicos eran habituales e incluso recomendados, siempre sometidos a la razón, por la mayoría de los educadores y moralistas,[6] y en el que la manga ancha ante todo género de violencia, hoy nos parece inverosímil a la mayoría de las personas normales.[7]

En fechas aún no demasiado lejanas, tanto Ricardo Córdoba como Iñaki Bazán, han reflexionado sobre las violaciones o «fuerzas» sufridas por las mujeres bajomedievales, ofreciendo una bibliografía que ha sido completada posteriormente por María Luz Rodrigo, de manera que remito a lectoras y lectores a los tres artículos que recogen, hasta 2016, lo más relevante publicado en nuestro país sobre esta temática.[8] Una materia sensible que me dispongo a abordar porque cuento con unas fuentes inéditas de gran interés para el desciframiento de la cultura, la sociedad y las mentalidades del Cuatrocientos aragonés. Un asunto que, por otra parte, viene a cerrar dos ciclos en mi tarea de escritura: la deuda contraída por mí misma con una niña que contaba cinco años en 1441, a la

mental (1328-1526), Daroca, Centro de Estudios Darocenses, 1999, pp. 585-592. María Luz Rodrigo-Estevan, «Vidas violentadas. Una reflexión sobre las formas, significados y respuestas a la violencia machista en el siglo XV», en Miguel Ángel Cañete Lairla (coord.), *Algunas formas de violencia. Mujer, conflicto y género*, Zaragoza, PUZ, 2016, pp. 23-70, pp. 23-24.

6. Sobre la costumbre de las señoras de pegar y fustigar a sus sirvientas, incluso muy niñas, en la Zaragoza del siglo XV, María del Carmen García Herrero, «Urbe palpitante: espacios "sexuados" y vida cotidiana en Zaragoza a finales de la Edad Media», en Beatriz Arizaga Bolumburu y Jesús A. Solórzano Telechea (coords.), *La convivencia en las ciudades medievales*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, pp. 263-290. Por otro lado, los procesos inquisitoriales dejan testimonio del odio y el resentimiento de sirvientes y sirvientas vapuleados hacia sus amos y amas; y, una vez más, es pertinente traer a la memoria cómo se inician muchas de las carreras de los pícaros y pícaras de la literatura de los siglos áureos. Así mismo, cabe recordar que el maltrato conyugal era admitido como normal, siempre que no traspasara determinados límites: María del Carmen García Herrero, «La marital corrección: un tipo de violencia aceptado en la Baja Edad Media», *Clio & Crimen*, 5 (Durango, 2008), pp. 39-71.

7. Se podrían poner incontables ejemplos de mortificaciones de todo tipo, en ocasiones con la excusa de educar o corregir conductas inadecuadas, pero opto por remitir al capítulo de Lloyd DeMause, «La evolución de la infancia», en Lloyd DeMause (dir.), *Historia de la infancia*, Madrid, Alianza, 1982, pp. 15-92, cuya lectura escandalizó durante tres cursos seguidos a mi alumnado de finales de los ochenta del pasado siglo. No es este el marco idóneo para explayarse, pero sí para apuntar cómo en los testimonios documentales y literarios de finales de la Edad Media, aquí y allá, aparecen notas dispersas que nos remiten también a la tortura gratuita y muy generalizada de toda clase de animales.

8. Ricardo Córdoba de La Llave, «Consideraciones en torno al delito de agresión sexual en la Edad Media», *Clio & Crimen*, 5 (Durango, 2008), pp. 187-202. Iñaki Bazán Díaz, «Las mujeres frente a las agresiones sexuales en la Baja Edad Media: entre el silencio y la denuncia», en Jesús A. Solórzano Telechea, Beatriz Arízaga Bolumburu y Amélia Aguiar Andrade (eds.), *Ser mujer en la ciudad europea*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2013, pp. 71-102. María Luz Rodrigo-Estevan, «Vidas violentadas. Una reflexión sobre las formas, significados y respuestas a la violencia machista en el siglo XV», en Miguel Ángel Cañete (coord.), *Algunas formas de violencia…*, pp. 21-71. Además, para el caso castellano, contamos con la tesis doctoral de María Sabina Álvarez Bezos, *Violencia contra las mujeres en la Castilla del final de la Edad Media*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2015.

que mencioné en mi añosa tesis doctoral a raíz de que fuera violada (un documento que nunca he podido olvidar desde su hallazgo en 1985).[9] Y, por otra parte, con este artículo concluyo –acaso definitivamente, aunque nunca se sabe– el análisis de la defensa de la reina María de Castilla, mujer de Alfonso el Magnánimo, de mujeres ultrajadas de muy diverso estado y condición: viudas de la nobleza,[10] casadas de los grupos privilegiados,[11] y ahora muchachas del pueblo cuyas desdichas se presentaron ante la justicia real.[12]

Me dispongo, pues, a detenerme en tres testimonios muy diferentes que, sin embargo, tienen aspectos interesantes en común. Por supuesto, estoy absolutamente segura de que en los numerosísimos registros de cancillería de la serie *Reginale* custodiados en el Archivo de la Corona de Aragón (en adelante A.C.A.), así como en los registros de la soberana del Archivo del Reino de Valencia,[13] se conservan otros ejemplos de niñas y jóvenes de los grupos populares cuyos casos fueron atendidos por la justicia de la reina. Ahora bien, dadas las características de estas fuentes y el difícil acceso a las mismas,[14] pueden pasar muchos años –o no, cualquiera sabe en estos tiempos inciertos– hasta localizar otros documentos similares, lo que me decide a ofrecerles aquellos de los que dispongo.

En los tres quebrantamientos que vamos a estudiar las muchachas y la niña afectadas no denunciaron personalmente la violencia que habían padecido. Fueron sus parientes y tutores (aunque no solo, como tendremos ocasión de ver), quienes llevaron adelante el procedimiento.

Hace más de quince años que Carmen Pallares subrayó la importancia que tenía para la consideración y valoración de las mujeres del siglo XV, el hecho de que ellas mismas protagonizaran las acusaciones y alzaran sus voces ante las autoridades pertinentes por las agre-

9. María del Carmen García Herrero, *Las mujeres en Zaragoza en el siglo XV*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1990, vol. II, p. 76. Disponible *on line* y en acceso abierto en la Sociedad Española de Estudios Medievales: https://medievalistas.es/.

10. María del Carmen García Herrero, «La violencia contra ciertas nobles viudas y el amparo de la reina en el Aragón del siglo XV», en María Jesús Fuente y Remedios Morán (eds.), *Raíces profundas: la violencia contra las mujeres (Antigüedad y Edad Media)*, Madrid, Polifemo, 2011, pp. 305-326.

11. María del Carmen García Herrero, «Solidaridad femenina ante el maltrato marital a finales de la Edad Media. Algunas intervenciones de la reina de Aragón», en María del Carmen García Herrero y Cristina Pérez Galán (coords.), *Mujeres de la Edad Media: actividades políticas, socioeconómicas y culturales*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 113-137. Disponible *on line:* https://ifc.dpz.es/publicaciones/biblioteca2/id/30.

12. Utilizo real y no reginal en este contexto porque María de Castilla actúa en el lugar del rey y no en su espacio propio. De hecho ella misma, en su documentación, no usará real y reginal como sinónimos.

13. Una relación de casi todos estos registros en Beatriz Canellas y Alberto Torra, *Los registros de la cancillería de Alfonso el Magnánimo*, Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2000, pp. 113-118.

14. Si en el Portal de Archivos Españoles (PARES) solamente se puede acceder a contados registros de cancillería del rey Alfonso el Magnánimo conservados en el A.C.A., es muy probable que, dadas las circunstancias actuales, con todo profundamente desordenado por el coronavirus desde marzo de 2020, se necesite mucho tiempo hasta que se puedan «subir» los registros de la reina que, en gran parte, ni siquiera se encuentran digitalizados.

siones masculinas que habían soportado.[15] No obstante, en los supuestos que nos conciernen hay un elemento clave para comprender que fuesen otros, sus otros próximos, quienes se querellaran por ellas, puesto que posiblemente se trató siempre de menores de edad.

Es evidente que los tres crímenes acabaron en poder de la justicia real, y en este punto conviene analizar por qué fue así en cada uno de ellos, por qué se llegó a tan alta instancia, ya que no todos parecen obedecer a las mismas motivaciones, o, al menos, se ofrecen matices que requieren un análisis pormenorizado.

En cuanto a la cronología, los delitos fueron cometidos en 1420, 1441 y 1445. En esos años, la reina se encontraba sola en los territorios «cismarinos» de la Corona de Aragón y ejercía la lugartenencia general de los mismos, es decir, asumía la responsabilidad y el lugar del rey,[16] que se hallaba en distintos lugares de Italia.[17] En junio de 1420 Alfonso V estaba en Alguer, en la isla de Cerdeña.[18] En día 14 de julio de 1441, el monarca se encontraba en el castillo de Cervaro,[19] y en mayo de 1445 en la ciudad de Nápoles.[20] Un rey ausente, lejano y, en muchas ocasiones, mal informado y poco interesado por los asuntos de sus súbditas y súbditos de acá del mar.[21]

---

15. Carmen Pallares Méndez, «Conciencia y resistencia: la denuncia de la agresión masculina en la Galicia del siglo XV», *Arenal: Revista de historia de las mujeres*, 2, 1 (Granada, 1995), pp. 67-79.

16. El fascinante tema de la lugartenencia de María de Castilla, ha suscitado la atención de los primeros biógrafos de la reina desde principios del siglo XX. Véanse Andrés Giménez Soler, «Retrato histórico de la Reina doña María», *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, año 1, núm. 2 (Barcelona, 1901), pp. 71-81. Ferran Soldevila, «La reyna Maria, muller del Magnànim», en *Sobiranes de Catalunya*, Barcelona, Real Academia de Buenas Letras de Barcelona, 1928, pp. 213-347. Francisca Hernández-León de Sánchez, *Doña María de Castilla, esposa de Alfonso V el Magnánimo*, Valencia, Universidad de Valencia, 1959. A la lugartenencia de la soberana (y de otras reinas aragonesas) ha dedicado distintos estudios en fechas mucho más cercanas Theresa Earenfight, «Absent Kings: Queen as Political Partners in the Medieval Crown of Aragon», en Theresa Earenfight (ed.), *Queenship and Political Power in Medieval and Early Modern Spain*, Burlington, Ashgate, 2005, pp. 33-51. Theresa Earenfight, *The King's Other Body. María of Castile and the Crown of Aragon*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2009. Sobre las lugartenencias de Juana Enríquez y Juana de Aragón, Germán Gamero Igea, «Las lugartenientes de la Corona de Aragón y su relación con las ciudades en tiempos de Fernando el Católico», en Jesús A. Solórzano Telechea, Beatriz Arízaga Bolumburu y Amélia Aguiar Andrade (eds.), *Ser mujer en la ciudad…*, pp. 315-328.

17. La obra imprescindible de carácter general sobre la figura del rey continúa siendo la de Alan Ryder, *Alfonso el Magnánimo, rey de Aragón, Nápoles y Sicilia (1396-1458)*, Valencia, Edicions Alfons el Magnànim. Generalitat valenciana, 1992.

18. Andrés Giménez Soler, *Itinerario del Rey don Alfonso V de Aragón y I de Nápoles*, Zaragoza, Mariano Escar Tipógrafo, 1909, p. 30.

19. *Ibidem*, p. 187.

20. *Ibidem*, p. 218.

21. En diferentes ocasiones he puesto de manifiesto el desconocimiento de las leyes, usos y costumbres del monarca a la hora de nombrar cargos de los distintos territorios de la Corona, dispuesto a mirar por sus propios intereses y designar a los mejores postores. José María Lacarra comprendió al zalmedina y los jurados de Zaragoza y su decisión de prestar más atención a las propuestas de la reina que a las del rey. José María Lacarra de Miguel, «Una recomendación regia, fallida», en José Ángel Sesma Muñoz (ed.), *En el centenario de José María Lacarra. Obra dispersa. Trabajos publicados entre 1961 y 1971*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2010, pp. 157-161.

En principio, ninguna de las jóvenes afectadas pertenecía al grupo de riesgo de violaciones que ha dejado más testimonios en los diferentes territorios bajomedievales analizados hasta la fecha en la documentación hispana,[22] me refiero a las sirvientas; esas mozas o mocetas, como se llamaron en Zaragoza atendiendo a su edad, que se hallaban trabajando en casa ajena en las ciudades de finales del Medievo, en ocasiones durante muchos años. Un numeroso conjunto de niñas y muchachas muy vulnerables,[23] puesto que gran parte de las mismas no contaban con el respaldo de un grupo familiar, bien porque procedían de la inmigración, bien porque eran supervivientes de familias conyugales empobrecidas y/o deshechas por deudas o por la muerte de uno o de ambos cónyuges.[24]

Efectivamente, no parece que ninguna de las víctimas perteneciera al servicio doméstico ni a ninguno de los otros conjuntos femeninos que Claude Gauvard ha tipificado como más propicios para sufrir agravios sexuales, entre los que la historiadora francesa, conforme a las fuentes manejadas en sus estudios, propone el orden siguiente: prostitutas, sirvientas, amancebadas, casadas y religiosas.[25]

II. LAS HERMANAS VÍRGENES DE OJOS NEGROS (1420)

De los tres casos de estudio, del crimen que más huellas documentales han perdurado aconteció en un lugar de la Comunidad de aldeas de Daroca, Ojos Negros,[26] en el mes de junio de 1420. A finales de dicho mes, el día 22 y desde Zaragoza, María de Castilla envió tres cartas a distintos destinatarios a propósito de lo sucedido.

La primera de estas cartas, que es la que ofrecemos en el Apéndice Documental 1, iba dirigida al muy alto príncipe don Juan, rey de Castilla y de León,

22. Como «grupo de riesgo» nombré a las sirvientas, en los años 80, en mi tesis, y así se publicó en 1990, María del Carmen García Herrero, *Las mujeres en Zaragoza…*, ob. cit., p. 68. Tomé el concepto, tristemente a la moda en aquellos momentos, de las formas de designar a los potenciales enfermos/as de SIDA. Luego, a raíz de la obra de Ricardo Córdoba de La Llave, *El instinto diabólico. Agresiones sexuales en la Castilla medieval*, Córdoba, Universidad de Córdoba, 1994, este modo de decir se generalizó.

23. Niccolò Martelli escribió la letra de uno de los cantos carnavalescos que ponía a las jóvenes servidoras en escena, intentando reunir la dote para casarse, y guardando con muchas dificultades su virginidad, lo inserta Christiane Klapisch, «L'enfance en Toscane au début du XVe siècle», *Annales de Démographie Historique. Enfant et Sociétés*, 1973, pp. 99-122, p. 112.

24. María del Carmen García Herrero, «Mozas sirvientas en Zaragoza en el siglo XV», en Cristina Segura Graíño y Ángela Muñoz Fernández, *El trabajo de las mujeres en la Edad Media hispana*, Madrid, Asociación Cultural Al-Mudayna, 1988, pp. 275-286. Sobre la disimetría sinonímica entre los vocablos sirvienta y criada, véase, María del Carmen García Herrero, «Criadas y sirvientas a finales de la Edad Media aragonesa», en Andrea V. Neyra & Gerardo Rodríguez (dirs.), ¿Qué implica ser medievalista? Prácticas y reflexiones en torno al oficio del historiador, Mar del Plata, Universidad de Mar del Plata y Sociedad Argentina de Estudios Medievales, 2012, vol. 2, pp. 245-269. Disponible en https://unizar.academia.edu/MaríadelCarmenGarcíaHerrero

25. Claude Gauvard, *"De grace especial". Crime, état et société en France à la fin du Moyen Âge*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1991, vol. I, pp. 329-332.

26. En la evolución demográfica, Ojos Negros tenía 98 maravedís en 1414; 77 fuegos en 1488 y 74 fuegos en 1495. Antonio Ubieto Arteta, *Historia de Aragón. Los pueblos y los despoblados, II*, Zaragoza, Anúbar, 1984, p. 939.

es decir, a Juan II, el hermano pequeño –querido y amado, de acuerdo con el arte epistolar– de la soberana aragonesa. En la copia del registro cancilleresco se ubica bajo la rúbrica *De dos moças*, de manera que, aun antes de empezar a leer el contenido de la misiva, ya se anticipa que va a versar sobre dos muchachas del pueblo, puesto que el vocablo doncella en Aragón suele reservarse –aunque no siempre– para designar a las mujeres jóvenes de las elites: nobleza, patriciado y alta burguesía.

La reina cuenta entonces diecinueve años, y como ya se ha anticipado es la lugarteniente del rey, que está en Cerdeña. Nada hay casual en la redacción, nada se deja al azar y todo obedece a motivos diplomáticos y estratégicos. De hecho, la soberana se presenta a sí misma como reina de Aragón y de Sicilia y primogénita del reino de Castilla, y solamente después dejará constancia de su lugartenencia. Se altera así el orden habitual de la intitulación, ya que en documentos reginales del período enviados a otras cortes e instituciones, el carácter de lugarteniente general de Alfonso V aparece inmediatamente después del título real. Ahora bien, puesto que las tres cartas van a Castilla, hay auténtica intencionalidad al enfatizar que ella es la primera en el orden de sucesión al trono castellano. Con este propósito, al abreviar en los dos siguientes documentos, sencillamente se hace constar que los emite «La reyna d'Aragon e de Sicilia e primogenita de Castiella». Sin duda para los receptores de dicho reino la mención de que ella podría llegar a ser su soberana algún día tiene más fuerza que cualquier otra consideración referente a la Corona aragonesa.

Se relata a continuación cómo tuvieron lugar los hechos, en terreno abierto y con premeditación, pues parece que los dos delincuentes, ambos mozos de Ojos Negros, estuvieron al acecho de los movimientos de dos hermanas vírgenes a las que conocían («salieron en cuentra dos moças virgines, ermanas, del dito lugar»). Abunda la presunción de delito planeado el que los criminales llevaran cuerdas o algún tipo de ligamentos consigo, ya que derribaron a las dos y las ataron. Después, violentamente, corrompieron a la mayor de ellas, lo que permite presuponer que ambos forzaron a la víctima, y ya estaban dispuestos a violar también a la menor cuando la llegada de «buenos hombres» les obligó a huir. El crimen fue denunciado no solo por el padre de las muchachas, sino también por «otros amigos de las moças», y merced a esta publicidad, los agresores fueron apresados en la villa de Molina del reino de Castilla.

No sabemos la edad exacta de las chicas asaltadas, pero sí la consideración en la que eran tenidas en su pueblo, pues la reina habla explícitamente de su virginidad y honestidad, de manera que podemos entender que en este caso concreto hubo un empeño colectivo y se secundó al padre y se le respaldó, acaso económicamente también, para que la cuestión llegara hasta la corte de la reina y se extraditara a los criminales.

La transgresión se considera execrable («muyt exagerant») tanto por la malicia de los agresores (un indicio más de su pensamiento y propósito deliberado) y la virtud de las agredidas,[27] como

27. Como han repetido los estudiosos/as de la violación, la bondad de las víctimas agravaba el delito. No en vano las prostitutas, como señalaba Claude Gavard, constituyeron el grupo femenino más proclive a todo género de violencia y abusos sexuales.

porque se ha hecho de «manera muyt mala».[28] Es más que probable que el ataque a dos vecinas queridas del lugar, presumiblemente ambas menores de catorce años, y además hermanas, conmoviera a las gentes que podían identificarse con las víctimas y con su familia. La desgracia que había caído sobre las mozas podría haber golpeado cualquier otro hogar de Ojos Negros con niñas y adolescentes que hubieran salido a pasear.

Años después, en 1480, en Murcia, también se generó una respuesta conjunta ante una violación, pues el corregidor y otros cinco vecinos aportaron diversas cantidades con el fin de ayudar a un tal Zamorano para que pagase al abogado que debía llevar adelante el pleito contra el sastre Aranda, que había violado a la hija de Zamorano, de la que se especifica que era una niña. Aun contando con los auxilios económicos seguían faltando 295 maravedíes, que se decidió extraer del total de un impuesto sobre la carne.[29] Dos hermanas buenas y vírgenes,[30] una niña… estamos ante violaciones que ni siquiera en la época se podían tolerar, o al menos no se podían admitir cuando las ejecutaban dos mozos cualesquiera.[31]

En la carta que María remite a su hermano, el rey Juan II de Castilla, se demanda que los sujetos de Ojos Negros, prisioneros en Molina, sean devueltos al

28. La joven desflorada perdía valor en el llamado mercado matrimonial, lo que resulta muy evidente, por ejemplo, en el reino de Valencia. Rafael Narbona Vizcaíno, *Pueblo, poder y sexo. Valencia medieval (1306-1420)*, Valencia, Diputació de València, 1992, p. 127. De ahí la proliferación de un documento notarial más asiduo conforme avanza la Baja Edad Media y se llega a la Modernidad: las cartas públicas en las que se manifiesta la rotura de himen de modo accidental para que en el futuro se sepa cómo sucedió el percance y que la joven no tenga problemas a la hora de contraer matrimonio ni sea difamada. Algunas de estos certificados, sin duda, fueron verdaderos. No obstante, se debieron de multiplicar en demasía este tipo de relatos, pues como avisó María Teresa López Beltrán, Francisco Delicado, en *La lozana andaluza*, cuenta con ironía cómo a Aldonza se le derramó la primera sangre de su natural saltando una pared sin el permiso de su madre. La obra de López Beltrán es ingente para comprender, entre otros, el mundo de la marginación femenina al cual, en ocasiones, se ingresaba tras perder la virginidad malamente. De entre sus muchas aportaciones, quisiera citar dos libros imprescindibles: María Teresa López Beltrán, *La prostitución en el reino de Granada en época de los Reyes Católicos: el caso de Málaga (1487-1516)*, Málaga, Diputación Provincial de Málaga, 1985, y María Teresa López Beltrán, *La prostitución en el reino de Granada a finales de la Edad Media*, Málaga, CEDMA, 2003.

29. Luis Rubio García, *Vida licenciosa en la Murcia bajomedieval*, Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1991, p. 329.

30. Sobre el concepto bondad aplicado a las mujeres bajomedievales, María del Carmen García Herrero, «Urbe palpitante: espacios "sexuados" y vida cotidiana en Zaragoza a finales de la Edad Media», en Beatriz Arízaga Bolumburu y Jesús Ángel Solórzano Tellechea (coords.), *La convivencia en las ciudades medievales*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008, pp. 263-290.

31. Remito a los atropellos que durante años realizó el señor del valle de Aramayona (Álava) que fue acusado de haber corrompido y desflorado hasta ciento cincuenta doncellas que eran niñas, pues la mayor no contaba más de 14 o 15 años. Aunque pudiera haber exageración en las cifras, no cabe duda de sus delitos de violencia sexual, Iñaki Bazán Díaz, «Las mujeres frente a las agresiones sexuales en la Baja Edad Media: entre el silencio y la denuncia», en Jesús A. Solórzano Telechea, Beatriz Arízaga Bolumburu y Amélia Aguiar Andrade (eds.), *Ser mujer en la ciudad…*, pp. 86-87. También actuó impunemente durante cierto tiempo el pedófilo Arnau Albertí, caballero y doctor en leyes. Jaume Riera i Sans, *El cavaller i l'alcavota. Un procés medieval*, Barcelona, Club Editor El pi de les tres branques, 1987. Véase también Ana E. Ortega Baún, *Sexo, pecado, delito. Castilla de 1200 a 1350*, Madrid, Bubok, 2011, pp. 114-116.

reino de Aragón, concretamente a su aldea, para que se les castigue en donde el delito fue cometido de manera que sirva a otros de ejemplo y terror.[32] No se menciona la condena a muerte, y de hecho, tal como ha demostrado Martine Charageat, esta se intentó evitar en la mayoría de los casos recurriendo a otros castigos corporales y a multas, lo que resultaba más acorde con el tradicional espíritu de los fueros, aun cuando la pena capital fue ganando terreno a lo largo de los siglos XIV y XV.[33] Sin embargo, además de la mención a aterrorizar a presuntos futuros violadores, hay otro dato que hubiera resultado muy inquietante para los reos de haberlo conocido: al solicitar que fueran trasladados, se recordó a Juan II como en tiempos de Fernando I (Fernando de Antequera) se había restituido a Castilla un moro que había delinquido de manera muy similar en tierras de Molina y después se había refugiado en Aragón.[34]

Aunque, como han señalado diversos historiadores/as e historiadoras/es del Derecho, no suele existir proporción entre las puniciones establecidas por los diversos códigos para los violadores y lo que después sucedió en la realidad, sí hubo excepciones, como veremos más adelante.[35] En general, a finales de la Edad Media hispana, la violación fue sancionada con la muerte en muchas leyes de los diferentes territorios, pero como han advertido entre otros Ricardo Córdoba y Juan Miguel Mendoza, refiriéndose este último a los territorios de la actual Castilla-La Mancha, los violadores eran condenados a pena de muerte, pero luego la sentencia no se aplicaba.[36]

Un ejemplo aragonés que evidencia lo expuesto se localiza en el proceso contra Guillén Pérez de Salas, al que de-

32. Iñaki Bazán Díaz, «La utilidad social del castigo del delito en la sociedad medieval para "en exemplo, terror e castygo de los que lo ovyesen"», en Esther López Ojeda (coord.), *Los caminos de la exclusión en la sociedad medieval: pecado, delito y represión*, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2012, pp. 447-476. En julio de 1382 el concejo murciano recibió una petición de Orihuela para que se extraditara a Pedro de Calatayud, vecino de Orihuela, que tras violar a la hija de Guillén de Sivargenes, había huido a Murcia, Luis Rubio García, *Vida licenciosa en la Murcia…*, ob. cit., p. 28.

33. Martine Charageat, «La peine de mort en Aragon (XIe-XVe siècles). Entre châtiment et exclusion», en César González Minguez e Iñaki Bazán Díaz (dirs.), *El discurso legal ante la muerte durante la Edad Media en el nordeste peninsular*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2006, pp. 455-473. Martine Charageat, «Pena de muerte y justicia en las ciudades aragonesas a fines de la Edad Media», *Clio&Crimen*, 4 (Durango, 2007), pp. 95-116.

34. Con asiduidad se nos escapa la causa o causas por las que ciertos individuos, que en principio habían cometido el mismo delito, fueron castigados con mucha mayor dureza que otros. Sin duda el estatus y la riqueza del sujeto o de su familia incidieron en la calidad y cantidad de sus penas. Bonnie S. Anderson y Judith P. Zinsser, *Historia de las mujeres: una historia propia*, vol. 1, Barcelona, Crítica, 1991, p. 140, recogen el testimonio de una violación colectiva en un pueblo de los Apeninos, en 1400. De los participantes en la agresión, algunos fueron penalizados de modo menos severo, pero cuatro fueron ejecutados.

35. La violación tiene una presencia mucho más considerable en la legislación que en la documentación judicial, algo que ya observó Félix Segura Urra, *Fazer justicia: fuero, poder público y delito en Navarra (siglos XIII-XIV)*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, p. 368. Véase también Victoria Rodríguez Ortiz, *Historia de la violación: su regulación jurídica hasta fines de la Edad Media*, Madrid, Consejería de Educación y Cultura, 1997.

36. Ricardo Córdoba, «Consideraciones en torno al delito de agresión sexual…», ob. cit. Juan Miguel Mendoza Garrido, *Delincuencia y represión en la Castilla bajomedieval (los territorios castellano-manchegos)*, Granada, Grupo Editorial Universitario, 1999, pp. 253-255.

nunció ante los jurados de Zaragoza Violant Mayayo, la sirvienta de su madre, que aseguraba haber sido forzada por él mientras cocinaba, en Zuera, en 1465. En ese momento y de manera indubitable los fueros de Aragón penalizaban con la muerte las violaciones.[37]

Guillén, a raíz de violentar a la muchacha se dio a la fuga, pero su actitud no fue comprendida por algunos de los hombres que le sorprendieron en su huida:

> -"E pues –dixeronle las horas los otros–, por exo no te cabe fuyr, que no te pueden forçar sino que la tomes por muller, pues que tu la ayas trobada la que debe".[38]

Aquellos individuos con los que se encontró el fugitivo, según su declaración, no solo no se plantearon ni por un momento la posibilidad de que lo ahorcaran, sino que se limitaron a aventurar la contingencia de que le obligaran a contraer matrimonio con la muchacha si la había desflorado, o sea, si la había encontrado «como debía estar», virgen. Así se había estatuido en Aragón durante siglos. Pero el hecho es que tras agredir a Violant, el criminal se había dado a la fuga. Recuerda, pues, este asunto el proceder ante los casos de adulterio femenino que, si probados, podían acabar con la acusada en la picota.[39] Desde luego tampoco parece que fuera lo habitual, pero la norma existía y por tanto se corría el riesgo de que fuese aplicada.

Y es en este contexto de posibles perspectivas en donde el conocimiento de la mención a un moro violador hubiera hecho temblar a los malhechores de Ojos Negros de haberlo sabido, ya que si el musulmán extraditado por Fernando de Antequera desde Aragón a Molina había violado a una cristiana, el precedente no les favorecía en absoluto. La ejecución corporal era más que probable para quienes pertenecían a minorías religiosas y forzaban a mujeres cristianas, ya que las relaciones sexuales interreligiosas estaban prohibidas, aun en los casos en que fueran consentidas por ambas partes o se tratara de intercambios carnales remunerados.[40]

---

37. María del Carmen García Herrero, «Violencia sexual en Huesca a finales de la Edad Media», *Revista de Historia Jerónimo Zurita*, 74 (Zaragoza, 1999), pp. 83-100.

38. María del Carmen García Herrero, *Las mujeres en Zaragoza…*, ob. cit., vol. II, p. 193. Contamos con ejemplos de matrimonios de víctimas vírgenes y violadores. Por citar solo un caso de reciente publicación, véase la orden para que se saque de la cárcel de Vitoria al molinero Juan de Arriaga, preso por forzar a María de Yera, con la condición de que se le lleve a la iglesia de Arriaga y contraiga matrimonio con ella, tal como han acordado las partes, en Janire Castrillo Casado, *Las mujeres vascas durante la Baja Edad Media*, Madrid, Sílex, 2020, p. 348-350.

39. María del Carmen García Herrero, *Las mujeres en Zaragoza…*, ob. cit., vol. II, p. 225. A María Vellita, sorprendida cometiendo adulterio por un mozo que trabajaba en su casa, una vecina le dijo: -*"O, mala fenbra, como vos aveys traydo al piet de la forca"*. No obstante, abundaron los perdones de maridos, conocidos en Andalucía como perdones de cuernos, que suponían la absolución de la adúltera a cambio de la entrega al marido de parte o la totalidad de los bienes de la mujer y/o su renuncia a determinados derechos. María del Carmen García Herrero, «La marital corrección: un tipo de violencia…», ob. cit.

40. Luis Rubio García, *Vida licenciosa en la Murcia…*, ob. cit., pp. 113-115. José Ángel Sesma *et alii*, *Un año en la historia de Aragón: 1492*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1992, «¡No te acuestes con exe, que es jodío!», pp. 85-91. Teresa Vinyoles Vidal, *Història de les dones a la Catalunya medieval*, Lleida, Pagès Editors, 2005, pp. 214-215. Para el contexto general, continúa

Como era usual en la correspondencia de María de Castilla con la realeza castellana, la reina de Aragón, además de dirigirse a su hermano, el joven Juan II, mandaba copia de la carta o hacía redactar una similar para que llegase a otras personas relevantes y cercanas al monarca que pudieran influir en él con el fin de obtener lo requerido, fuese lo que fuese. Esta forma de actuar, que María de Castilla ya había ensayado anteriormente cuando se carteaba con su madre, Catalina de Lancaster,[41] se mantendría hasta el fallecimiento de Juan II en 1454, si bien, claro está, los personajes cuyo ascendente sobre el rey se buscaba iban variando en función de la cronología y también de los asuntos tratados.

En el caso de las hermanas de Ojos Negros, la reina optó por incluir una copia textual de la misiva destinada al soberano dentro de otra carta dirigida a ciertos hombres clave del entorno áulico en 1420. El modelo que se registró en la cancillería de la lugarteniente fue la letra enviada al arzobispo de Toledo Sancho de Rojas, la máxima autoridad eclesiástica de Castilla, quien, a su vez, había sido un asiduo mediador de los asuntos que María ventilaba con su madre.[42] También bajo sello secreto se mandaron copias al mayordomo mayor del rey, Juan Hurtado de Mendoza, al contador mayor del rey, Fernando Alfonso de Robles, a dos doctores en leyes que habían formado parte del Consejo Real durante la minoría del rey[43] y ahora eran ambos consejeros de Juan II: Pedro Yáñez y Diego Rodríguez de Valladolid, y, finalmente, a Íñigo López de Mendoza, marqués de Santillana.[44] A todos y cada uno de ellos se les informaba del empeño personal de la reina («hayamos muyto a coraçon») en que se llevara a cabo la extradición de los dos agresores, y se añadía una súplica imperiosa:

> Por tanto vos rogamos muyt affectuosament que por nuestra contemplacion querades dar obra e manera con el dito rey que las ditas cosas en el dito traslado exprimidas viengan a perfeccion. E desto nos faredes singular complacencia, la qual muyto vos gradesceremos.[45]

La tercera carta que se generó por «el grant e scelerado crimen que los dos moços d'Aragon fuydos e perseguidos alla e presos en Molina», se dirigía a sus devotos caballeros, juez, alcaldes y oficiales de la villa de Molina. A los «hombres buenos» destinatarios de la misma les pedía que le transfirieran a los mal-

siendo imprescindible David Nirenberg, *Comunidades de violencia. La persecución de las minorías en la Edad Media*, Barcelona, Península, 2001, pp. 183-236.

41. María del Carmen García Herrero, «Un tiempo de añoranza y aprendizaje: María de Castilla y sus primeros años en la Corona de Aragón», *Storia delle donne*, 9 (Florencia, 2013), pp. 97-116.

42. *Idem.*

43. Sergio González Sánchez, «El Consejo Real de Castilla durante la minoría de Juan II», *En la España Medieval*, 34 (Madrid, 2011), pp. 181-214.

44. Las biografías de estos personajes en Francisco de Paula Cañas Gálvez, *Burocracia y Cancillería en la Corte de Juan II de Castilla (1406-1454). Estudio institucional y prosopográfico*, Salamanca, Ediciones Universidad, 2012. También resulta de utilidad Francisco de Paula Cañas Gálvez, *El itinerario de la corte de Juan II de Castilla (1418-1454)*, Madrid, Sílex, 2007. Puede consultarse *on line* el *Diccionario Biográfico Electrónico* de la Real Academia de la Historia.

45. A.C.A., Cancillería Real, Registro 2952, f. 21.

hechores como ella estaría dispuesta a hacer si se presentara la ocasión:

> Por tanto muy affectuosament vos rogamos que los ditos presoneros delados nos querades remeter a fi que dellos podamos azer la justicia que se pertanesce, car nos somos presta en semblant caso fazer remission de hombre de aquexa tierra aqui delinquient e fuyto en Aragon, segunt ya por obra ha feyto el senyor rey don Ferrando de loable memoria […].[46]

Acto seguido volvía a salir a escena aquel moro violador de antaño que delinquió en Molina y se escapó al reino vecino, del que fue devuelto con prontitud. Mientras se producía el requerido traslado, la reina rogaba encarecidamente a los prohombres «que tiengades bien presos e bien guardados los ditos presos».[47]

III. EL ESPÍRITU DIABÓLICO Y LA NIÑA DE CINCO AÑOS (SARIÑENA, 1441)

La carta de la reina que versa sobre el segundo caso que analizamos fue datada en Alcañiz el día 13 de julio de 1441. Se encaminó a la máxima autoridad de la villa de Sariñena,[48] su justicia, y podría haberse tratado de un triste ejemplo rutinario de violación como tantos otros, de no afectar a una criatura de tan corta edad, una niña de cinco años. Es cierto que se documentan ejemplos de adolescentes y preadolescentes forzadas en muy diversos lugares, pero cinco años son muy pocos años.[49]

Pese a que la violación es un crimen que en la mayoría de los casos trata de silenciarse, Guido Ruggiero dio a conocer a Giovanni Bobizo, quien, movido por el espíritu diabólico, en Venecia, en 1422, intentó violar a una niña de ocho años. Tiempo después, en 1461, otro individuo asaltó brutalmente a una nena de nueve años hiriéndola de gravedad y poniéndola en peligro de muerte, incitado también por espíritu libidinoso y diabólico.[50]

Sin duda una mención aparte en tan escabroso asunto merece un proceso catalán de principios del siglo XV, pues, como en su día señaló Rafael Narbona, los abusos del caballero Arnau Albertí con la tercería de su alcahueta, Na Trialls, «harían palidecer a la misma Celestina de Fernando de Rojas».[51]

---

46. *Ibidem*, f. 21 v.

47. *Idem*.

48. Antonio Ubieto Arteta, *Historia de Aragón. Los pueblos y los despoblados, III*, Zaragoza, Anúbar, 1986, p. 1170. En 1495, Sariñena contaba con 158 fuegos, el mismo número que en 1543 y en 1609.

49. María Sabina Álvarez Bezos, *Violencia contra las mujeres…*, ob. cit., pp. 85-86, expone cómo fue perdonado por los Reyes Católicos en 1492, al alistarse para ir a la toma de Granada, un tal Juan Romero, que había violado a una huérfana de padre de once años, Ana, natural de Chinchilla. Luis Rubio García, *Vida licenciosa en la Murcia…*, ob. cit., p. 30. En 1479, Gil López Merino violó en la huerta murciana a una niña de nueve o diez años, aunque luego se sostuvo que tenía siete u ocho años. Cuanto menor era la víctima, más repugnante resultaba el crimen. Véase nota 55.

50. Guido Ruggiero, *The Boundaries of Eros. Sex Crime and Sexuality in Reinaissance Venice*, Nueva York-Oxford, Oxford University Press, 1985, p. 92. Me interesa subrayar que este segundo criminal tampoco fue condenado a muerte, sino que pagó para la dote de su víctima y fue desterrado para siempre de Venecia.

51. Rafael Narbona Vizcaíno, *Pueblo, poder y sexo…*, ob. cit., p. 133. De hecho, Celestina dejaba claro que en su burdel, en los años gloriosos del pasado, no había mozas menores de 18 años.

El proceso contra el caballero y la alcahueta, en la Barcelona de 1410, no se inició por las denuncias de los representantes de las niñas violadas ni por sus madres, sino por una bronca de Na Trialls con una mujer que quizás fuera sobrina suya, a propósito de unas ropas. En medio de la crispación, Cristófola llamó alcahueta a su tía, y algo hizo sospechar a las autoridades que el insulto podía no ser una mera ofensa, sino la descripción del ejercicio de una actividad delictiva y profundamente repudiada por la sociedad medieval. Así empezó todo y así salió a la luz cómo Arnau Albertí, doctor en leyes, pedófilo, había violado reiteradamente a tres niñas, Úrsula e Isabel, ambas de nueve años, y Domenja, de diez, y quizás a otras, como Eulàlia y Claró.[52] En otras vistas del proceso se afirmó que había conocido carnalmente y corrompido, mediante los tejemanejes de Na Trials, a siete u ocho pequeñas.[53] La lectura de la fuente, publicada por Jaume Riera, permite observar cómo el caballero abusó reiteradamente de su posición social y de la miseria ajena, y se retrató como un individuo indeseable y soberbio que se sentía al margen de las normas que regían al común de los mortales. Como es habitual, ignoramos cuál fue su suerte.

Tampoco conocemos cómo se castigó a Diego Niño, que en 1481, cabalgó, desvirgó y corrompió a una menor de doce años llamada Marica, que acababa de llegar a Zaragoza desde Navarra. Desde luego se trató de un delito muy premeditado, perpetrado por un criminal sin escrúpulos y de la peor calaña, como se refleja, entre otros puntos, en el intercambio de palabras que mantuvo con la mujer del hostalero en cuyo establecimiento ejecutó la violación. La mujer le increpó: –"O, puto viejo, no haviesteys verguença de fazerlo ad aquella ninya, que si justicia huviesse devreays ser quemado". A lo que Niño, posiblemente un proxeneta, contestó con insoportable chulería: –"Agora me pesa como no gele fiz sino una vegada [vez], que no fuesen ciento por amor de vos".[54] Sin duda la horca le pareció a la huéspeda una pena demasiado leve para un crimen tan repugnante, que, a su juicio, merecía una muerte más dolorosa y lenta en la hoguera.[55]

Como ya he escrito en otra ocasión, solamente he leído el testimonio de un violador que parece arrepentido, un tal Pedro Villanueva, que habitaba con su manceba en Huesca, en 1482.[56] Villanueva violó a la sirvienta que convivía con ambos, Juanica de Bona, de trece

52. Jaume Riera i Sans, *El cavaller i l'alcavota…*, ob. cit., p. 96.

53. *Ibidem*, p. 101.

54. María del Carmen García Herrero, *Las mujeres en Zaragoza…*, ob. cit., vol. II, p. 274.

55. En 1380, en Lérida, más le hubiera valido al converso Joan Guerau que su amo, Francesc Punyet, le acuchillara como quiso hacer al descubrirlo junto a la pequeña que andaban buscando. Guerau había violado a una niña de 3 años, y, tras un rapidísimo proceso, sufrió un castigo atroz: le cortaron el miembro, se lo colgaron al cuello y así lo pasearon hasta proceder a ahorcarlo. Ferran Garcia-Oliver, *Els murs fràgils dels calls. Jueus i jueves dels Països Catalans*, Catarroja-Barcelona, Afers, 2019, pp. 152-154.

56. Las mancebas de los hombres solteros en el Aragón bajomedieval eran, en casi todo, como mujeres legítimas. Tenían el deber de ser fieles a sus amantes y procurarles todo bien, tanto a sus personas como a sus haciendas. Sin embargo, no había mediado matrimonio entre la pareja, por lo que, en principio, se trataba de una unión pasajera y asimétrica, que tendría que deshacerse cuando lo acordaran así, o uno de los dos o ambos contrajeran legítimo matrimonio.

años, un día que fue con ella a recoger leña a un soto. Cuando regresaron, la adolescente se refugió en la concubina de su amo y le enseñó su camisa, quizás rasgada y ensangrentada, y la mujer se dirigió a su amante en estos términos: –«O, Pedro, esto ez feyto a la moca; si la moca sende fuese yda al Justicia, avrian bos afogado». A lo cual respondió él: –«No curo del afogar, mas el cargo de la conciencia».[57]

Desconocemos qué sentimientos albergaba Domingo Portules, quien, también movido por espíritu diabólico, había forzado de mala manera (¿había pegado a la niña como el veneciano?) y conocido carnalmente a Dolza de Santa Fe, la nena de cinco años, a la que no se nombraba en diminutivo, como resultaba habitual en este tipo de crímenes.[58] Lo que sí sabemos es que el justicia de Sariñena lo había apresado, pero estaba dejando pasar el tiempo y no actuaba del modo que, al entender del padre de la niña y de la propia reina, debería haber hecho ya («segunt por fuero, dreyto e razon fazer se deva»). Juan de Santa Fe, el padre de la pequeña, había acudido a la reina con «clamor muyt grant» y suplicando humildemente que el procedimiento siguiera adelante, y la soberana, como en tantos otros sucesos, había requerido que se llevara a cabo una indagación («nos seamos verdaderament informada»).

En ocasiones, las autoridades locales no se atrevían a aplicar determinados castigos a los reos y requerían que el monarca de turno sancionara lo que estaba en su ánimo llevar a cabo, sin embargo no parece ser ese el supuesto del justicia de Sariñena, acaso vinculado afectivamente al preso o sobornado por Portules o sus allegados. La reina advertía fuertemente al justicia que no dilatase más la pena de muerte con ninguna excusa, y que, puesto que el violador había confesado ante él y otros testigos su culpa, procediera sin dilación si quería servir al rey y a ella misma. Este el único de los documentos que estamos manejando en el que se menciona explícitamente la pena capital y a Alfonso V para reforzar la autoridad de la lugarteniente. Además de lo dicho, María reitera al justicia de que de no ejecutarlo, incurrirá en la ira e indignación del rey y de ella misma.

María de Castilla dejó constancia en esta y en otras muchas cartas de un rasgo de su personalidad y de su política que va a acompañarle prácticamente hasta el fin de sus días: su interés y compromiso por la impartición de justicia. De hecho, el capellán de Alfonso V, en la descripción que hace de la soberana resalta, entre otras, esta faceta:

> La qual dita reyna fonch dotada de perfeccio, de seny e de virtut, molt honesta tot lo temps de sua vida, tement de Deu e amant justicia e ministar aquella.[59]

En hacer justicia, y en que esta llegara hasta las y los más desfavorecidos, la reina encontró gran parte del sentido de su realeza, vale decir de su vida. Así lo expresó nítidamente en la misiva que dirigió a una viuda que no se atrevía a reclamar lo suyo por miedo a sus pode-

57. María del Carmen García Herrero, «Violencia sexual en Huesca…», ob. cit., p. 97. Otra sirvienta de 13 años, en este caso en Valencia, y también llamada por su hipocorístico, Guillamoneta, fue atacada por un mozo al hacer un recado para su amo. Rafael Narbona Vizcaíno, *Pueblo, poder y sexo…*, ob. cit., p. 131.

58. Apéndice Documental 2.

59. *Dietari del capellà d'Alfons el Magnànim*, edición de María de los Desamparados Cabanes Pecourt, Zaragoza, Anúbar, 1991, p. 57.

rosos rivales, y a la que la reina María animaba a recurrir a su justicia:

> Entendido havemos que por temor a vuestros adversarios non gosades venir a demandar vuestra justicia, por tanto vos dezimos que non seades por modo de persona alguna por gran que sea, car deveys pensar que deudo que debe mas el cargo que tenemos es ministrar justicia e tirar oppresiones de los pocos […].[60]

IV. UNA JOVENCITA DECIDIDA Y UNA MADRE DESNATURALIZADA (VALENCIA-ZARAGOZA, 1445)

> Para él, mamá es su… ¿cómo se llama? Y él, para mamá es… Son palabras mezquinas, no quiero repetirlas. Pero en ese caso, ¿por qué me mira con esos ojos? A fin de cuentas yo soy la hija.[61]

Al leer el documento de Caterina y su madre, Joana, por algún motivo en lo primero que pensé fue en la película *Doctor Zhivago*; pero lo cierto es que Joana tenía poco que ver con Amalia Kárlovna, la rubia poco lista y metida en carnes de treinta y cinco años, cuyo amante de turno, Komarovski, había enloquecido de deseo por Lara, la hija de Amalia de poco más de dieciséis años. Amalia experimentaba, dice Pasternak, repetidas crisis de estupidez, pero a su modo quería entrañablemente a su hija.

Luego recordé a otra madre, Catalina de Teruel, esta de los años treinta del Cuatrocientos, a la que Isabel Falcón, cuando hablábamos de ella, definía con un término muy aragonés: «destalentada». A Catalina, viuda, inmigrante recién llegada a Zaragoza, sin recursos, con trabajos esporádicos y mal pagados, no se le ocurrió mejor idea que casar a su hija de diez años, Inés de Calamocha, con un tintorero llamado Juan Brun. En su declaración, en el proceso ante el tribunal eclesiástico, Catalina contó que se había establecido en la ciudad unos meses antes con su niña y que no conocía a nadie; entonces, sin tener quién la aconsejara, le dijeron «quel dito Johan Brun era hun buen joven et que tenia buen officio, et que la mantendria a ella e a la dita su filla», y le añadían «*que era rico*». Por tanto, viendo su desamparo y esperando «que ella e la dita su filla lo passasen bien a cargo del dito matrimonio», casó a su hija con Brun, lo que se hizo en contra de la voluntad de la niña, que le decía sensatamente: –"*Madre, no me cases tan ayna* [pronto], *que si yo vivo me sallira marido*". Brun, que era impotente, dio muy mala vida a las dos, madre e hija, hasta que se declaró nulo el matrimonio, no solo por no contar la nena los doce años preceptivos para el acceso al mismo, sino también porque Inés continuaba siendo virgen, tal como describieron minuciosamente las cuatro comadronas que la examinaron.[62]

En el caso de Joana, la viuda del herrero Antoni Domenech de Valencia, he optado por llamarla madre desnaturalizada porque me ha parecido que este adjetivo se ajustaba a su comportamien-

60. A.C.A., Cancillería Real, Registro 3007, f. 44 v.

61. Borís Pasternak, *El doctor Zhivago*. He manejado la reciente edición de la obra, con traducción del ruso de Marta Rebón, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2020, p. 37.

62. Mª Isabel Falcón Pérez, «Procesos por causas matrimoniales en Zaragoza en la Baja Edad Media y Primer Renacimiento», *Aragonia Sacra*, IX (Zaragoza, 1995), pp. 209-252, espec. p. 229.

to, puesto que faltaba a los deberes que la naturaleza le imponía por razón de su maternidad. Joana fue mucho más allá de la periódica estupidez de Amalia Kárlovna o de la falta de talento de Catalina de Teruel, sin embargo, no creo oportuno nombrarla «madre cruel» –aunque lo fuese–, ya que desde que el humanista Giovanni Morelli utilizara esa expresión para referirse a su propia madre, que le abandonó, junto con sus hermanos, cuando contaba tres años, a raíz de su viudez, dicho término se ha utilizado en la historiografía para referirse a las viudas que se desentendían de sus hijos, recuperaban su dote e intentaban recolocarse en un nuevo matrimonio.[63]

En Valencia, en 1445, Joana no había vuelto a maridar, sino que se había amancebado con un tal Joan de Montalbán. Hasta aquí, y puesto que Montalbán no parece que estuviera casado, no hay nada que extrañe demasiado en ese comportamiento, ya que en las ciudades bajomedievales hispanas menudeaban las parejas de «suelto» con «suelta» que vivían en concubinato, lo que si bien no era el modelo de convivencia deseable para la Iglesia (y cada vez menos para las autoridades civiles), tampoco parece que escandalizara a las gentes, siempre que no se lesionara a terceras o terceros.[64] Pero Joana y Montalbán habían traspasado, y mucho, los límites de lo admisible. Así, impresiona que la denuncia que llegó a la reina fuera presentada por un hermano de la propia Joana, el curtidor Guillén Terrades, tío materno de Caterina, y por el tutor y curador de la misma, Joan March. Por otra parte, el hecho de que Caterina necesitara representantes y estuviera todavía bajo tutela y curatela nos ofrece una pista sobre su edad, puesto que los fueros de Valencia entendían que, a partir de los quince años, no se precisaba tutela.[65]

Puede ser que Caterina, deseosa de salir de la terrible situación de amante forzada del amigo de su madre en la que estaba sumida, y queriendo vivir lejos de tan gran y abominable pecado («volent viure fora aquest tan gran e abominable peccat», dice el documento), diera a conocer su lamentable suerte a su tío Guillén, o a este y a su tutor. Y resulta más que probable que ambos encontraran una salida en la distancia y trajeran con ellos a Caterina a Zaragoza, la cual parece que estuvo de acuerdo en retirarse al monasterio de las dominicas.

63. Christiane Klapisch-Zuber, «La "madre crudele". Maternità, vedovanza e dote nella Firenze dei seccoli XIV e XV», en Christiane Klapisch-Zuber, *La famiglia e le donne nel Rinascimento a Firenza*, Roma-Bari, Laterza, 1988, pp. 287-303, pp. 298-299. En el caso aragonés, el fuero *De alimentis*, de 1390, deja constancia del mal futuro que podía aguardar a los hijos de los primeros matrimonios, poco o nada cuidados en alimento, vestido y calzado, después de las nuevas nupcias de sus padres y madres. *Fueros, Observancias y Actos de Corte del Reino de Aragón. Edición facsimilar de la de Pascual Savall y Dronda y Santiago Penén y Debesa*, Zaragoza, El Justicia de Aragón e Ibercaja, 1991, Tomo I, Lib. V. *Fororum Regni Aragonum*, p. 235.

64. La bibliografía sobre el amancebamiento en la Baja Edad Media hispana es muy copiosa y creo que su acarreo no aportaría gran cosa a este estudio, de modo que, solo como ejemplo, remito a los trabajos de María Teresa López Beltrán y Ricardo Córdoba de La Llave para el Reino de Castilla, y a los de Teresa Vinyoles y de mí misma para la Corona de Aragón.

65. Pere Hieroni Taraçona, *Institvcions dels fvrs, y privilegis del Regne de Valencia*, Valencia, Pedro de Guete, 1580. Servicio de reproducción de libros. Colección Biblioteca Valenciana, Valencia, Librerías París-Valencia, copia facsímil, pp. 178-180. Juan Alfredo Obarrio Moreno, «La edad pupilar y la mayoría de edad en la Valencia medieval», *Anuario de Estudios Medievales*, 42 (2) (Barcelona, 2012), pp. 771-797, p. 773.

En este viaje, tío y tutor se presentaron ante el gobernador de Aragón, mosén Juan de Moncayo, quejándose al mismo («fahent vos clamor») de lo que había hecho Joana con Caterina.[66]

La madre desnaturalizada no solo había dado de lado las normas de Dios y del mundo, sino que olvidando también el amor maternal había entregado a su amante a su hija, acaso para retenerlo a su lado. En ese momento, la soberana expone lo que piensa de esa viuda al llamarla «mala e deshonesta fembra», pues en este contexto «fembra», sin ninguna duda, tiene la connotación de meretriz.[67] Además del adverbio «meretricalment», que se repite en dos ocasiones, cabe señalar que la soberana, en la abundante correspondencia que he tenido oportunidad de leer, no utiliza la palabra hembra, salvo cuando se refiere a prostitutas o mujeres de mala fama.

Para María de Castilla, que llevaba tanto tiempo sufriendo por no poder quedarse embarazada, debió resultar lacerante este menospreciar el amor de madre por parte de Joana («postposada lamor maternal»).[68] Contra la voluntad de Caterina, su madre la mancilló entregándosela a su amante y obligándola a dejar a su prometido. Aún más, Joana dilapidó la dote de la hija y todo cuanto poseía con el tal Montalbán de cuyo oficio nada consta.

Entiendo que lejos de dejar las cosas como estaban, Joana se personó en Zaragoza con la intención de sacar a su hija del monasterio para llevársela de nuevo con ella a vivir como si fuera una meretriz. Y es en este contexto cuando María de Castilla escribe al gobernador de Aragón recordándole que ya tuvo noticias del grave asunto por parte del tío y del tutor de la muchacha, pero no hizo

66. Si la muchacha se hubiera dado a la fuga ella sola, es más que probable que su madre no hubiera sabido adónde ir a buscarla.

67. María del Carmen García Herrero, epígrafe «Mulleres, femmas, donnas» del capítulo «El universo de las relaciones familiares en el Fuero de Jaca», en *El Fuero de Jaca, II. Estudios*, Zaragoza, El Justicia de Aragón, 2003, pp. 229-265, pp. 237-238. No obstante, la palabra «fembra» a veces solo hace referencia a mujer del pueblo o mujer trabajadora. Así, por ejemplo, se llamó «fembres» a las mujeres que sacaban la tierra y preparaban la grada para botar o varar los barcos en las atarazanas de Mallorca, Antonio Ortega Villoslada, «El trabajo femenino en Mallorca. La labor de la mujer en la actividad marítima de la primera mitad del siglo XIV», *Espacio, Tiempo y Forma. Historia Medieval*, 17 (Madrid, 2004), pp. 461-469, p. 468.

68. Proliferan los testimonios publicados e inéditos que muestran cómo se conmovía el corazón de la reina ante la maternidad y los sufrimientos que podía acarrear que las madres perdieran a sus hijos, o que fueran obligadas a separarse de ellos. En el extraordinario documento que publicó María Teresa Iranzo Muñío, «El secuestro de Violante de Torrellas: un ejemplo de violencia en los comportamientos aristocráticos a mediados del siglo XV», *Aragón en la Edad Media*, 14-15, 1 (Zaragoza, 1999), pp. 787-800, se busca la complicidad de María de Castilla al narrarle cómo una mujer pobre vio morir envenenado a su único hijo, pp. 788-789, y el dolor y desgarro que padecieron Violant y su hija cuando los secuestradores las separaron violentamente, pp. 790-791. Por otra parte, con exquisita sensibilidad, Teresa Vinyoles nos contó la solidaridad de la reina con Sança Ximenis de Cabrera, separada de sus dos hijas al enviudar. En 1421 la soberana pedía a la familia paterna de las niñas que enviaran al menos a una de ellas desde Bearn a vivir con su madre, pues sería gran remedio y medicina en su tribulación por el amor y afecto que por naturaleza tienen las madres a sus hijos. Teresa Vinyoles Vidal, «Encuentros con una dama del siglo XV: Sança Ximenis de Cabrera», en Blanca Garí (coord.), *Vidas de mujeres del Renacimiento*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2008, pp. 87-101, espec. pp. 93-34.

nada al respecto. Ahora, la soberana le ordena que cuando el procurador de ambos, Bartolomé de Castañeda, se presente ante él, sea diligente y haga apresar a la madre para que se la castigue en condiciones y para que la hija quede preservada de todo mal y pecado. A continuación, el gobernador ha de certificar a la reina que ha procedido en todo lo que le ha mandado.

No se menciona a Montalbán en lo tocante a las futuras sanciones, sino que la carta que dicta la reina desde Valencia se centra exclusivamente en Joana. Quizás porque vino ella sola a Zaragoza a recobrar a su hija y él se quedó junto al Turia, o tal vez porque como corresponsable de Caterina –con su tutor– en la madre recaía la culpabilidad por la corrupción, mala vida y empobrecimiento de la muchacha. Tampoco es posible dilucidar y traducir –como diría Peter Burke– qué se esconde tras el afán de la reina en que la madre sea «ben castigada».

Dado que carecemos por el momento de más noticias sobre esta cuestión, ignoramos si Joana fue apresada y juzgada y bajo qué cargos, pero si se llegó a barajarse la alcahuetería,[69] la mala madre resultaría severamente condenada.[70]

69. Joana no responde al perfil de Caterina, que ejercía de alcahueta de sus hijas por su extrema pobreza, Rafael Narbona Vizcaíno, *Pueblo, poder y sexo…*, ob. cit., pp. 134 y 136. Sobre alcahuetería y prostitución clandestina, pp. 132-133.

70. La legislación foral de diversos territorios era especialmente dura sancionando la alcahuetería, que se consideraba una lacra inaceptable para la sociedad. De los diversos estudios reunidos en uno de los primeros libros colectivos sobre la historia de las mujeres en la Edad Media hispana, puede verse la contribución de Carmen Orcastegui Gros, «La mujer aragonesa en la legislación foral de la Edad Media», en VV. AA., *Las mujeres medievales y su ámbito jurídico*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1983, pp. 115-123, espec. p. 120, en donde se detuvo en las delincuentes que en el *Fuero de Teruel* eran castigaban con muerte en la hoguera: abortistas, brujas, hechiceras y alcahuetas, salvo que, en cualquiera de estos supuestos, las acusadas resistieran la ordalía del hierro candente en la mano.

APÉNDICE DOCUMENTAL

1

1420, junio, 22 Zaragoza

La reina de Aragón escribe a su hermano, el rey de Castilla, Juan II, para pedirle la extradición de dos mozos de Ojos Negros que, en dicho lugar, han atacado a dos hermanas jóvenes y vírgenes, violando a la mayor. Luego han huido y están presos en la villa castellana de Molina.

A.C.A., Cancillería Real, Registro 2952, ff. 20-20 v.

De dos moças

Rey muyt caro e muyt amado ermano. Nos, la reyna d'Arago e de Sicilia, primogenita del Regno de Castiella, e lugartenient general del muyt alto senyor rey, marido e senyor nuestro muyt caro, vos embiamos muyto a saludar, assi como a rey que muyto amamos e para quien queriamos Dios diese tanta honor e buena ventura quanta vos mesmo deseades.

Rey muyt caro e muyt amado ermano, en el present mes de junio, en el lugar de Oiosnegros, tierra de Daracha (*sic*) del regno d'Aragon, se ha cometido un caso de muyt greu e enorme crimen, que dos moços del dito lugar salieron en cuentra dos moças virgines, ermanas, */f. 20 v./* del dito lugar e con fuerça las ligaron e derribaron e violentment la mayor dellas corrumpieron, e como queriessen corrumper la menor, por sobrevenida de buenos hombres, hovieron a fuyr, e con apellido del padre e con otros amigos de las moças son stadas (*sic*) presos en la vuestra villa de Molina.

E muyt caro e muyt amado ermano, como este crimen sea muyt exagerant assi por la malicia dels delinquentes como por la honestat de las moças como por la manera muyt mala, e por esta razon hayamos muyto a coraçon quel dito crimen sea punido en el lugar do fue cometido por dar a los ditos criminosos pena e a los otros terror e exemplo, vos rogamos muyt affectuosament que los ditos moços delados nos mandedes remeter a fin que dellos fagamos condigna punicion, car en semblant caso fariamos e entendemos fazer a vos remission de criminosos de vuestros regnos fuidos en los nuestros. E ya el senyor rey don Fferrando, de gloriosa memoria, vos fizo semblant remission de un moro qui havia delinquido quasi en semblant specia en tierra de Molina e fuydo en tierra d'Aragon. E desto nos faredes muyt grant plazer, el qual muyto vos gradesceremos.

E rey muyt caro e muyt amado, si algunas cosas vos son plazientes de nuestros regnos e tierras, scrivitnos, car nos las compliremos de buena voluntat. E sea [*tachado*: el santo] la Santa Trinidat en vuestra special guarda. Dada en Çaragoça [*tachado*: a XXII] dius nuestro siello secreto, a XXII dias de junio, en el anyo de la Nativitat de Nuestro Senyor MCCCCXX. La reyna.

Al muyt alto princep don Johan, por la gracia de Dios rey de Castella e de Leon, nuestro muyt caro e muyt amado ermano.

Domina Regina mandavit mihi Guillermo Bernardo de Brugada.

2

1441, julio, 13 Alcañiz

La reina María se dirige al justicia de Sariñena para que ejecute a Domingo Portules que ha violado a Dolza de Santa Fe, una niña de cinco años.

A.C.A, Cancillería Real, Registro 3180, ff. 118-118 v.

La reyna

Justicia. Clamor muy grant nos es stada fecha por Johan de Sancta Fe, habitant en eixa villa de Sarenyena, como Domingo Portules, por diabolico spiritu suscitado, por fuerça e malament, havria conoscida carnalment vna ninya de edat de cinco anyos, filla del dito Johan, la qual se clama Dolça de Sancta Fe. Por tal, a humil supplicacion del dito Johan de Sancta Fe, vos mandamos muy streytament que como nos seamos verdaderament informada quel dit */f. 118 v./* Domingo, el qual por aquest razon vos teneys preso, ha confessado delant vos e otros el dito crimen, fagays de lo presta e spatxada corporal justicia, segunt por fuero, dreyto e razon fazer se deva e en esto no pongays dilacion alguna si al senyor rey e a nos deseays servir, e la ira e indignacion suya e nuestra esquivar. Data en la vila de Alcaniz a XIII dias de juliol anyo Mil CCCC XXXXI. La Reyna.

Al fiel nuestro el justicia de la villa de Saranyena.

Domina Regina mandavit mihi Laurencio de Casanova. Visa per Petrum Gilaberti, Cancellarrium Regine. Probata.

3

1445, mayo, 28 Valencia

La reina se dirige al gobernador de Aragón para que actúe en el caso de Caterina, una huérfana de padre de Valencia, que ha buscado refugio en el monasterio de las dominicas de Zaragoza, huyendo de su madre y del amante de esta. Su madre ha entregado a Caterina a su amante, le ha hecho romper con su prometido, y, además, los amancebados han dilapidado la dote y todos los bienes de la muchacha. El asunto es presentado ante la soberana por el tío materno y el tutor y curador de la joven.

A.C.A., Cancillería Real, Registro 3191, f. 67 v.

La reyna

Governador. Entes havem que davant vos son stats en Guillem Terrades, blanquer, avoncle maternal e en Johan March, tudor e curador de na Caterina, filla den Anthoni Domenech, quondam, ferrer de aquesta ciutat, fahent vos clamor que la dona na Johana, mare de la dita Caterina, oblidant la reve-

rencia e temor de Deu e la vergonya e correccio del mon, e encara postposada lamor maternal, com a mala e deshonesta fembra ha livrada si mateixa meretricalment, stant en aquesta ciutat, an Johan de Montalban e encara li ha livrada la dita Caterina, filla sua, contra sa volentat e de [*tachado*: aquesta] aci la sen aportada, fahent la lexar son sposat que havia pres en aquesta ciutat e despenent li son dot e tot quant havia ab lo dit Johan de Montalba. E jatsia la dita Caterina volent viure fora aquest tan gran e abominable peccat se sia retreta en lo monestir de les preycadoresses de Çaragoça, la dita, empero, mare sua, se esforça traulela del dit monestir e fer la anar e viure meretricalment. E pero vos en res noy haveu provehit, ans ho havets lexat a no cura. E com semblants crims degen esser ben stirpats vos dehim e manam que façats fer instancia a Berthomeu de Castannyeda, procurador e actor dels dessus dits oncle e tudor e ab lo fisch provehiats en tal manera que la mare sia presa e ben castigada e la filla preservada de mal e peccat e haiam ne vostra certificacio del hi havreu fet. Data en Valencia a XXVIII de maig del any Mil CCCCXXXXV. La reyna.

Dirigitur gubernatori Regni Aragonum.

Domina Regina mandavit mihi Bartholome Sellent.

ESCUELAS PARA LA EDUCACIÓN DE ADULTOS EN ZARAGOZA: HISTORIA DE UNA REALIDAD CAMBIANTE (1838-1907)

*Mónica Vázquez Astorga**

Resumen

Este artículo se centra en el estudio de la enseñanza de adultos en la ciudad de Zaragoza y, de modo concreto, en la desarrollada dentro del sistema educativo formal en el período comprendido entre 1838 –cuando se aprobó la primera Ley de Instrucción Primaria que recomendaba la creación de escuelas para adultos– y 1907 –fecha en la que el Estado se hizo cargo de ellas–. Nos interesa definir y valorar las iniciativas llevadas a cabo por la corporación municipal en relación con la apertura de escuelas para la formación de adultos. El número de clases disponibles para este tipo de enseñanza evolucionó en función de los recursos presupuestarios municipales y alcanzó su máxima expansión en la década de los ochenta. Estas escuelas tuvieron, por lo general, una intención alfabetizadora.

Palabras clave: Enseñanza de adultos, escuelas de adultos, alfabetización, formación profesional, Zaragoza.

Résumé

Cet article est consacré à l'étude de l'enseignement pour adultes dans la ville de Saragosse et, plus concrètement, à celui qui se développa au sein du système éducatif formeldans la période comprise entre 1838 –lorsque la première loi sur l'instruction primaire recommandant la création d'écoles pour adultes fut adoptée– et 1907 –date à laquelle l'État les prit en charge–. Nous souhaitons définir et évaluer les initiatives menées par la municipalité en matière d'ouverture d'écoles de formation pour adultes. Le nombre de classes disponibles pour ce type d'enseignement a évolué en fonction des ressources budgétaires municipales et a atteint son apogée dans les années 80. Ces écoles étaient généralement destinées à l'enseignement pour l'alphabétisation.

Mots-clés: Enseignement pour adultes, écoles d'adultes, alphabétisation, formation professionnelle, Saragosse.

Fecha de recepción: 15 de julio de 2020.
Fecha de aceptación: 3 de septiembre de 2020.

TVRIASO XXV
pp. 165-198
ISSN: 0211-7207

Enseñar al que no sabe, es ya algo más que una obra de misericordia, es un precepto legal y una imposición del progreso.[1]

INTRODUCCIÓN

Este trabajo se centra en el estudio de la enseñanza de adultos en la ciudad de Zaragoza y, en concreto, en la desarrollada dentro del sistema educativo formal[2] e impartida en las escuelas sostenidas por la corporación municipal.[3] El período objeto de estudio comprende desde 1838 –cuando se aprobó la primera Ley de Instrucción Primaria que recomendaba la creación de escuelas para adultos– a 1907 –fecha en la que el Estado se hizo cargo de ellas–. De un modo preciso, nos interesa definir y valorar las iniciativas llevadas a cabo por el Ayunta-

* Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Dirección de correo electrónico: mvazquez@unizar.es.

Este trabajo se ha realizado en el marco del Grupo de Investigación de Referencia *Vestigium* (H19_20R), financiado por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón y el programa operativo FEDER Aragón (2020-2022). Asimismo, se inscribe en el Instituto de investigación en Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza.

1. Cita extraída de *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, lunes 5 de noviembre de 1906, «De enseñanza. Las escuelas de adultos», p. 1.

2. La educación formal hace referencia a las escuelas de adultos previstas por la normativa educativa. Asimismo, hay que decir que no toda la educación de adultos se desarrolló con arreglo al modelo escolar y dentro de este sistema. Desde mediados del siglo XIX, y sobre todo en los años finales del mismo y en el primer tercio del XX, surgió una amplia variedad de iniciativas y modalidades de educación de adultos. Bajo el nombre de ateneos, círculos o sociedades se hallan instituciones de diversa orientación ideológica y actividades. Para su estudio se recomienda la consulta, entre otras publicaciones, de Jean-Louis Guereña y Alejandro Tiana Ferrer, «La educación popular», en Jean-Louis Guereña, Julio Ruiz Berrio y Alejandro Tiana Ferrer (ed.), *Historia de la educación en la España contemporánea. Diez años de investigación*, Madrid, Centro de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia y C.I.D.E., 1994, pp. 154-171; Pedro Luis Moreno Martínez y Antonio Viñao Frago, «La educación de adultos en España (siglos XIX-XX): historia de una realidad cambiante y multiforme», en Joaquín García Carrasco (coord.), *Educación de adultos*, Barcelona, Ariel, 1997, pp. 29-32; y Jean-Louis Guereña, «La educación popular a principios del siglo XX», en Julio Ruiz, Antonio Bernat, María Rosa Domínguez y Víctor Juan (eds.), *La educación en España a examen (1898-1998)*, vol. II, Zaragoza, Ministerio de Educación y Cultura e Institución Fernando el Católico, 1999, pp. 24-31.

3. La iniciativa privada en la educación de adultos en Zaragoza ha sido abordada en María Rosa Domínguez Cabrejas, *Sociedad y educación en Zaragoza durante la Restauración (1874-1902)*, vol. II, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1989, pp. 216-224.

En este punto, hay que decir que cuando se indica creación de escuelas, en realidad, se está haciendo referencia a la apertura de una clase o de un local para este destino.

miento en relación con la apertura de escuelas para la formación de adultos.[4]

El tema de la educación de las personas adultas[5] surgió en el siglo XIX dentro del discurso educacional con la finalidad de dar respuesta a las deficiencias –o ausencia absoluta– de formación de este grupo social, así como por la inasistencia real a la escuela en el período legalmente prescrito.[6]

La enseñanza de adultos tuvo como prioridad la superación del analfabetismo, considerado como «llaga social» por Laureano Figuerola,[7] cuyas cuotas fueron reduciéndose con el tiempo. En 1860 había, oficialmente, 3.129.992 de españoles que sabían leer y escribir, es decir, prácticamente el 20 % de la población total. Sesenta años más tarde, esta cifra se multiplicó por más de 3 –9.904.859, es decir, el 46,31 % del censo–. La progresión de la alfabetización, como constata Jean-François Botrel, se hizo a un ritmo lento y, a partir de 1900, el crecimiento fue mucho más firme.[8] Pese a este avance, el porcentaje de los alfabetizados estaba lejos de alcanzar el de la mayoría de los países europeos: hacia 1880, España, con su 25 % de alfabetizados, se mantenía alejada de Bélgica (56,7 %) y de Austria (49,4 %) e, incluso, de Italia (30,7 %).[9]

Para llevar a cabo este trabajo, presentamos, en primer lugar, las prescripciones legislativas que regularon la educación y las escuelas de adultos en nuestro país durante el siglo XIX y principios de la siguiente centuria, dado que fue entonces cuando se verificaron las primeras iniciativas efectivas dirigidas a potenciar su desarrollo; y, en segundo lugar, concretamos la política de creación de escuelas para adultos emprendida por la corporación municipal de Zaragoza durante el período de estudio, que se activó con la Ley de septiembre de 1857, alcanzó su período de expansión en la década de los ochenta y se renovó con la llegada del siglo XX.

DISPOSICIONES LEGISLATIVAS REFERIDAS A LA EDUCACIÓN FORMAL DE ADULTOS

De manera paralela a la constitución del nuevo sistema educativo, se atendió,

4. Cabe matizar la noción actual de *adultos*, referida entonces a niños con más de 13 años, que hoy consideraríamos como *adolescentes*.

5. Sobre este tema se recomienda la consulta de Antonio Viñao Frago, «Primera mitad del siglo XIX. Educación institucional: escolarización y alfabetización» y «Segunda mitad del siglo XIX. Educación institucional: escolarización y alfabetización», en Buenaventura Delgado Criado (coord.), *Historia de la Educación en España y América, vol. 3, La educación en la España contemporánea (1789-1975)*, Madrid, Ediciones Morata y Fundación Santa María, 1994, pp. 123-133 y 389-396, respectivamente; y Antonio Viñao Frago, *Tiempos escolares, tiempos sociales. La distribución del tiempo y del trabajo en la enseñanza primaria en España (1838-1936)*, Barcelona, Ariel, 1998.

6. Irene Palacio Lis, *Mujer, trabajo y educación (Valencia, 1874-1931)*, Valencia, Universitat de València, 1992, p. 110.

7. Laureano Figuerola, *Discurso leído en la sesión inaugural, el 29 de octubre de 1876 por el Excmo. Sr. D. Laureano Figuerola. Memoria, Bases y Estatutos, Junta Directiva y Facultativa. Cuadros de las enseñanzas. Lista de Sres. Accionistas. Donativos*, Madrid, Institución Libre de Enseñanza, 1876, p. III.

8. Esta progresión hay que relacionarla con la existencia de escuelas para adultos y con el esfuerzo de muchas asociaciones privadas del tipo de las escuelas dominicales. Jean-François Botrel, *Libros, prensa y lectura en la España del siglo XIX*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993, pp. 308 y 310.

9. *Ibidem*, p. 308.

como constatan Jean-Louis Guereña y Alejandro Tiana, a la tarea de la alfabetización de los adultos, que constituía por entonces un gran desafío. La concreción más habitual de esa empresa alfabetizadora fue la creación de clases de adultos, de distintas características y promovidas por diversos agentes.[10]

Como bien indican Pedro Luis Moreno y Antonio Viñao, aunque pueden señalarse acciones y modalidades de educación de adultos anteriores al siglo XIX,[11] las primeras escuelas con esta denominación específica, así como las primeras observaciones teóricas y legislativas a esta enseñanza, aparecen en nuestro territorio en la primera mitad de dicha centuria y, en especial, en los años cuarenta.[12]

No obstante, la primera alusión precisa a la enseñanza de personas adultas hace referencia a la educación femenina, con un carácter utilitario. Así, el *Reglamento General de Instrucción Pública* decretado por las Cortes el 29 de junio de 1821, en su artículo 120, establecía que en las escuelas públicas se enseñaría a las mujeres adultas «las labores y habilidades propias de su sexo».[13] Por su parte, la Ley de Instrucción Primaria de 21 de julio de 1838 se limitaba a decir, en su artículo 37, que el gobierno procuraría «la conservación y el fomento de las escuelas de adultos»,[14] y su Reglamento –de 26 de noviembre del mismo año– a indicar, en el preámbulo, que para los que superaran la edad determinada para la instrucción primaria –6 a 13 años– deberían crearse escuelas de adultos (art. 12).[15] La finalidad de esta enseñanza solo difería entonces de la educación primaria en la edad del alumnado.[16]

Esta legislación incipiente, junto con el impulso gubernamental a través de las recién nacidas Comisiones Provinciales de Enseñanza Primaria, fue el origen de las primeras escuelas de adultos que empezaron a definirse hacia 1840[17] y permanecieron en «estado embrionario» hasta el final del reinado de Isabel II. De hecho, se desarrollaban sin medios específicos, merced a las buenas voluntades de los maestros y dependiendo casi únicamente de las posibilidades financieras municipales.

---

10. Jean-Louis Guereña y Alejandro Tiana Ferrer, «Lecturas en medios populares del discurso a las prácticas», *Historia de la Educación*, 20 (Salamanca, 2001), p. 31.

11. A este respecto, estos autores citan como ejemplos la catequesis de adultos, la formación gremial o las escuelas creadas en la segunda mitad del siglo XVIII por las Sociedades Económicas de Amigos del País. Pedro Luis Moreno Martínez y Antonio Viñao Frago, «La educación de adultos en España (siglos XIX-XX): historia de una realidad cambiante y multiforme», en Joaquín García Carrasco (coord.), *Educación…*, p. 24.

12. Antonio Viñao Frago, *Escuela para todos. Educación y modernidad en la España del siglo XIX*, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 147-148.

13. *Reglamento general de Instrucción Pública decretado por las Cortes el 29 de junio de 1821*, Madrid, Imprenta Nacional, 1821, p. 23.

14. *Gaceta de Madrid*, nº 1.381, martes 28 de agosto de 1838, «Actas del Gobierno», pp. 1-2.

15. *Reglamento provisional de las escuelas públicas de instrucción primaria elemental*, Madrid, Imprenta Nacional, 1838, p. 23.

16. Jean-Louis Guereña, «Los orígenes de la educación de adultos en la España contemporánea», en Agustín Escolano (dir.), *Leer y escribir en España. Doscientos años de alfabetización*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1992, p. 282.

17. Pedro Luis Moreno Martínez y Antonio Viñao Frago, «La educación de adultos…», ob. cit., p. 25.

Fue también en estas fechas, en 1844, cuando se acometió la primera conceptualización teórica de este tipo de escuelas por Laureano Figuerola –entonces inspector en la provincia de Barcelona– en su *Guía legislativa e inspectiva de instrucción pública*, donde ya determinaba su doble objetivo supletorio, en relación con quienes no hubieran recibido en su infancia la instrucción primaria o la hubieran recibido de un modo deficiente, y complementario para quienes deseasen perfeccionarla o adquirir conocimientos propios para ejercer su profesión.[18] Aunque el sueño de los educadores fue la segunda tendencia citada, la realidad impuso la primera.

Además, este autor precisaba que:

> La instrucción en la escuela de adultos debe ceñirse a la enseñanza primaria, con alguna extensión en la aritmética, y nociones de geometría y dibujo lineal.
>
> La edad menor para la admisión será a los 14 años para los jóvenes y 12 para las jóvenes.
>
> No debe permitirse bajo ningún concepto la reunión de ambos sexos en una misma escuela de adultos.
>
> Si la enseñanza de adultos se da en una escuela primaria elemental, deberá procurarse se verifique en horas totalmente separadas de las de los niños.[19]

Este doble fin académico y profesional era reiterado, en 1854, por el Inspector general Mariano Carderera en su *Diccionario de educación y métodos de enseñanza*, recogiendo las ideas del magistrado francés Charles-Auguste Salmon. En el tomo primero de este diccionario trataba de las escuelas de adultos y, aunque señalaba que sus sistemas y métodos de enseñanza eran los mismos que los de las escuelas de niños, reconocía la necesidad de ampliar sus contenidos en relación con estas últimas, dándoles un sentido utilitario y práctico.[20]

De acuerdo con estas propuestas, la Ley de Instrucción Pública de 9 de septiembre de 1857, más conocida como Ley Moyano, comprendía esta doble finalidad al fijar, en su artículo 106, que el gobierno «fomentaría el establecimiento de las lecciones de noche para los adultos cuya instrucción haya sido descuidada, o que quieran adelantar en sus conocimientos». En el artículo 107 de la misma ley se declaraba que «en los pueblos que lleguen a 10.000 almas habrá precisamente una de estas enseñanzas, y además una clase de Dibujo lineal y de adorno, con aplicación a las Artes mecánicas».[21] Estas disposiciones supusieron un paso adelante respecto a lo legislado en 1838.

Sin embargo, para otros autores como Luis Puig y Sevall –en su memoria *Organización de las escuelas de adultos* (premiada en el Ateneo balear en 1864)[22]–, estas escuelas no debían servir para remediar

18. Laureano Figuerola, *Guía legislativa e inspectiva de instrucción pública, que contiene 1º toda la legislación vigente distribuida por orden de materias y 2º instrucciones para visitar las escuelas de todas clases*, Madrid, Librería Europea de Hidalgo, 1844, pp. 70-71.

19. *Ibidem*, p. 71.

20. Mariano Carderera, *Diccionario de educación y métodos de enseñanza*, t. I, Madrid, Imprenta de A. Vicente, 1854, pp. 59-60.

21. *Gaceta de Madrid*, nº 1, jueves 10 de septiembre de 1857, «Ley de Instrucción Pública», pp. 1-3.

22. Luis Puig y Sevall, *Organización de las escuelas de adultos: memoria premiada con una medalla de oro y el título de socio de mérito, en el concurso de 1864, por la Sociedad del Ateneo balear*, Barcelona, Est. Tipográfico de Jaime Jepús, 1865.

las carencias de la educación primaria sino sólo para completarla y ampliarla. De ahí que su organización, textos y metodología tuvieran que diferenciarse de los seguidos en las escuelas primarias. Sus destinatarios debían ser alumnos entre los 13 y los 18 años de edad, a los que había que graduar en tres clases o niveles diferentes: los que no sabían ni leer ni escribir, los que tenían un cierto conocimiento de ambas habilidades y los que leían y escribían con cierta corrección. Las dos primeras clases constituirían la enseñanza elemental de adultos, y la tercera o superior debía ser aquella en la que los artesanos, en las ciudades, y los agricultores, en las zonas rurales, se perfeccionaran en el ejercicio profesional.

La realidad, sin embargo, ponía de manifiesto el escaso grado de cumplimiento de las bases legales en vigor. De hecho, Antonio Gil de Zárate, Director General de Instrucción pública, señala que en 1850 el número total de las escuelas de adultos estaba reducido a 264, cuya «enseñanza solía darse voluntaria y gratuitamente por maestros de las escuelas de niños en algunos pueblos, y en otros mediante una módica gratificación o sin más ganancia que las retribuciones de los concurrentes».[23] En 1885, se alcanzaban las 1.597 escuelas –1.521 de hombres y 76 de mujeres,[24] y 1.065 públicas y 532 privadas–. Este incremento –inferior al que se produjo en Francia e Inglaterra– no supuso cambio alguno en su organización y características.[25] Como indican Jean-Louis Guereña y Alejandro Tiana, estas escuelas acogían a adolescentes y jóvenes analfabetos o semianalfabetos, cansados tras jornadas laborales de diez y doce horas, en locales no apropiados y durante unos pocos meses, que recibían una enseñanza elemental calcada en sus contenidos, textos y métodos de la de los niños y niñas de la enseñanza primaria. Todo ello explica su precariedad, el absentismo de sus alumnos y su configuración como una segunda red de alfabetización con mayores problemas y carencias que aquella primera red, la de la escuela primaria, a la que trataba de suplir.[26]

Hasta comienzos del siglo XX no apareció una nueva reglamentación sobre la educación de adultos, con un mayor compromiso por parte del Estado. En pleno impulso regeneracionista, que tuvo su reflejo en la legislación educativa, se promulgaron por el Ministerio de Instrucción Pública dos Reales Decretos, el 25 de mayo de 1900, destinados a facilitar la educación de los obreros jóvenes.[27]

Jean-Louis Guereña señala que fue el primero y único manual sobre la enseñanza de adultos que, durante mucho tiempo, dispusieron los maestros españoles de adultos. Jean-Louis Guereña, «Les écoles d'adultes en Espagne (1838-1873)», *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 12 (Madrid, 1990), pp. 11-44.

23. Antonio Gil de Zárate, *De la instrucción pública en España*, t. I, Madrid, Imprenta del Colegio de Sordomudos, 1855, pp. 356-357.

24. La oferta escolar dirigida a las mujeres era escasa y diferente. Se trataba, en la mayor parte de los casos, de escuelas para las empleadas del servicio doméstico y con un currículo en el que los aspectos religiosos y morales tenían un papel destacado.

25. Pedro Luis Moreno Martínez y Antonio Viñao Frago, «La educación de adultos…», ob. cit., p. 27.

26. Jean-Louis Guereña y Alejandro Tiana Ferrer, «La educación…» ob. cit., p. 149.

27. Alejandro Tiana Ferrer, «Educación de adultos en las escuelas públicas de Madrid (1900-1917)», en Jean-Louis Guereña y Alejandro Tiana (ed. e int.), *Coloquio Hispano-Francés. Clases populares, cultura, educación, siglos XIX y XX*, Madrid,

Posteriormente, con el *Reglamento orgánico de primera enseñanza* –aprobado por Real Decreto de 6 de julio de 1900– se sustituyeron las escuelas de adultos existentes por clases nocturnas mantenidas por los ayuntamientos e impartidas por los mismos maestros de las escuelas primarias mediante el percibo de una gratificación asignada por los respectivos municipios (arts. 84-86). Se pretendía, además, establecer este tipo de clases en todas las escuelas completas diurnas.[28] Por su parte, la Real Orden de 20 de octubre de 1900 hacía obligatorias las clases de adultos en jornadas nocturnas[29] y el Real Decreto de 26 de octubre de 1901 (art. 15),[30] ya siendo ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes el conde de Romanones, ratificaba esta obligación recomendando también las clases dominicales para adultas (art. 16).

El aspecto negativo que implicaba la supresión de las escuelas de adultos específicas se compensaba con el aumento de la oferta de esta enseñanza. Dicho incremento –limitado por las disponibilidades presupuestarias municipales, primero, y estatales, después, cuando a partir del 1 de enero de 1907 el Estado se encargó de ellas– hizo necesario elaborar un reglamento para estas clases que fue aprobado por Real Decreto de 4 de octubre de 1906,[31] que siguió manteniendo su carácter escolar al configurar estas clases como enseñanzas de ampliación y perfeccionamiento de la educación primaria para los que hubiesen cumplido la edad de 15 años. Así, se procuraba combinar la función de alfabetizar a los adultos y proporcionarles una educación permanente.

El citado decreto venía a poner orden en un campo poco sistematizado y a regular las condiciones en que habían de desenvolverse tales enseñanzas. Y como medio más eficaz para asegurar su cumplimiento, el Estado asumió los gastos correspondientes a las clases nocturnas de adultos a partir del 1 de enero de 1907. De este modo, y como señala Alejandro Tiana, la autoridad y margen de discrecionalidad del Ministerio aumentaron considerablemente, iniciándose la primera reforma profunda de la educación de adultos.[32]

Por su parte, el desarrollo normativo de las clases de adultas fue algo más tardío, en correspondencia con su menor difusión.[33] Así, la Real Orden de 19

Casa de Velázquez y Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1989, p. 256.

28. *Gaceta de Madrid*, nº 189, domingo 8 de julio de 1900, «Reglamento orgánico de primera enseñanza», p. 118.

29. *Gaceta de Madrid*, nº 296, martes 23 de octubre de 1900, «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Real Orden», p. 294.

30. El art. 15 de este Real Decreto establecía: «En toda Escuela regida por Maestro habrá una clase nocturna para adultos, excepto en aquellas localidades donde existan más de dos de estos Centros de enseñanza, en cuyo caso la Junta provincial de Instrucción pública determinará el número de clases nocturnas que han de establecerse y la forma en que los Maestros han de turnar en el desempeño de esta obligación». *Gaceta de Madrid*, nº 303, miércoles 30 de octubre de 1901, «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Real Decreto», p. 498.

31. *Gaceta de Madrid*, nº 282, martes 9 de octubre de 1906, «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Real Decreto», pp. 111-113.

32. Alejandro Tiana Ferrer, «Educación de adultos…», ob. cit., p. 259.

33. Para el tema de la educación de la mujer y, en especial, de las escuelas de adultas durante este período se recomienda la consulta de publicaciones como AA.VV., *VI Coloquio de Historia de la Educación. Mujer y educación en España, 1868-1975*,

de mayo de 1911 reguló estas clases –ya sugeridas en el artículo 17 de la Real Orden de 28 de octubre de 1906[34]– dirigidas preferentemente a adolescentes y jóvenes de 12 a 20 años, a cargo de maestras peor retribuidas, con un horario más reducido y un currículo devaluado en comparación con las destinadas a los adultos.[35]

Hubo que esperar al período de la Segunda República para que fuera aprobada una Orden Ministerial, con fecha de 1 de diciembre de 1932, que originó una cierta renovación legal de las clases de adultos, ahora calificadas de postescolares, al asignarles la triple finalidad de ofrecer una formación básica, permanente y profesional a la población de entre 14 y 25 años.[36] Desde entonces se han ido desarrollando varias iniciativas en este ámbito educativo.[37]

LAS ESCUELAS DE ADULTOS EN ZARAGOZA: PROPÓSITOS *VERSUS* REALIDAD

Hacia las primeras escuelas de adultos

El establecimiento de escuelas para adultos en Zaragoza –dirigidas mayoritariamente, y durante el período de estudio, a varones– se vio impulsado por la Junta o Comisión Local de instrucción primaria unos meses antes de la aprobación de la Ley de 9 de septiembre de 1857. A diferencia de otras capitales, Zaragoza acudió más tarde al «llamamiento por la causa de la educación de adultos».[38] Así, el 1 de abril de 1841 se abrió una escuela gratuita en la localidad riojana de Fuenmayor, a cargo del maestro Marcos Grijalba Olarte;[39] o el 17 de enero de 1842 en Teruel, bajo la dirección del maestro Matías Lafuente.[40]

En esas fechas, en esta ciudad había establecimientos de instrucción primaria en domicilios particulares donde se

---

Santiago de Compostela, Sociedad Española de Historia de la Educación y Universidad de Santiago de Compostela, 1990; Irene Palacio Lis, *Mujer, trabajo…*, ob. cit.; y Pilar Ballarín Domingo, *La educación de las mujeres en la España contemporánea (siglos XIX-XX)*, Madrid, Editorial Síntesis, 2001.

34. *Gaceta de Madrid*, nº 305, jueves 1 de noviembre de 1906, «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Reales Órdenes», p. 451.

35. *Gaceta de Madrid*, nº 140, sábado 20 de mayo de 1911, «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes», pp. 500-501.

36. Asimismo, esta Orden equiparaba las clases de adultas con las de adultos e indicaba que los contenidos debían adecuarse a las peculiaridades del alumnado, a las características de la localidad y a las necesidades profesionales. *Gaceta de Madrid*, nº 341, martes 6 de diciembre de 1932, «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes», pp. 1.663-1.664; y Antonio Viñao Frago, *Escuela para todos…*, ob. cit., p. 149.

37. A este respecto, véanse, entre otras publicaciones, Segundo Moyano Mangas, «Presentació. Història de l'educació d'adults en la segona meitat del segle XX», *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, nº 36 (Illes Balears, 2020), pp. 13-23; Manel Martí Puig, «De l'analfabetisme al programa d'educació permanent d'adults en l'Espanya del segle XX», *Educació i Història: Revista d'Història de l'Educació*, nº 36 (Illes Balears, 2020), pp. 43-68; y Óscar Medina Fernández, «Política educativa y educación de personas adultas», *Crónica: revista científico profesional de la pedagogía y psicopedagogía*, nº 6 (Valencia, 2021), pp. 129-147.

38. Jean-Louis Guereña precisa que en 1855 había 394 escuelas para adultos (299 públicas y 95 privadas). En esa fecha, algunas provincias, como la de Zaragoza, carecían de este tipo de escuelas. Jean-Louis Guereña, «Les écoles d'adultes…», ob. cit., pp. 24-25.

39. *Boletín Oficial de Instrucción Primaria*, nº 19, martes 30 de noviembre de 1841, «Variedades», pp. 353-357.

40. *Boletín Oficial de Instrucción Primaria*, nº 24, martes 15 de febrero de 1842, «Instrucción primaria», pp. 76-77.

admitían también adultos en horario de tarde-noche. Este fue el caso del instalado, en 1843, en la plaza del Pilar, nº 72, donde podían «aprender a leer, escribir y contar», de 18:00 a 21:00 horas;[41] o del que estaba dirigido por Joaquín Ruiz en su piso sito en la calle Matías Carrica, nº 8, y que tenía una cuota de 16 reales mensuales.[42]

Fue en enero de 1857 cuando la corporación municipal decidió implementar las clases de adultos gratuitas y para poder llevar a efecto este pensamiento gestionó con los padres de las Escuelas Pías –conociendo su labor y dedicación a las clases populares y más desprotegidas socialmente– la instalación en su colegio –situado en el poblado barrio de San Pablo– de una clase para este destino, que era poco espaciosa y no adecuada en cuanto a mobiliario para los adultos que tenían que ocupar asientos para niños. Abrió sus puertas el 23 de noviembre de ese año –y hasta el 30 de abril de 1858–, en horario de 18:00 a 20:00 horas.[43] Como retribución por este servicio prestado se les asignó una cantidad de 3.000 reales de vellón aunque, un año después –y debido a la penuria de las arcas municipales–, quedó reducida a 2.000 reales anuales.[44]

Con esta escuela de adultos a cargo de dos profesores de las Escuelas Pías, y bajo la tutela y protección del Ayuntamiento, se persiguieron estos objetivos –que eran acordes con los definidos para esta enseñanza–:

> Reparar la falta de instrucción, despreciada por algunos en su niñez, y que con esta enseñanza quizás se hallarán con mejor posición social de la que ocupan. También dirigida para aquellos que tuvieron que emplearse pronto en el trabajo y olvidado tal vez lo poco que habían aprendido. Otros que, habiéndose criado en pueblos, y estableciéndose en esta ciudad ya adultos, no les ha sido posible frecuentar ninguna escuela por no tenerla entonces el pueblo de su naturaleza ni inmediatos.
>
> Pueden también concurrir aquellos que habiendo salido completamente instruidos en los ramos de la primera enseñanza, quieran perfeccionarse todavía, no añadiendo por este año más que la asignatura de dibujo lineal por lo que pueda convenir a cierta clase de artesanos.[45]

Para la mejor organización de esta enseñanza, la corporación municipal aprobó un reglamento específico en noviembre de 1857, que estaba integrado por nueve artículos, de los que reseñamos los siguientes:

> [...] Art. 3. Deberá tener el solicitante 18 años cumplidos de edad, y acreditar si fuere sirviente que tendrá libres las dos horas de clase que se señalan (de 6 a 8 de la noche).
>
> Art. 4. Se enseñará a leer, escribir, la aritmética y también el dibujo lineal.

41. *Diario Constitucional de Zaragoza*, jueves 23 de marzo de 1843, «Anuncios», p. 3.

42. *El Diario de Zaragoza*, domingo 22 de febrero de 1863, «Diario de anuncios», p. 4.

43. Archivo Municipal de Zaragoza [A.M.Z.], Sección de Gobernación, Instrucción Pública, Caja 109, expediente nº 23: «Establecimiento de una escuela de adultos», 1857.

44. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 123, expediente nº 446: «Sobre retribución a los P.P. Escolapios por la enseñanza en las escuelas de adultos», 1859.

45. *Diario de Zaragoza*, domingo 22 de noviembre de 1857, «Sección local. Comisión local de instrucción primaria», p. 3.

Art. 5. El Ayuntamiento pagará el gasto de alumbrado y tinteros, pero los libros, compases, papel, etc. será de cuenta de los que se matriculen.

Art. 6. Tocadas las seis de la tarde se pasará lista y se cerrará la puerta unos minutos después y nadie saldrá de la clase hasta dadas las ocho […].

Art. 8. Para recordar a los alumnos los principios de religión y moral que aprendieron en su niñez, unos minutos antes de concluir la clase, se les hará una breve explicación sobre un punto del catecismo.

Art. 9. Al final de curso se distribuirán premios, por la Comisión o Junta Local de primera enseñanza, a los alumnos que más se hayan distinguido por su conducta, aplicación y aprovechamiento.[46]

Como puede comprobarse, dentro de las enseñanzas recibidas se hallaba contemplada la formación más práctica basada en el estudio de dibujo lineal para «perfeccionar y hacer más beneficioso» el trabajo de los artesanos. Asimismo, se perseguía incentivar y recompensar a los alumnos con la concesión de tres premios: dos, para los que más hubieran asistido a clase durante el curso y, el tercero, para el que hubiera hecho más adelantos en dibujo.[47] A pesar de los esfuerzos realizados, los porcentajes de abandono continuaron siendo altos, como luego veremos.

A fecha de 1 de abril de 1858 asistían 28 alumnos con regularidad a esta escuela, que desempeñaban principalmente oficios artesanales –sillero, soguería, carpintería, etc.– o vinculados con la construcción –albañil, etc.–.[48]

Esta escuela de adultos, instituida bajo la dirección de los padres de las Escuelas Pías, obtuvo favorables resultados –como dieron constancia las calificaciones obtenidas en los exámenes– y estuvo abierta durante varios años consecutivos, aunque su funcionamiento no era regular y generalmente se habilitaba cuando era necesario atender a una alta demanda de inscritos. De hecho, en el curso 1862-1863 no abrió sus puertas porque los padres escolapios manifestaron que no disponían entre su personal de dos religiosos para su impartición.[49]

Con el fin de dar respuesta a la formación de los adultos, la corporación municipal aprobó, en sesión del 20 de julio de 1860, la creación de una nueva escuela que fue establecida en la Escuela Normal de Maestros –en ese momento ubicada en el edificio del Hospitalico, en la calle Palomar, y en las inmediaciones de la plaza de la Magdalena–.[50] Con fecha de 19 de agosto de ese año, Miguel de Sureda, director de esta Escuela,[51] propuso, atendiendo al hecho de

46. *Idem.*

47. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 130, expediente nº 267: «Adjudicación de premios a la escuela de adultos», 1860-1865.

48. A.M.Z., Serie Facticia, Caja 7.099, expediente nº 39: «Escuela de adultos de los Escolapios», 1858.

49. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 136, expediente nº 630: «Pago de la cantidad asignada en el presupuesto para el personal y material de la escuela de adultos establecida en la de los Escolapios», 1862.

50. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 130, expediente nº 586: «Establecimiento de una escuela de adultos en el edificio de la Normal», 1860-1865.

51. Miguel de Sureda fue director de esta Escuela desde el 1 de septiembre de 1849 al 11 de enero de 1865. Destacaba por sus dotes organizativas y, por ello, fue designado varias veces por el

que la mayoría de los alumnos serían labradores y artesanos, un planteamiento para esta enseñanza que se dividiría en general o de primer grado y en especial o de segundo grado –concebida para ampliar el saber en los ámbitos agrícola e industrial–. Esta docencia se impartiría en un mismo local porque la explicación de algunas materias –religión, lectura, escritura y aritmética– debía de ser común para todo el alumnado. Estos conocimientos se complementarían con nociones específicas para los labradores –principios y reglas de agricultura, economía y contabilidad agrícola– y para los artesanos –geometría aplicada al dibujo lineal, economía y contabilidad industrial–. Por tanto, este director velaba por que la enseñanza de adultos se orientara hacia una formación profesional.

Asimismo, planteaba el pago de una matrícula –de 8 reales mensuales, salvo para aquellos que acreditasen pobreza– para así hacer frente a los gastos ocasionados.[52] Las bases reglamentarias –integradas por trece artículos– para el establecimiento de esta escuela de adultos, a cuya creación cooperaría la municipalidad, fueron aprobadas en sesión del 5 de noviembre de 1860 [fig. 1].[53] Las horas de clase comprenderían de 19:00 a 21:00 horas.[54] Por otra parte, el nombramiento de los maestros se haría por el rectorado de la Universidad a propuesta del director de la Escuela Normal de Maestros.

Esta escuela, bajo la dirección de Sureda, entró en funcionamiento en el curso 1860-1861 y estuvo a cargo de dos maestros de la Normal, pero pronto se produjo su decadencia por falta de organización interna. En el curso 1864-1865 se hallaba al frente de la misma Valentín Zabala Argote. El 26 de septiembre de 1865, este acreditado maestro –director también de la escuela pública de niños sita en la calle de San Jorge, nº 13[55]– solicitó a la corporación municipal que la escuela de adultos agregada a la Normal de Maestros se ubicase en la escuela de la calle de San Jorge por disponer allí de un local más espacioso y estar ambas a su cargo. El 26 de octubre de ese año se aprobó la propuesta formulada por Valentín Zabala y fue trasladada con sus enseres y objetos de enseñanza [fig. 2], poniéndose en funcionamiento el 3 de noviembre de 1865, con una matrícula

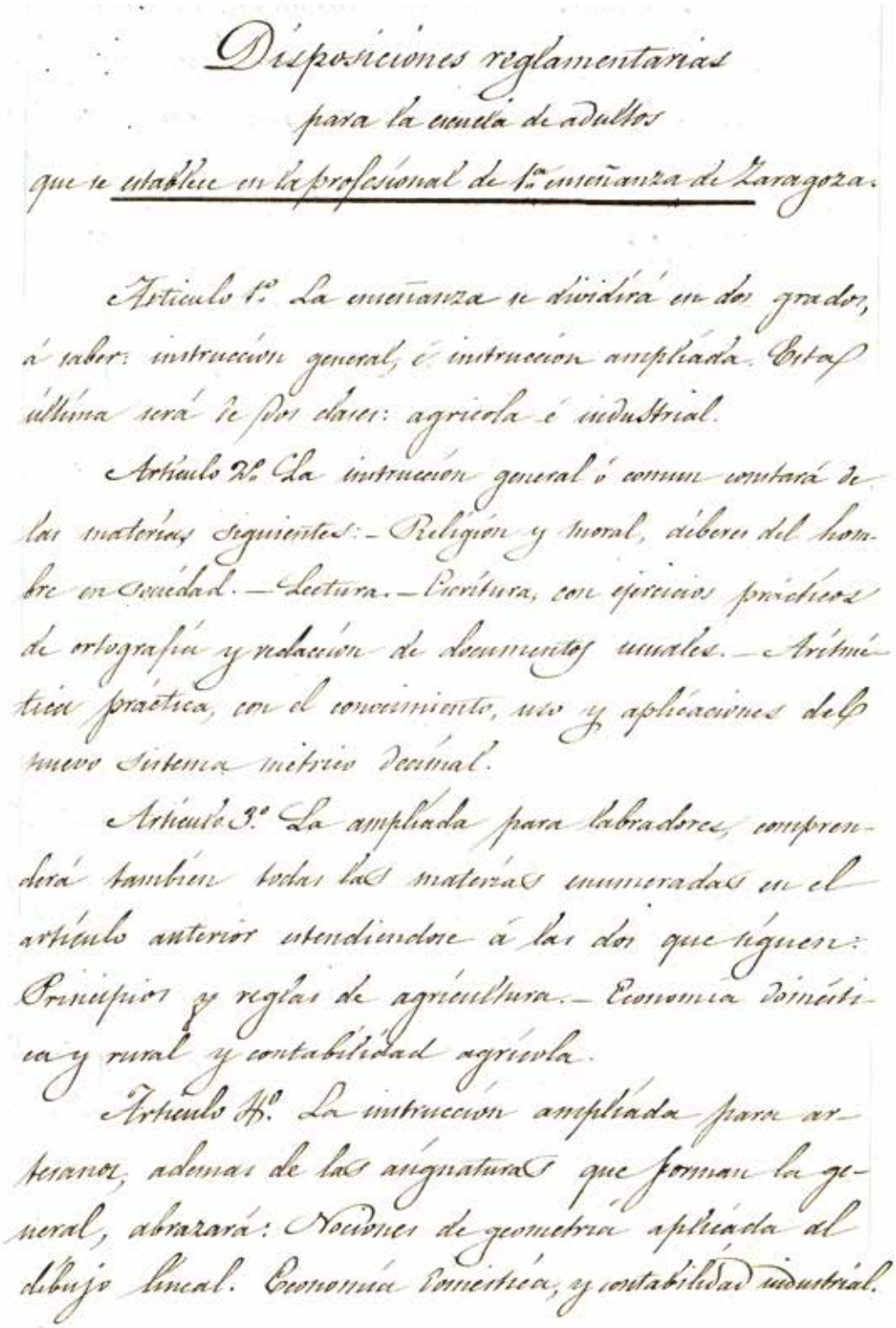
Rector para emitir informe sobre los programas remitidos por los profesores de la provincia a la Comisión Superior de Instrucción pública. María Rosa Domínguez Cabrejas, *La Escuela Normal de Maestros de Zaragoza (1844-1936)*, Zaragoza, Diputación General de Aragón y Caja Inmaculada, 2002, pp. 102-103.

52. Miguel de Sureda planificó también el presupuesto de gastos para esta escuela de adultos, que alcanzó la elevada cantidad de 6.100 pesetas, por lo que tuvo que ser adaptado a las posibilidades del erario municipal. A.M.Z., Sección de Gobernación, Contabilidad, Caja 131, expediente nº 854: «Presupuesto de gastos de la escuela de adultos», 1861.

53. Estas disposiciones introdujeron algunos cambios respecto a la propuesta de Sureda (se redujo la cantidad de la matrícula a pagar, etc.). A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 130, expediente nº 586: «Establecimiento de una escuela de adultos en el edificio de la Normal», 1860-1865.

54. *El Diario de Zaragoza*, lunes 7 de octubre de 1861, «Escuela de Adultos», p. 1.

55. Esta fue la primera escuela gratuita creada por la corporación municipal y su apertura tuvo lugar en el curso 1852-1853. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 109, expediente nº 1: «Borradores de oficios, comunicaciones y circulares de la Comisión de Instrucción Primaria», 1852.



Disposiciones reglamentarias
para la escuela de adultos
que se establece en la profesional de 1ª enseñanza de Zaragoza.

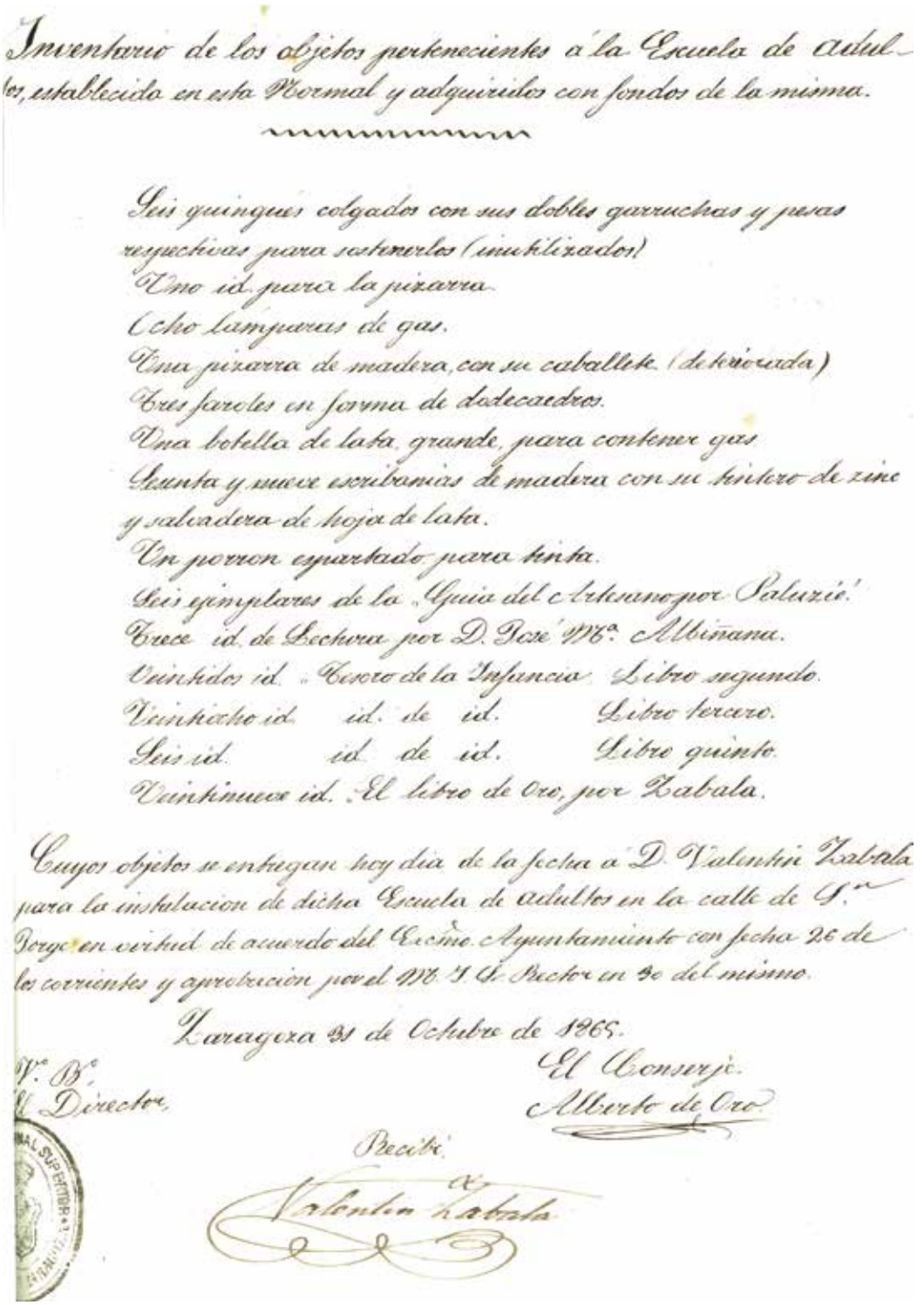
Artículo 1º La enseñanza se dividirá en dos grados, á saber: instrucción general, é instrucción ampliada. Esta última será de dos clases: agrícola é industrial.

Artículo 2º La instrucción general ó común constará de las materias siguientes: — Religión y moral, deberes del hombre en sociedad. — Lectura. — Escritura, con ejercicios prácticos de ortografía y redacción de documentos usuales. — Aritmética práctica, con el conocimiento, uso y aplicaciones del nuevo sistema métrico decimal.

Artículo 3º La ampliada para labradores comprenderá también todas las materias enumeradas en el artículo anterior atendiendose á las dos que siguen: Principios y reglas de agricultura. — Economía doméstica y rural y contabilidad agrícola.

Artículo 4º La instrucción ampliada para artesanos, ademas de las asignaturas que forman la general, abrazará: Nociones de geometría aplicada al dibujo lineal. Economía mercantil, y contabilidad industrial.

1. Disposiciones reglamentarias (arts. 1-4) para la escuela de adultos abierta en la Normal de Maestros por el Ayuntamiento de Zaragoza el 26 de noviembre de 1860. Archivo Municipal de Zaragoza.



Inventario de los objetos pertenecientes á la Escuela de adultos, establecida en esta Normal y adquiridos con fondos de la misma.

Seis quinqués colgados con sus dobles garruchas y pesas respectivas para sostenerlos (inutilizados)
Uno id. para la pizarra.
Ocho lámparas de gas.
Una pizarra de madera, con su caballete (deteriorada)
Tres faroles en forma de dodecaedros.
Una botella de lata, grande, para contener gas
Sesenta y nueve escribanías de madera con su tintero de zinc y salvadera de hoja de lata.
Un porron espartado para tinta.
Seis ejemplares de la „Guia del Artesano por Paluzié.
Trece id. de Lectura por D. José Mª Albiñana.
Veintidos id. „Tesoro de la Infancia Libro segundo.
Veintiocho id. id. de id. Libro tercero.
Seis id. id. de id. Libro quinto.
Veintinueve id. „El libro de Oro, por Zabala.

Cuyos objetos se entregan hoy dia de la fecha á D. Valentin Zabala para la instalacion de dicha Escuela de adultos en la calle de Sn Jorge en virtud de acuerdo del Excmo. Ayuntamiento con fecha 26 de los corrientes y aprobacion por el M. I. S. Rector en 30 del mismo.

Zaragoza 31 de Octubre de 1865.

V.º B.º
El Director.

El Conserje.
Alberto de Oro

Recibí.
Valentin Zabala

2. Inventario de los objetos pertenecientes a la escuela de adultos establecida en la Normal y adquirido con fondos de la misma, que se entregan al maestro Valentín Zabala para la instalación de dicha escuela en la calle de San Jorge, con fecha de 31 de octubre de 1865. Archivo Municipal de Zaragoza.

de 130 alumnos –que fueron admitidos en concepto de gratuitos–.[56] Esta escuela era una de las más concurridas del centro de la población y la inscripción rondaba casi siempre esa cifra. Así, en el curso académico 1869-1870 fueron 93 los alumnos que se apuntaron, con una edad comprendida entre los 14 y los 36, aunque la mayoría tenía entre 18 y 26 años.[57]

En relación con esto, cabe decir que para ser admitido en estas clases de adultos había que tener 13 años cumplidos y ser presentado, si el alumno era menor de edad, por sus padres o tutores, y a falta de estos, por persona mayor de 23 años que lo tuviera a su cargo. Se advertía también al alumnado que a las quince faltas de asistencia no justificadas,[58] causaría baja en la matrícula.[59] De este modo, se perseguía reducir el número de no presentados o de inasistencias continuadas motivadas, por lo general, por la falta de atractivo e interés hacia la formación recibida.

Valentín Zabala remitía a la corporación municipal, unos meses antes del inicio de las clases, un presupuesto de gastos. La escuela debía ser provista del menaje y material necesarios y, en concreto, de aparatos de luz –quinqués– y gas –posteriormente sustituido por el alumbrado eléctrico– para iluminar el local; de cartillas y libros de lectura, entre los que se encontraban la *Guía del artesano* (Barcelona, 1857) de Esteban Paluzíe y Cantalozella;[60] *Tesoro de la infancia* (1859) de Tiburcio Clemente y Leandro Boscos;[61] o *Libro de oro para la infancia* de Valentín Zabala (Zaragoza, 1859);[62] así como de instrumentos de escritura –plumas, papel, tinta, clarión, etc.– y de dibujo [fig. 3].[63] Se utilizaban las obras de texto aprobadas para la enseñanza en las escuelas de instrucción primaria, y cada maestro podía determinar qué libros emplear con sus estudiantes.

A mediados de la década de los sesenta la totalidad de las provincias poseía, al menos, una escuela de adultos, pero con diferencias notables, puesto que, si en Zaragoza había dos, en Barcelona sumaban doce.[64] Paulatinamente fue me-

56. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 130, expediente nº 586: «Establecimiento de una escuela de adultos en el edificio de la Normal», 1860-1865.

57. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 165, expediente nº 1.206: «Apertura de las escuelas de adultos durante la temporada de invierno», 1869.

58. A este respecto, cabe señalar que los maestros debían pasar aviso quincenal, a la Sección 1ª del Ayuntamiento –que era la encargada de velar por todo lo relacionado con la enseñanza primaria y otros servicios municipales–, de los matriculados que no concurrían con asiduidad a las clases, al fin de adoptar las medidas oportunas. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.393, expediente nº 1.144: «Enseñanza de adultos», 1885.

59. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.159, expediente nº 1.574: «Escuelas de adultos», 1883.

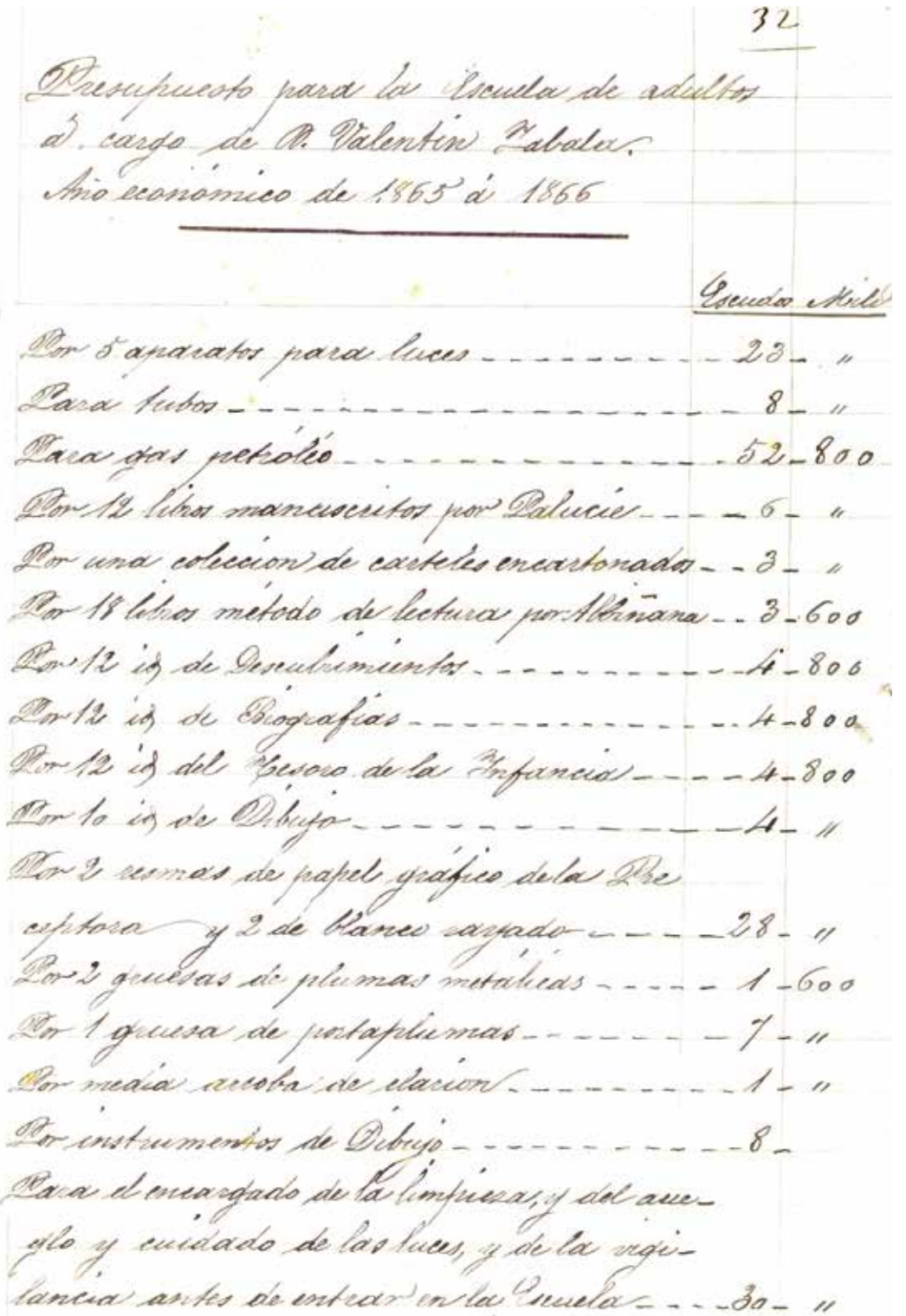
60. Esta obra, que contiene documentos necesarios en el discurso de la vida y 220 caracteres de letras para facilitar la lectura de los manuscritos a niños y adultos, fue aprobada por el gobierno con Real Orden de 28 de febrero de 1857 para las escuelas de instrucción primaria.

61. *La Correspondencia de España*, Madrid, domingo 16 de octubre de 1859, «La Correspondencia», p. 1.

62. *La ribera del Tajo*, Toledo, lunes 1 de agosto de 1859, «Noticias varias», p. 7.

63. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 151, expediente nº 630: «Presupuestos, inventarios y listas de alumnos y libros de texto de las escuelas municipales», 1866.

64. *La Libertad*, Madrid, viernes 4 de noviembre de 1864, «Revista de la prensa», p. 3.



32

Presupuesto para la Escuela de adultos
á cargo de D. Valentin Zabala.
Año económico de 1865 á 1866

	Escudos	Mill
Por 5 aparatos para luces	23	"
Para tubos	8	"
Para gas petróleo	52	800
Por 12 libros manuscritos por Palucie	6	"
Por una coleccion de carteles encartonados	3	"
Por 18 libros método de lectura por Albiñana	3	600
Por 12 id de Descubrimientos	4	800
Por 12 id de Biografías	4	800
Por 12 id del Tesoro de la Infancia	4	800
Por 10 id de Dibujo	4	"
Por 2 resmas de papel gráfico de la Preceptora y 2 de blanco rayado	28	"
Por 2 gruesas de plumas metálicas	1	600
Por 1 gruesa de portaplumas	7	"
Por media arroba de clarion	1	"
Por instrumentos de Dibujo	8	
Para el encargado de la limpieza, y del aseglo y cuidado de las luces, y de la vigilancia antes de entrar en la Escuela	30	"

3. Presupuesto para la escuela de adultos dirigida por el maestro Valentín Zabala, año económico 1865-1866. Archivo Municipal de Zaragoza.

jorando esta enseñanza con la creación de más escuelas de adultos. De hecho, el Reglamento de la Instrucción primaria, aprobado el 10 de junio 1868, establecía en su capítulo IV («De las Juntas Locales», artículo 72) que:

> A las Juntas locales correspondía promover la creación y sostenimiento de las escuelas de adultos y la concurrencia a las mismas, reclamando del alcalde los medios necesarios para la habilitación y alumbrado de las aulas y para gratificar en su caso a los encargados de la enseñanza. Cuando los maestros o maestras de las escuelas de niños y de niñas no pudieran por justa causa desempeñar este servicio se excitará a otras personas competentes para suplirlos, según se establece en este reglamento.[65]

Teniendo en cuenta este reglamento, Cándido Domingo, José Campos, Francisco Tello y Manuel Garcés, maestros de las escuelas públicas de niños sitas en la calle de San Blas, nº 92, en el edificio de la Normal de Maestros, en el Arrabal –calle de Villacampa, núms. 36-38, al otro lado del río Ebro–[66] y en el distrito rural de Montañana,[67] respectivamente, solicitaron al alcalde, con fecha de 9 de noviembre de 1868, la instalación de una clase de adultos con carácter gratuito para subsanar las carencias de formación de aquellos que no habían podido recibirla anteriormente.[68] Esta petición fue resuelta favorablemente y se permitió su apertura en el curso 1868-1869.

65. *La Correspondencia de España*, Madrid, martes 23 de junio de 1868, «Reglamento de instrucción primaria», p. 1.

66. El nuevo edificio de las escuelas públicas de primera enseñanza para niños y niñas del barrio del Arrabal fue construido conforme al proyecto redactado por el arquitecto Miguel Jeliner y Germá, el 1 de febrero de 1864. El 10 de junio de 1866 tuvo lugar la recepción de las obras. A.M.Z., Sección de Policía Urbana, Policía Urbana, cementerios, incendios, expropiaciones, Caja 1.759, expediente nº 69: «Construcción de escuelas públicas de primera enseñanza en el Arrabal de esta ciudad», 1866.

67. En estos años el término municipal de Zaragoza estaba configurado por dos zonas: una contenida dentro del plano de la ciudad y otra periférica y rural que fue aumentando por la integración de núcleos urbanos independientes inicialmente del término de la capital. La zona periférica –conformada por torres o fincas de carácter agrícola– estaba rodeada por otra rural más extensa agrupada en torno a dos distritos llamados «de las afueras». El primero comprendía el Arrabal, Movera, Montañana, Castellar, Juslibol y Alfocea, y el segundo los barrios de las Tenerías, Miralbueno, Garrapinillos, La Cartuja Baja, Torrero, Casetas y Monzalbarba. Sin embargo, esta constitución del término municipal no fue invariable a lo largo de esos años, debido a la incorporación administrativa paulatina que algunos núcleos rurales próximos a la ciudad solicitaron y que conllevó la necesidad de dotarlos o de reforzar determinados servicios, uno de los cuales era el educativo. Así, a comienzos de 1875 tenía integrados Montañana, San Juan de Mozarrifar, Movera y Garrapinillos; en 1878, se incorporó La Cartuja Baja; en 1879, Casetas; en 1881, Juslibol; en 1885, Monzalbarba y Alfocea; y, en 1891, Peñaflor. María Rosa Domínguez Cabrejas, *Sociedad y educación…*, vol. I, ob. cit., p. 19.

Para el estudio de las escuelas establecidas en los distritos rurales en estos años, véase, entre otras publicaciones, María Rosa Domínguez Cabrejas, *Sociedad y educación…*, vol. I, ob. cit., pp. 197-209; y Mónica Vázquez Astorga, «Enseñanza de primeras letras y escuela del siglo XIX en Zaragoza», en Mª Isabel Álvaro Zamora, Concepción Lomba Serrano y José Luis Pano Gracia (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2013, pp. 646-647 y 649-650.

68. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 160, expediente nº 1.210: «La creación de escuelas de adultos en las municipales de la calle de San Blas, del Arrabal y Montañana», 1868.

En el curso 1869-1870 había cinco escuelas gratuitas municipales para adultos en esta ciudad: una de ellas, de antigua creación e instalada en la escuela de niños de la calle de San Jorge –tras el fallecimiento de Valentín Zabala en 1869 pasó a ser dirigida interinamente por Victorio Enciso, con la colaboración del ayudante Cristóbal Hernando y, un año después, se hizo cargo de la misma el maestro Pedro Joaquín Soler–; y las restantes de reciente fundación y bajo la dirección de los maestros anteriormente citados.[69] La Sección 1ª gratificaba con 1.000 reales a los maestros de la capital y con 700 a los de los distritos rurales.[70] Un año después se sumó, a las ahora mencionadas, una escuela en la calle de San Pablo –dirigida por José Vázquez Talero y a la que concurrían unos 80 alumnos– y otra en la escuela de niños del distrito rural de San Juan de Mozarrifar –al frente de la cual estaba Antonio Franco–.

En función del número de matriculados se decidía la apertura o no de estas clases para el siguiente curso, poniendo así de manifiesto la ausencia de continuidad en este tipo de enseñanzas. No obstante, siempre permanecía abierta la ubicada en la calle de San Jorge, a la que nunca le faltaban alumnos gracias a la meritoria labor ejercida por el maestro Valentín Zabala, primero, y por Pedro Joaquín Soler, después. Esta escuela, junto con la establecida en la calle de San Blas –que contaba también con una gran acogida, en torno a los 100 inscritos anuales–,[71] se hallaba en el centro de la población, pero en una zona opuesta con el fin de cubrir este servicio. En el curso 1870-1871 estas siete escuelas reunieron un total de 392 alumnos [fig. 4].[72]

En el curso 1876-1877 entró en funcionamiento la clase dispuesta en la escuela de niños de la Victoria, bajo la dirección de Cándido Domingo,[73] y, en

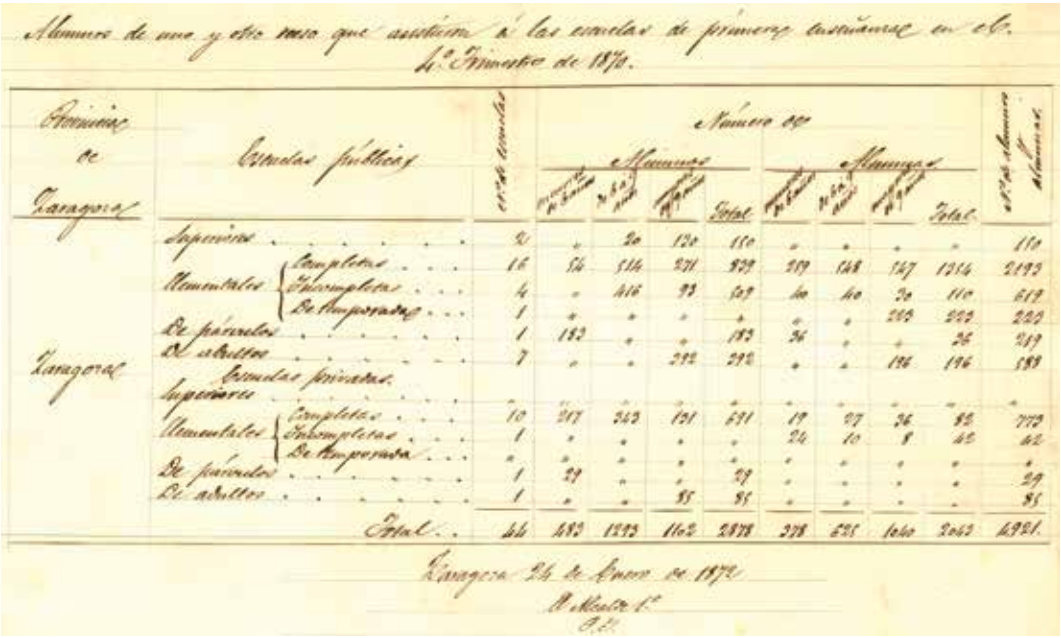
69. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 165, expediente nº 1.206: «Apertura de las escuelas de adultos durante la temporada de invierno», 1869.

70. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 214, expediente nº 1.069: «Disponer la apertura de las escuelas de adultos durante la temporada de invierno y fijar la retribución que por este servicio han de recibir los maestros», 1870.

71. La escuela de niños sita en la calle de San Blas fue la segunda escuela municipal creada en esta ciudad, cuya apertura se produjo en el curso 1853-1854. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 109, expediente nº 3: «Contrata de varios efectos de carpintería para la 2ª escuela gratuita de esta ciudad», 1853.

72. Por su parte, las clases para adultas asociadas a la iniciativa privada acogieron a 196 alumnas. Asimismo, en estas fechas, había una escuela privada para la enseñanza de adultos que estaba establecida en el colegio de Tomás Bernal –calle del Coso, nº 61, planta principal–, en la que se inscribieron 85 alumnos en ese curso. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 217, expediente nº 1.539: «Orden del señor Gobernador de la provincia se le remita un estado del número y clases de escuelas que existen en Zaragoza y número de alumnos que las frecuentan», 1871.

73. El 15 de octubre de 1875 tuvo lugar la inauguración de la escuela de niños de la Victoria, a donde fue trasladada la escuela de la calle de San Blas. La primera citada se edificó sobre el antiguo convento de la Victoria, situado en una zona de la ciudad muy poblada, con fachadas a la calle del Hospital, nº 38 –que contaba con un espacio amplio llamado plaza de la Victoria– y a la calle de Pignatelli. A partir de 1888 se reunieron en el mismo inmueble tres escuelas: de niñas –con entrada por la calle de Pignatelli–, de niños –con acceso por la del Hospital– y de párvulos. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 236, expediente nº 1.125: «Sobre impresión del discurso leído por D. Cándido Domingo en la inauguración de la Escuela de la Victoria», 1875; y A.M.Z., Sección de Policía



4. Relación de alumnos que asistieron a las escuelas de adultos en el primer trimestre del curso 1870-1871. Archivo Municipal de Zaragoza.

el curso 1882-1883, las provistas en las escuelas del barrio de Torrero –distante del centro 2,700 km– y de los distritos rurales de Garrapinillos, Casetas y La Cartuja Baja.[74] Estos habían pasado a formar parte del término municipal, con las subsiguientes necesidades de escolarización.

Con el tiempo se fueron abriendo más aulas para atender a las bajas tasas de alfabetización y a la creciente demanda de educación. Según los datos sobre analfabetismo elaborados a partir del censo de 1877 se sabe que los porcentajes en Zaragoza eran de 46,65 y 68,39 para la población masculina y femenina –con un porcentaje medio de 57,52 %–. Este censo situaba a esta ciudad en el lugar nº 28 respecto a las restantes capitales de provincia.[75] Este incremento respondió a la política escolar desarrollada bajo el régimen de la Restauración que se preocupó por mejoras generales en este ámbito con una evidente progresión en el número de escuelas y con una reordenación de este tipo de enseñanzas,[76] como analizaremos en el siguiente apartado.

Urbana, Policía Urbana, Caja 1.801, expediente nº 15: «Escuelas en la Victoria», 1876.

74. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.159, expediente nº 1.574: «Escuelas de adultos», 1883.

75. Los datos de analfabetismo del censo de 1900 situaban a esta capital en varones como en mujeres con un índice de 39,24 y 54,23, respectivamente, y de un 46,73 % en su conjunto, lo que suponía una disminución de 10,71 puntos (respecto al censo de 1877). María Rosa Domínguez Cabrejas, *Sociedad y educación…*, ob. cit., vol. II, 1989, pp. 147-148.

76. Javier Moreno Luzón, «Los liberales y la educación hace cien años: Romanones en el Ministerio», en Pedro Álvarez Lázaro (dir.), *Cien años de educación en España. En torno a la creación del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes,*

La enseñanza de adultos en su período de expansión

La década de los ochenta fue un período de expansión para la enseñanza de adultos con el desarrollo de realizaciones prácticas como el aumento del número de escuelas. Así, en el curso 1883-1884 funcionaban once que estaban instaladas en todas las escuelas de niños como la dirigida por los PP. Escolapios en la calle Palomar –a cargo de Rafael García–; la situada en el edificio de San Pedro Nolasco, nº 15 –bajo la dirección de Pedro Joaquín Soler, que abrió sus puertas en este año–;[77] en el inmueble de la Victoria –con Cándido Domingo–; en la Escuela Normal de Maestros –dirigida por José Campos–;[78] en las escuelas del Arrabal –al frente de la cual estaba Antonio Molinos– y de Torrero –con Bernardo Tello–; así como las existentes en los distritos rurales de Montañana –con Manuel Garcés–, San Juan de Mozarrifar –con Antonio Franco–, Casetas –con Santiago Castillo–, Garrapinillos –con Pedro Gracianeta– y La Cartuja Baja –con Wenceslao López, que fue sucedido un año después por Pascual Colás–.[79] Como puede comprobarse, la mayoría de estas escuelas estaban ubicadas en el centro urbano, a diferencia de dos de ellas que atendían a los barrios de las afueras –en aquellos años– y las demás se emplazaban en los distritos rurales.

En ese curso, las escuelas con mayor afluencia fueron las de San Pedro Nolasco –con una matrícula de 142 alumnos–, de la Victoria –con 141– y Normal de Maestros –con 137–, al igual que la de Torrero que contó con 49 alumnos. Por su parte, en los distritos rurales, una de las más concurridas era la de La Cartuja Baja con 31 inscritos. Asimismo, es interesante reseñar que los adultos que asistían a las escuelas sitas en el centro eran principalmente artesanos –tejedores, herreros, carpinteros, pintores, cordeleros, curtidores, etc.– o se dedicaban a la construcción, mientras que los que acudían a las de los distritos rurales eran, en su mayoría, labradores. La frecuencia de algunos de estos profesionales –carpinteros, pintores, etc.– puede expresar, en algunos casos, no solo la necesidad de reforzar conocimientos elementales sino la conveniencia de adquirir otros de dibujo o aritmética con aplicaciones a sus oficios.[80]

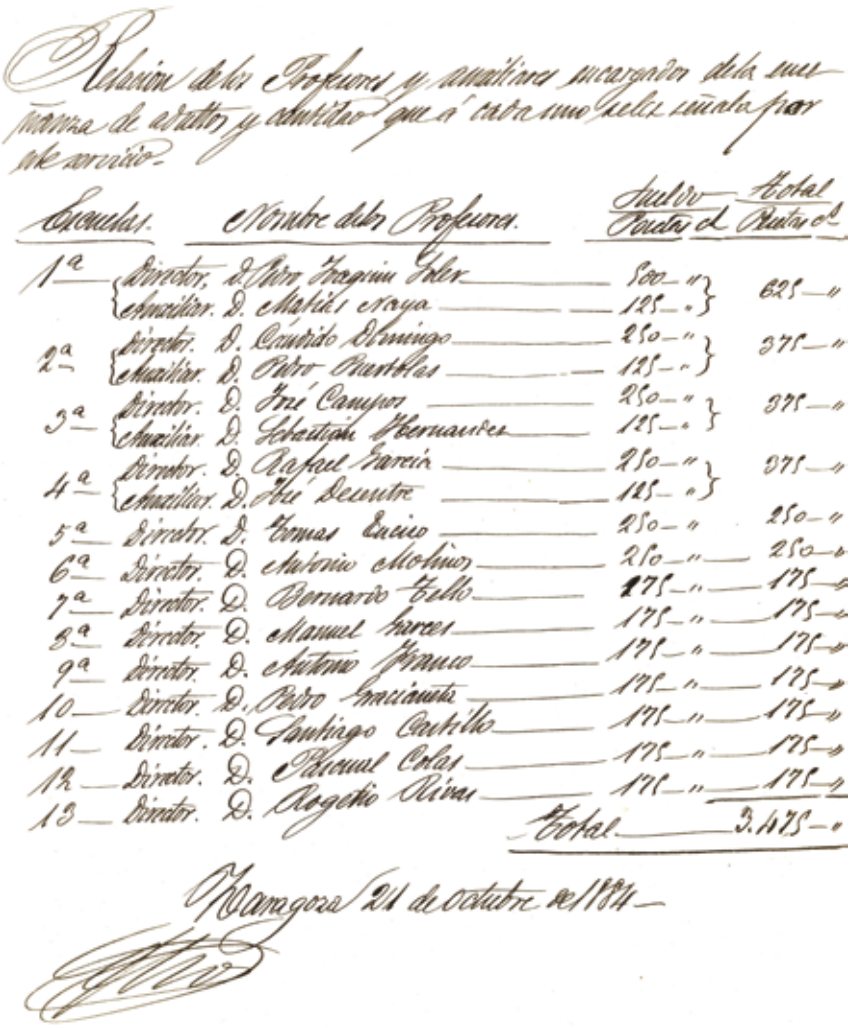
Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Fundación BBVA, 2001, p. 203.

77. A la escuela instalada en el edificio de San Pedro Nolasco se trasladó, en 1881, la que durante muchos años había estado abierta en la calle de San Jorge. Mónica Vázquez Astorga, «Enseñanza de primeras letras…», ob. cit., p. 648.

78. A comienzos de 1881 la Escuela Normal de Maestros quedó situada en el edificio (con entrada por la calle del Coso, nº 157) donde estaban instalados el Instituto de Segunda Enseñanza y la Universidad Literaria y del cual pasaría a ocupar la parte hasta entonces perteneciente al primero mencionado. María Rosa Domínguez Cabrejas, *La Escuela Normal…*, ob. cit., p. 224.

79. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.159, expediente nº 1.574: «Escuelas de adultos», 1883.

80. De forma excepcional se han localizado alumnos que ejercían otras profesiones. Así, en el curso 1883-1884, Nicolás Florenciano Gascón –fotógrafo, con una edad de 14 años– se matriculó en la escuela de la Victoria –dirigida por Cándido Domingo–. Dos cursos después se inscribieron, en esta misma escuela, los fotógrafos Mariano Harz Mongay y Nicolás Florenciano Carcas. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.159, expediente nº 1.574: «Escuelas de adultos», 1883; y A.M.Z., Sección de Goberna-



5. Relación de profesores y auxiliares encargados de la enseñanza de adultos y cantidad que a cada uno se le asigna por este servicio, 21 de octubre de 1884. Archivo Municipal de Zaragoza.

En estos años, la corporación municipal consignaba para esta enseñanza una cantidad de 4.000 pesetas en su presupuesto anual, que resultaba insuficiente para proveer de material y para indemnizar a los maestros por su trabajo. Pero, sobre todo, se carecía de los medios necesarios para realizar una completa orientación curricular, dado que además de centrarse en el aprendizaje de la lectura, escritura, aritmética, historia o moral –como en las escuelas para niños–, se deberían impartir nociones de geometría, física o química, que fueran aplicables a los distintos oficios e industrias. Además, se requería la participación de tres profesores en cada escuela cuando hasta este momento había al frente de cada una de las situadas en el centro un maestro propietario y un auxiliar, y en las de los distritos rurales, un maestro [fig. 5].

ción, Instrucción pública, Caja 1.393, expediente nº 1.144: «Enseñanza de adultos», 1885.

Ante este panorama poco halagüeño, Gimeno Rodrigo (concejal que formó parte de la Sección 1ª –de Instrucción Pública– del Ayuntamiento y tuvo una actitud propicia hacia los intereses de la primera enseñanza), propuso en marzo de 1884 una reforma de la enseñanza de adultos, inspirada en las directrices ministeriales en vigor.[81] De ahí que seis meses después, esta Sección, en colaboración con los maestros implicados en su docencia, estudiara dividir este tipo de enseñanza en tres grupos: 1º. lectura, escritura, aritmética y gramática; 2º. las mismas materias citadas más geografía; y 3º. las mismas materias, en nivel más avanzado, e historia de España y geometría.[82] Este programa estaba basado en ciclos sucesivos en los que se repetían las mismas asignaturas con diferente amplitud y con ejercicios adaptados a la formación de los alumnos. Sería utilizado en todas las escuelas, excepto en las emplazadas en los barrios en las que no se enseñaría de geografía y geometría más que aquellas nociones directamente relacionadas con la agricultura. Por lo general, su impartición se efectuaría dos veces a la semana –o, excepcionalmente, tres, para algunas materias del tercer grupo–, de lunes a sábado y con una duración de cuarenta minutos cada sesión, y, en clase general con un horario establecido, el maestro director explicaría además religión y moral [fig. 6].

Este planteamiento era sin duda ambicioso porque requería una mayor dotación económica, un aumento de personal –puesto que exigía un maestro para cada uno de los grupos o secciones– y una modificación del calendario escolar, principiando las clases en octubre y terminando a finales de febrero. También se recomendaba uniformar los libros de texto y revitalizar su importancia como instrumentos centrales de aprendizaje. Asimismo, la Sección 1ª visitaría mensualmente las escuelas para velar por la constante asistencia a las mismas y concedería a los alumnos, a finales de curso, premios –que podían consistir en útiles de artes y oficios– como reconocimiento a su aplicación y aprovechamiento académicos.[83]

En cierto modo, esta organización curricular responde a la planteada por Luis Puig y Sevall –maestro y licenciado en Derecho– en su memoria –publicada en 1865–, donde clasificaba, en función del nivel de instrucción, a los alumnos en tres grados: los que no sabían leer, los que conocían algo de lectura y escritura y los que leían y escribían de modo bastante correcto. Las clases se darían de lunes a sábado, con nueve horas en total a la semana. Aunque las asignaturas cambiasen según el grupo, el organigrama general permanecía idéntico. Si los dos cursos constituían el nivel elemental de las escuelas de adultos, el tercero, el nivel superior, sería importante para la clase artesana. También, para atraer a los adultos hacia las escuelas se distribuirían, al final de curso, recompensas y premios.[84]

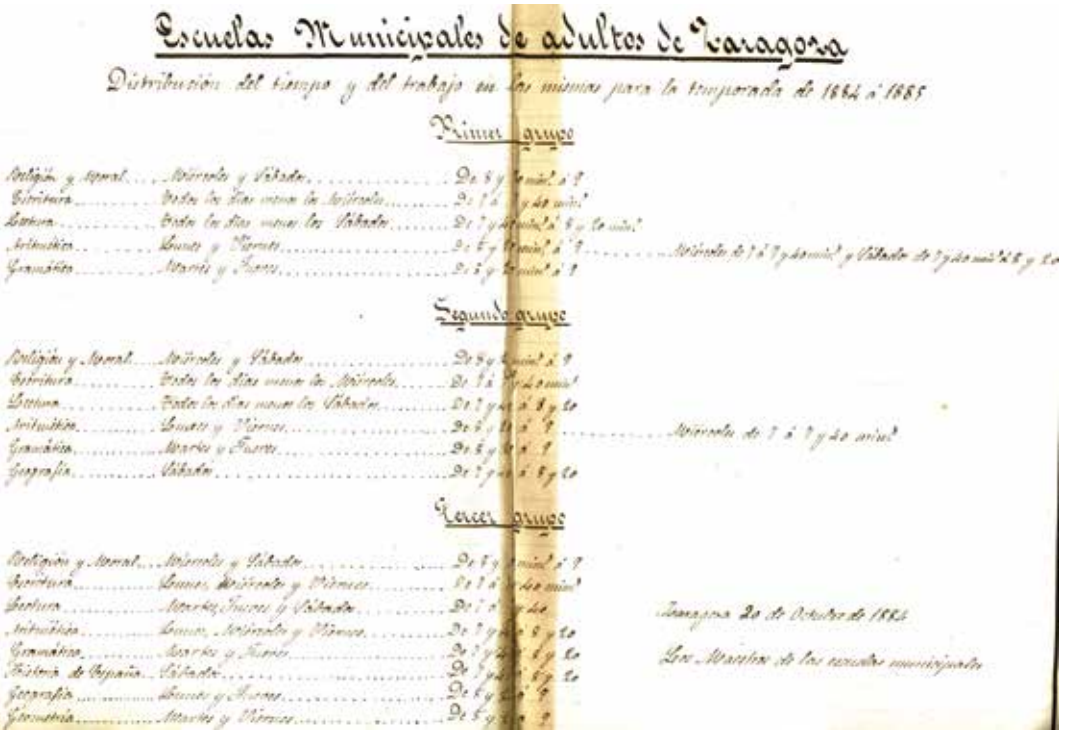
Esta propuesta de enseñanza gratuita se implementó en el curso 1884-1885 en

81. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.171, expediente nº 661: «Enseñanza de adultos. Expediente general», 1884.

82. *La Derecha*, Zaragoza, martes 21 de octubre de 1884, «El Día en Zaragoza», pp. 2-3.

83. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.171, expediente nº 661: «Enseñanza de adultos. Expediente general», 1884.

84. Jean-Louis Guereña, «Los orígenes de la educación de adultos…», ob. cit., pp. 296-298.


Escuelas Municipales de adultos de Zaragoza

Distribución del tiempo y del trabajo en las mismas para la temporada de 1884 á 1885

Primer grupo

Segundo grupo

Tercer grupo

6. Escuelas municipales de adultos de Zaragoza. Distribución del tiempo y del trabajo para el curso 1884-1885. Archivo Municipal de Zaragoza.

todas las escuelas municipales, pero tuvo una corta existencia por falta de medios económicos. Se incrementó la dotación presupuestaria –con una cantidad de 7.000 pesetas– para atender al pago del personal –en las cinco escuelas ubicadas en el núcleo urbano, que eran las más concurridas, habría tres maestros, uno titular y dos auxiliares, cada uno de los cuales tendría a su cargo un grupo[85]– y del material didáctico.

Este sistema se puso en funcionamiento en las once escuelas anteriormente citadas, a las que se sumaron en esta temporada otras tres, una en la escuela de niños del antiguo edificio del penal –conocido como la *Galera*– en la calle Boggiero, nº 137 –que estaba dirigida por Tomás Enciso–, y las otras dos en las escuelas existentes en Casetas –con Santiago Castillo– y Movera –a cargo de Rogerio Rivas[86]–.

Un curso después, 1885-1886, se abrió una escuela en el barrio rural de Alfocea, bajo la dirección de Ángel Crespo, y otra

85. Las escuelas de adultos de los distritos rurales siguieron manteniendo un único maestro. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.171, expediente nº 661: «Enseñanza de adultos. Expediente general», 1884.

86. Este maestro tuvo una gran preocupación por lo social y por la instrucción popular, tal como se evidencia por las conferencias impartidas con los títulos «Necesidad de instrucción de la clase obrera» y «Las clases proletarias, su pasado, su presente y porvenir» dadas en el Centro Republicano de Torrero en 1904. María Rosa Domínguez Cabrejas, *Sociedad y educación…*, vol. I, ob. cit., p. 336.

7. Relación que manifiesta el número de adultos matriculados en las escuelas de adultos a finales de noviembre de 1885. Archivo Municipal de Zaragoza.

en el de Juslibol, recién incorporados al término municipal. De este modo, el número de escuelas de adultos mantenidas entonces por la corporación municipal ascendía a dieciséis, pudiendo constatarse un evidente crecimiento de clases y una mayor preocupación por esta enseñanza. Las escuelas sitas en los inmuebles de San Pedro Nolasco –con 157 alumnos–, de la Victoria –con 133– y Normal de Maestros –con 124– eran las de mayor afluencia del centro, así como la de Torrero –con 52 alumnos–. Además, la matrícula aumentó considerablemente respecto a cursos anteriores dado que se inscribieron un total de 898 alumnos, aunque esta cifra alcanzaba el 0,98 % de la población para una ciudad de 90.840 habitantes en 1885. A esto cabe sumar que la asistencia era irregular y reducida, puesto que se concretaba en un 43 % de los inscritos –387 asistentes– en el tercer mes de iniciadas las clases, poniendo así de manifiesto el abandono de muchos de ellos [fig. 7].[87] Es indudable que la dura carga que suponía la pesada jornada laboral actuaba como un factor desfavorable para su formación. Estos datos vienen a ilustrar que, pese a los esfuerzos realizados por la corporación municipal, las clases de adultos continuaban siendo desaprovechadas y atendían a un reducido sector de la población juvenil zaragozana.

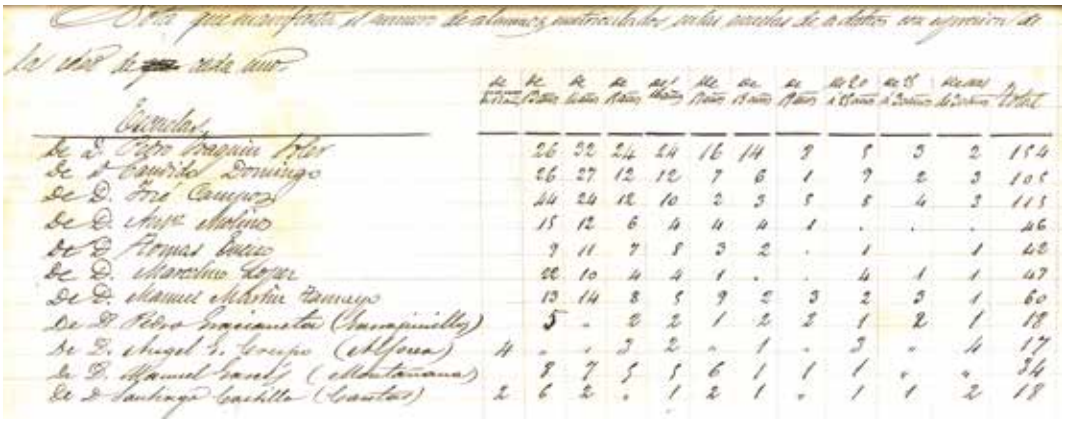
En cuanto a la edad de los matriculados se aprecia que, en su mayoría, tenían una edad comprendida entre los 13 y los 18 años, siendo pocos los que superaban los 30 años [fig. 8].[88]

Por su parte, los maestros recibían por este servicio una retribución que estaba asociada al número de adultos matriculados, y que se concretaba, generalmente, en 250 pesetas –y en los auxiliares en 100– para los que impartían clases en las escuelas más concurridas –ubicadas en el centro– y en 175 pesetas para los maestros de los distritos rurales, excepto los de las escuelas de Alfocea, Monzalbarba y Juslibol que percibían 100 pesetas –dado que tenían un menor número de matrícula–. En el curso 1886-1887, Pedro Joaquín Soler –que dirigía la escuela de San Pedro Nolasco, considerada como un «establecimiento modélico»– era el único que recibía una gratificación exclusiva de 500 pesetas.

De este modo, la corporación municipal invirtió 4.875 pesetas en personal,

87. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.393, expediente nº 1.144: «Enseñanza de adultos», 1885.

88. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.405, expediente nº 1.323: «Enseñanza de adultos, curso de 1886 a 1887», 1886.



8. Nota que manifiesta el número de alumnos matriculados en las escuelas de adultos con indicación de su edad, curso 1886-1887. Archivo Municipal de Zaragoza.

y 3.125 pesetas, en material [fig. 9].[89] Sin embargo, no pudo continuar por mucho tiempo destinando 8.000-9.000 pesetas en el presupuesto anual para la enseñanza de adultos, a causa de la escasez de fondos. De hecho, poco tiempo después, para el curso 1887-1888, redujo a más de la mitad la remuneración concedida a los maestros. La economía de esta medida se fundamentaba en la necesidad de adquirir material para las escuelas y para los premios. Esta decisión provocó una protesta entre los docentes, que fue encabezada por Pedro Joaquín Soler –quien de disfrutar durante varios años de una importante dotación de 500 pesetas pasaría a obtener 200– y seguida por otros destacados maestros como Cándido Domingo, Antonio Molinos y José Campos, que manifestaron que no podían aceptar esas condiciones y dimitieron de su cargo como directores, con fecha de 3 de noviembre de 1887.[90] La Sección 1ª admitió dicha renuncia –pese a la postura contraria de algunos concejales como Joaquín Gimeno, José Palomar, Florencio Lahoz, Matías Gimeno y Santiago Dulong[91]– al considerar que esta prestación no era obligatoria para los maestros.

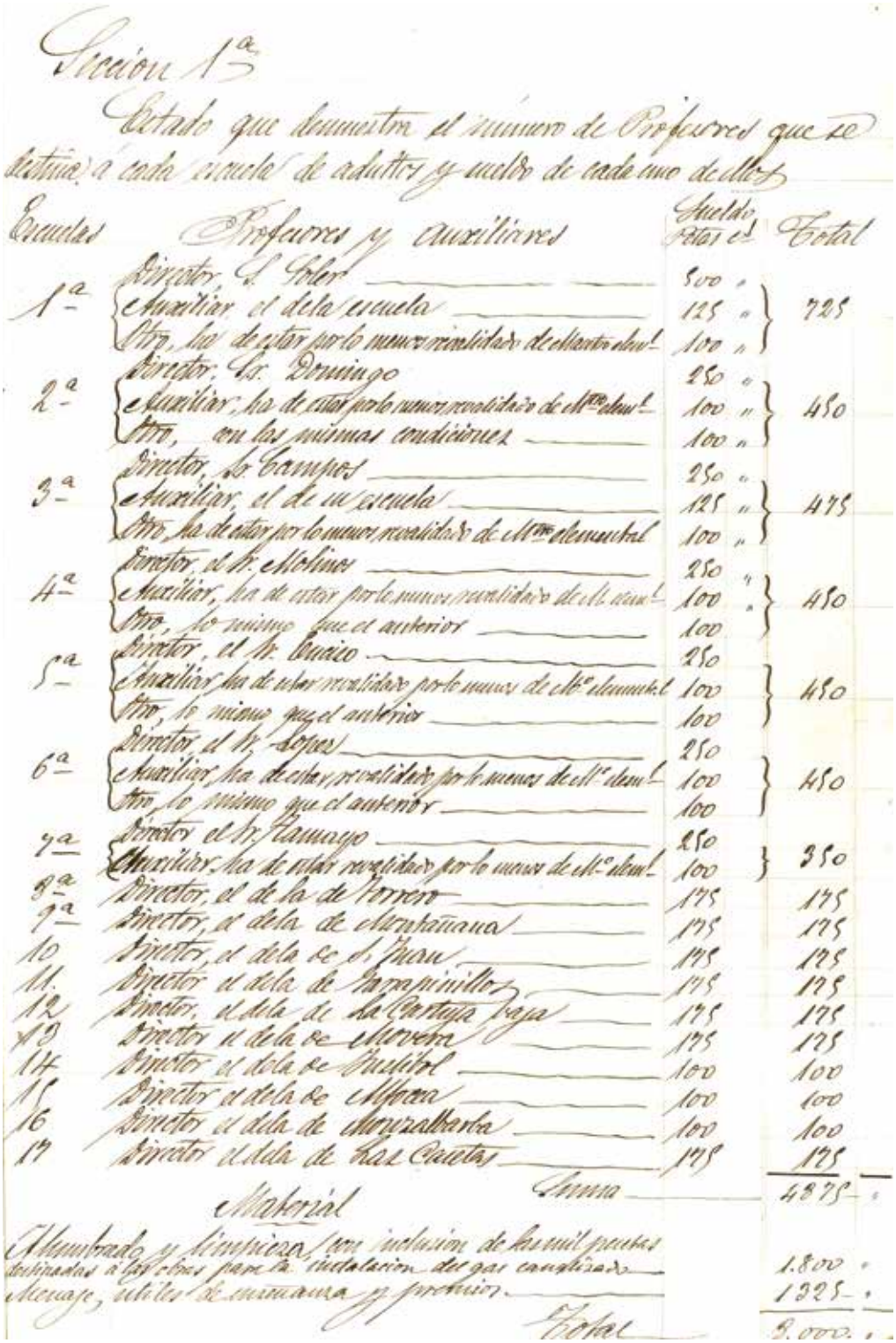
A pesar de esta situación, la corporación municipal decidió proceder a la apertura de todas las escuelas de adultos de los distritos rurales –es decir, las nueve existentes– y reducir a dos las instaladas en el centro de la población para cubrir las primeras necesidades, y se abrirían las demás tan pronto como el número de matriculados lo exigiera.

Las dos escuelas urbanas que se pusieron en funcionamiento fueron las situadas en el antiguo convento de la Victoria –con el director Francisco Muñoz y contando con la ayuda de un auxi-

89. *Idem.*

90. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.470, expediente nº 1.304: «Apertura de las escuelas nocturnas de adultos», 1887.

91. *La Crónica Meridional*, Almería, martes 29 de noviembre de 1887, «Provincias», p. 2. En este periódico se expresa que «los concejales republicanos de Zaragoza no asistirán a las sesiones del Ayuntamiento ni a las comisiones del mismo, ínterin no se resuelva a satisfacción la cuestión de las escuelas municipales de adultos cerradas desde hace tiempo».



Sección 1ª

Estado que demuestra el número de Profesores que se destina á cada escuela de adultos y sueldo de cada uno de ellos

Escuelas	Profesores y Auxiliares	Sueldo Pesetas Cs	Total
1ª	Director, D. Tolón	500 "	
	Auxiliar, el de la escuela	125 "	725
	Otro, los de estar por lo menos una vez al día en el cuarto de clase	100 "	
2ª	Director, Sr. Domingo	250 "	
	Auxiliar, ha de estar por lo menos una vez al día en el cuarto de clase	100 "	450
	Otro, con las mismas condiciones	100 "	
3ª	Director, D. Campos	250 "	
	Auxiliar, el de su escuela	125 "	475
	Otro, ha de estar por lo menos una vez al día en el cuarto de clase	100 "	
4ª	Director, el Sr. Molinos	250 "	
	Auxiliar, ha de estar por lo menos una vez al día en el cuarto de clase	100 "	450
	Otro, lo mismo que el anterior	100	
5ª	Director, el Sr. Bruno	250	
	Auxiliar, ha de estar una vez al día por lo menos en el cuarto de clase	100	450
	Otro, lo mismo que el anterior	100	
6ª	Director, el Sr. Lopez	250	
	Auxiliar, ha de estar una vez al día por lo menos en el cuarto de clase	100	450
	Otro, lo mismo que el anterior	100	
7ª	Director el Sr. Zamayo	250	
	Auxiliar, ha de estar una vez al día por lo menos en el cuarto de clase	100	350
8ª	Director, el de la de Torrero	175	175
9ª	Director, el de la de Montpañana	175	175
10	Director, el de la de Casablanca	175	175
11	Director el de la de Torrenillos	175	175
12	Director, el de la de la Cartuja Baja	175	175
13	Director el de la de Movera	175	175
14	Director el de la de Pastriz	100	100
15	Director el de la de Alfocea	100	100
16	Director el de la de Monzalbarba	100	100
17	Director el de la de Las Casetas	175	175
		Suma	4875 -

Material

Alumbrado y limpieza con inclusión de las mil pesetas destinadas á las obras para la instalación del gas carbonizado	1.800 "
Menaje, útiles de escritorio y portería	1325 -
Total	8.000 "

9. Estado que demuestra el número de profesores que se destina a cada escuela de adultos y sueldo de cada uno de ellos, 22 de octubre de 1886. Archivo Municipal de Zaragoza.

liar, Enrique Vergés– y en la Normal de Maestros –dirigida por Pascual Andrés–, imposibilitando así que pudieran asistir a clase los habitantes del Arrabal y de Torrero. Poco tiempo después abrieron también, en el interior, las instaladas en las escuelas de niños de reciente creación en la plaza de San Antón –con Rafael Poncel– y en la calle del Sepulcro –con Federico Ramón–, en la calle Boggiero –siendo su director Cesáreo Cano–, así como las de los barrios del Arrabal –con Blas Marín– y Torrero –con Manuel Tesa, que un año después fue sustituido por Mariano Royo–, ante la petición insistente de sus vecinos.[92]

El curso 1888-1889 comenzó con menos tensión, puesto que la corporación municipal consultó nuevamente a los maestros si deseaban hacerse o no cargo de esta enseñanza en las mismas condiciones del año anterior. En esta ocasión se utilizó la misma actitud de firmeza por parte de estos, velada la respuesta con excusas de tipo personal y de salud en algún caso –como el de Cándido Domingo y el de Marcelino López– y en otros con una respuesta que reflejaba una actitud no sumisa –como las de Tomás Enciso y Manuel Martín Tamayo–.[93] La imposibilidad de ponerse de acuerdo condujo otra vez al nombramiento de nuevos maestros.

En ese curso de 1888-1889 se mantuvieron las escuelas anteriormente citadas y se habilitó también la ubicada en el edificio de San Pedro Nolasco –a cargo de Ramón Poblador–. De este modo, en la ciudad había ocho escuelas de adultos que abrieron sus puertas el 1 de noviembre de 1887 y en las que su enseñanza seguía dividiéndose en tres grupos. Los maestros de las escuelas del interior recibían una asignación de 200 pesetas, los de los barrios periféricos de 150 y los de los distritos rurales de 100 pesetas, y los auxiliares –dos, en las seis emplazadas en el casco, y uno, en la del Arrabal– de 75 pesetas.[94]

Este número de escuelas no varió prácticamente hasta finales del siglo XIX, aunque alguna de ellas cambió de localización. Así, en el curso 1894-1895 fueron cinco las escuelas en funcionamiento (las sitas en las calles Palomar, del Hospital y Sepulcro, plaza de San Antón y plaza de la Libertad –en el inmueble del antiguo convento de Santo Domingo, que había sido anteriormente ocupado por la Academia Preparatoria Militar–)[95] para atender la enseñanza en el centro urbano, junto con la del Arrabal y las localizadas en los distritos rurales.[96] Se consignaban 4.000 pesetas en el presupuesto municipal y en las gratificaciones destinadas a cada maestro iban

92. *El Diario de Zaragoza*, viernes 25 de noviembre de 1887, «Crónica del día», p. 2.

93. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.491, expediente nº 381: «Enseñanza de adultos. Curso de 1888 a 1889», 1889.

94. *Idem.*

95. Cuando finalizó el contrato de arriendo de los locales donde estaban instaladas las escuelas de niños, de niñas y de párvulos –y las habitaciones que ocupaban sus respectivos profesores– en las calles Boggiero, nº 137, y del Portillo, se trasladaron en septiembre de 1894, junto con la de niños de Torrero, al edificio denominado Academia Preparatoria Militar –plaza de la Libertad, nº 15–, donde en su piso principal había espaciosas dependencias, que fueron habilitadas para este destino por el arquitecto municipal. Mónica Vázquez Astorga, «Enseñanza de primeras letras…», ob. cit., p. 650.

96. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 374, expediente nº 1.484: «Establecer la enseñanza de adultos en el año actual», 1894.

incluidos los gastos de personal, material, alumbrado y limpieza. En concreto, los maestros que impartían clases en las escuelas del centro percibían 450 pesetas –a excepción de las escuelas de las calles del Hospital y Palomar y plaza de la Libertad a las que se le dotaba con 50 pesetas menos por tener instalación de gas que implicaba un mayor consumo–, el maestro de la escuela del Arrabal, 300, y los de los distritos rurales, 200 pesetas.[97]

Ante el estado de atonía existente y el deseo de regularizar esta enseñanza, se acordó, en la sesión municipal del 30 de octubre de 1896, el establecimiento en el centro de la población de dos escuelas permanentes de adultos y el sostenimiento de otras más en función de las necesidades.[98] De este modo, en el curso 1896-1897, las escuelas que funcionaron fueron las emplazadas en las escuelas de niños de la calle del Coso –en la práctica agregada a la Normal de Maestros– y de la plaza de la Libertad –hoy plaza de Santo Domingo–,[99] a cargo de los maestros Marcelino López Ornat y Nicolás Tello López –y a cambio de una gratificación de 500 pesetas–, respectivamente, por estar situadas en puntos céntricos y distantes entre sí y disponer de locales espaciosos. Asimismo, la escuela del Arrabal se destinó a esta enseñanza –donde su maestro, Juan Moreno Soler, percibía 400 pesetas–, así como las doce distribuidas en los distritos rurales –con una remuneración sujeta al número de inscritos–.

Su programa escolar ya no incluía una enseñanza comprendida en tres grupos de niveles ni se hacía mención a una posible ampliación de contenidos –que se basaban en doctrina cristiana, lectura, escritura, gramática, aritmética y nociones de dibujo–. En el caso de las escuelas de los distritos rurales, esta formación se complementaba, dado el perfil de los alumnos, con conocimientos de agricultura adoptados a su edad y condiciones.[100]

La llegada de un nuevo siglo con reformas educativas

A finales del siglo XIX se revitalizaron los movimientos a favor de la refor-

97. A este respecto, cabe decir que inicialmente la Junta Local propuso para cada maestro de los distritos rurales una gratificación de 50 pesetas siempre que justificase que la escuela funcionaba en el tiempo prefijado. Sin embargo, la Sección 1ª no estuvo de acuerdo con esta cantidad señalada por la Junta, estableciéndose finalmente la cantidad de 200 pesetas. *Idem.*

98. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.613, expediente nº 1.488: «Establecer la enseñanza de adultos», 1896.

99. En un principio, las dos escuelas permanentes para el curso 1896-1897 iban a ser las situadas en la calle del Coso y en el antiguo convento de la Victoria, pero el maestro Nicolás Tello López, a quien se le había encomendado ese año dirigir la escuela de la Victoria, planteó al Ayuntamiento, el 23 de noviembre de 1896, el traslado de esta escuela de adultos a la plaza de la Libertad –donde había estado al frente de la misma durante cuatro años–. En este emplazamiento había buenos locales con capacidad para más de 150 adultos y tenía iluminación a gas. Además, contaba con una gran afluencia de alumnos residentes en las calles del Portillo, San Pablo, San Blas y Predicadores que tendrían si no que desplazarse a la escuela de la Victoria, más distante. Esta petición fue resuelta favorablemente. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 374, expediente nº 1.484: «Establecer la enseñanza de adultos en el año actual», 1894; y A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.613, expediente nº 1.488: «Establecer la enseñanza de adultos», 1896.

100. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.626, expediente nº 500: «Enseñanza de adultos», 1898.

ma educativa y en 1900, Antonio García Alix, como ministro de Instrucción Pública y Bellas Artes, acogió las sugerencias reformadoras con el desarrollo de una serie de decretos y proyectos, entre los cuales estuvo la creación de escuelas para obreros y adultos.[101] Un año después, el conde de Romanones se hizo cargo de este departamento educativo y, por tanto, fue quien afrontó el reto de poner en marcha estas iniciativas destinadas a transformar los fundamentos de la enseñanza.

De este modo, por Real Decreto del 6 de julio de 1900 se aprobó el *Reglamento orgánico de primera enseñanza*,[102] cuyo artículo 84 determinaba:

> En toda localidad donde haya escuelas completas, los maestros que las desempeñen quedarán obligados a dar clase nocturna para enseñanza de adultos, percibiendo por este servicio la gratificación que les asignen los respectivos municipios, cuyo mínimo será la cuarta parte del sueldo.

Por su parte, su artículo 86 establecía que «las escuelas de adultos estarán abiertas en horas nocturnas».

En función de esta normativa, las escuelas de adultos existentes fueron sustituidas por clases nocturnas mantenidas por los ayuntamientos e impartidas por los mismos maestros de las escuelas primarias en sus propios locales mediante el percibo de una gratificación asignada por los respectivos municipios –y cuya cantidad mínima debía ser la cuarta parte del sueldo–. Se pretendía, además, establecer estas clases en todas las escuelas completas diurnas.

La Junta Provincial de Instrucción Pública de Zaragoza[103] acordó que, en cumplimiento de lo establecido en el reglamento de julio de 1900, desde el 1 de diciembre de ese año –y hasta el 15 de abril del siguiente–[104] se abrieran estas escuelas en todos los pueblos de la provincia que sostuvieran escuelas municipales completas, debiendo ser dirigidas, cada una, separadamente, por los maestros de las elementales. La duración diaria de la clase sería de dos horas. Los ayuntamientos proporcionarían alumbrado a los locales y el material necesario para dicha enseñanza.[105]

Igualmente, y según lo consignado en la Real Orden de 20 de octubre de 1900, la corporación municipal determinó, en sesión del 2 de diciembre de 1900, que se creasen, con el carácter de públicas y permanentes, tres escuelas de adultos, con el sueldo fijo de maestro de 825 pesetas, una cuarta parte para retribuciones: 206, y otra cuarta parte para material, luz y calefacción: 200, y para alquiler de la casa: 269 pesetas. De este modo, la asignación total sería de 4.500 pesetas. Se decidió, además, instalar estas tres escuelas en lugares distantes entre sí para atender

101. Javier Moreno Luzón, «Los liberales y la educación…», ob. cit., p. 204.

102. *Gaceta de Madrid*, nº 189, domingo 8 de julio de 1900, «Reglamento orgánico de primera enseñanza», p. 118.

103. La Junta Provincial de Instrucción Pública ejerció su función en relación con la Junta Local y con el Ayuntamiento, sirviendo de vigilante, de intermediaria con la Administración central y de valedora legal.

104. El tiempo que debían de permanecer abiertas las referidas clases sería en lo sucesivo desde el 1 de noviembre hasta el 31 de marzo.

105. *Boletín Oficial de la Provincia de Zaragoza*, Zaragoza, miércoles 28 de noviembre de 1900, «Sección Quinta. Junta Provincial de Instrucción Pública de Zaragoza», p. 1.059.

de modo satisfactorio a esta formación: una, en el edificio del Almudí público –habilitado para escuelas municipales y con fachadas a la calle del Coso, Graneros y Santo Dominguito de Val–; otra, en la escuela de niños de la Victoria; y, la tercera, en el inmueble de la plaza de la Libertad.[106] Las discusiones sobre el enfoque que debía darse a esta enseñanza dieron como resultado un retraso en su puesta en funcionamiento.

Para el curso 1901-1902 se resolvió, en sesión municipal del 9 de octubre de 1901, mantener estas tres sedes, salvo la de la plaza de la Libertad que fue trasladada a la escuela del Arrabal –bajo la dirección de Sebastián Lanzo– por ofrecer un mejor servicio para esta enseñanza. Asimismo, se abrieron las escuelas de Torrero y las de los distritos rurales.

A partir de ese momento funcionaron tres escuelas permanentes de adultos en el centro de la ciudad, más las ubicadas en Torrero y en los distritos rurales. Ramón Almudí, Victoriano Santín y Tomás Bobadilla –maestros por oposición de las escuelas municipales de adultos– solicitaron en reiteradas ocasiones al Ayuntamiento que sus sueldos fueran aumentados y equiparados a los que disfrutaban sus compañeros de las escuelas elementales de niños o se les concediera derecho de trasladarse a estas últimas o, en último caso, que se transformasen las de adultos que servían en elementales.[107]

La Junta Provincial de Instrucción Pública, a petición de la Comisión 1ª –de Instrucción, Beneficencia e Higiene–, aprobó, en sesión del 22 de enero de 1904, que se otorgase a estos maestros el derecho a concursar a las vacantes de escuelas elementales siempre que reunieran los requisitos legales.

Poco tiempo después, la Junta Local de Instrucción Pública determinó, el 25 de noviembre de 1904, que los maestros Ramón Almudí, Tomás Bobadilla, Victoriano Santín y Orencio Pacareo se encargasen de la enseñanza de adultos de esta capital y que los tres primeros citados se mantuvieran hasta que fueran destinados a servir a otras elementales de niños.[108] Asimismo, se proporcionaron locales donde instituir las tres escuelas elementales de niños, en las que, por Real Orden de 16 de mayo de 1904 –que derogaba el artículo 107 de la Ley de Instrucción Pública–, fueron convertidas las tres de adultos, con todos los derechos inherentes a las mismas.[109] Es-

106. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.280, expediente nº 129: «Establecer escuelas de adultos en esta ciudad», 1900.

107. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.293, expediente nº 91: «Los maestros de las escuelas de adultos piden se les equipare a los de las demás escuelas de la ciudad», 1904.

108. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.294, expediente nº 2.425: «La Junta de Instrucción pública en relación con la enseñanza de adultos», 1904.

109. El art. 56 del *Reglamento de provisión de Escuelas* vigente tendió a suprimir las escuelas de adultos, sustituyéndolas por elementales, con cuya reforma no solo «se beneficiaría a la enseñanza, porque es inherente a las escuelas elementales la sección de adultos, sino que se beneficiaría también a los intereses económicos de los pueblos, disminuyendo sus atenciones de enseñanza».

Por otra parte, por Real Orden de 16 de mayo de 1904, se dispuso que el sueldo legal de los maestros de adultos, que solicitasen la transformación, sería el mismo que correspondía a los que desempeñaban escuelas elementales en la respectiva localidad. Por tanto, los puestos de los tres maestros de Zaragoza fueron convertidos en maestros de niños. *Gaceta de Madrid*, nº 152,

tos maestros prestaron sus servicios para la enseñanza de adultos en las escuelas de Graneros –que era una de las más concurridas–, Victoria y Arrabal, que se hallaban dotadas de alumbrado y, por consiguiente, consideradas idóneas para este fin docente.[110]

La Junta Provincial de Instrucción Pública acordó, el 3 de noviembre de 1906 y con arreglo al artículo 3º del Real Acuerdo de 4 de octubre último –armonizado en el presente caso con la Real Orden de 28 del mismo–, lo siguiente:

> 1º. Que las seis clases nocturnas de adultos se instalen en las escuelas que a continuación se expresan: de niños del Arrabal, barrio del Castillo, Montemolín, Graneros, plaza de la Victoria y calle de las Armas, debiendo funcionar las cuatro últimas desde la fecha toda vez que tienen instalación de luz y las del Castillo y Montemolín desde 1 de enero próximo, y que el Ayuntamiento instale la luz en esas escuelas antes de la última citada fecha.
>
> 2º. Que se encarguen de las referidas enseñanzas con la gratificación que determinan el Real Decreto y la Real Orden citados de los maestros del Arrabal D. Francisco de P. González; de la plaza de la Victoria, D. Rogerio Rivas, y de la calle de las Armas, Orencio Pacareo.
>
> 3º. Que de la clase de adultos de la calle de los Graneros se encargue el maestro excedente Ramón Almudí sin gratificación mientras no desempeñe escuela diurna.
>
> 4º. Que se encargue desde 1º de enero próximo de igual clase en la escuela del Castillo el maestro Tomás Bobadilla con la gratificación reglamentaria, por desempeñar escuela diurna, y de la de Montemolín desde la misma fecha el maestro excedente Victoriano Santín con igual gratificación.
>
> […] 7º. Que se consigne y abone a los tres maestros citados la gratificación legal en la forma que fija la primera regla de la Real Orden de 29 último.[111]

La corporación municipal continuó ocupándose activamente de la educación de adultos puesto que a estas seis escuelas se sumó, en el curso 1906-1907, la instalada en la escuela de niños de Torrero, que estaba bajo la dirección de Pedro Ducha.[112] Algunas clases fueron cambiando de emplazamiento, en función de sus condiciones y del número de inscritos. Así, durante la primera década del siglo XX, se utilizaron también las aulas de otras escuelas municipales como las de la calle de Santa Cruz y de la plaza de Santa Marta, nº 7 –al frente de la cual se hallaba el maestro Guillermo Fatás–[113] de reciente creación. Los resultados en ellas obtenidos seguían sin responder a los esfuerzos realizados por la corporación municipal en beneficio de esta enseñanza, dado que la concurrencia de alumnos era escasa, debido principalmente a que faltaban estímulos.

---

martes 31 de mayo de 1904, «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes. Reales Órdenes», p. 876.

110. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 628, expediente nº 1.329: «Facilitar locales a los maestros para la enseñanza de adultos», 1906.

111. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 628, expediente nº 2.208: «Enseñanza de adultos», 1906.

112. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 628, expediente nº 2.554: «El maestro de Torrero participa comienzo de clases de escuelas de adultos», 1906.

113. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.889, expediente nº 2.172: «Instalación de alumbrado para escuelas de adultos en la plaza de Santa Marta», 1908.

Como hemos podido comprobar, hasta estos años la enseñanza de adultos, sostenida por el municipio, se centró en la formación de los varones. Hubo que esperar hasta esta época para asistir al desarrollo normativo de las clases de adultas, que fue algo más tardío, en correspondencia con su menor difusión, respecto a las escuelas de adultos. La Real Orden de 19 de mayo de 1911 reguló las clases de adultas –ya sugeridas en el artículo 17 de la Real Orden de 28 de octubre de 1906– para el fomento y ampliación de la educación de la mujer.

En el caso de Zaragoza, la enseñanza para la mujer corrió a cargo primeramente de la iniciativa privada. Las escuelas dominicales fueron fundadas en esta ciudad a finales de 1858, tras la constitución de una Junta de señoras que pidieron la correspondiente autorización al Arzobispado. Iban destinadas a jóvenes sirvientas y obreras pretendiendo reformar las costumbres e instruir a mujeres que por pertenecer a una clase sumamente modesta carecían de ella. Las establecidas, inicialmente en número de tres y llamadas *Nuestra Señora del Pilar*, *Santa Isabel* y *San José*, continuaron su labor durante años.[114]

No obstante, la primera referencia documental que hemos localizado en el Archivo Municipal de Zaragoza en cuanto a la creación de escuelas para adultas sostenidas por la corporación municipal data del curso 1915-1916, siendo así su implementación más tardía respecto a otras provincias.[115] Por tanto, la intervención municipal para que la mujer adquiriese una instrucción mínima fue hasta entonces prácticamente nula y en inferioridad numérica respecto a los centros de enseñanza para hombres. Se abrieron cuatro escuelas asentadas en el centro urbano: una, en la escuela graduada aneja a la Normal de Maestras –plaza de la Libertad, dirigida por Valeriana Puebla y como auxiliar Joaquina Jiménez– y las restantes en las escuelas para niñas del Buen Pastor –directora Soledad Martínez y auxiliar Filomena Moreno–, Graneros –directora Concepción Canales y auxiliar Pilar Xicola–[116] y del Arrabal –en la calle de Sobrarbe, directora Elisa Pelayo y auxiliar Amparo Gutiérrez–.[117]

---

114. María Rosa Domínguez Cabrejas, *Sociedad y educación…*, vol. II, ob. cit., p. 227.

La Escuela Normal cedió un local de la escuela práctica para la instalación de una escuela dominical para adultas, denominada *Nuestra Señora del Pilar*, a partir de diciembre de 1869. María Rosa Domínguez Cabrejas, *La Escuela Normal…*, ob. cit., pp. 216-217.

Cabe destacar también, como iniciativa de interés y aunque solo duró un año, la apertura en el curso 1898-1899 del Centro de enseñanzas de aplicación de la mujer, que se dispuso en el edificio de la antigua Academia Militar –plaza de la Libertad–. Los gastos de instalación y mantenimiento corrieron a cargo del Ayuntamiento, que consignó 3.000 pesetas en el presupuesto de ese año. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.631, expediente nº 222: «Material y mobiliario para el establecimiento de enseñanza de aplicación para la mujer», 1899.

115. Jean Louis Guereña Ciremia, «Las escuelas de adultas en España (1880-1885)», en AA. VV., *VI Coloquio de Historia…*, ob. cit., pp. 455-462.

116. La clase para la enseñanza de adultas situada en la escuela de Graneros se trasladó a la escuela de la calle de San Agustín, en el curso 1917-1918. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.950, expediente nº 3.515: «Moción del Sr. Faci para la instalación de alumbrado eléctrico en la escuela de adultos de San Agustín», 1917.

117. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.933, expediente nº 3.225: «Instalación de luz eléctrica en varias escuelas para la enseñanza de adultos», 1915.

Estas escuelas fueron establecidas de acuerdo con lo preceptuado en el Real Decreto de 17 de junio de 1915 y en la Real Orden de 29 de septiembre de ese año.[118] Su apertura tuvo lugar el 15 de noviembre de 1915 y a ellas podían concurrir las jóvenes mayores de 12 años, en horario de 19:00 a 21:00 horas.[119] El currículum se basaba en las materias propias de la educación primaria y en las enseñanzas especiales de dibujo artístico y geométrico y corte y confección de prendas,[120] en consideración al aprendizaje de un oficio.

Estos centros estaban a cargo de maestras peor retribuidas y que recibían menores atenciones por parte de la corporación municipal –privación del beneficio de disfrutar de casa-habitación o de la gratificación para este fin,[121] etc.–. Así, por ejemplo, el 17 de enero de 1916 las directoras de las cuatro escuelas de adultas de esta ciudad manifestaron al alcalde que necesitaban habilitar un espacio para dar clases de dibujo y de corte y confección de prendas, y que, para ello, era también urgente que les facilitasen cuatro mesas-tableros con sus correspondientes dobles bancos. Se encargó al arquitecto municipal José de Yarza que hiciese una estimación de las obras que importó la cantidad de 120 pesetas. Con fecha de 31 de enero de 1916, la Comisión resolvió desestimar esta solicitud por considerar que era un coste excesivo para el erario municipal.[122]

A MODO DE EPÍLOGO

Las escuelas para la educación de adultos se difundieron en nuestro país tras la aprobación de la Ley de septiembre de 1857, que sentó las bases orgánicas de la instrucción primaria. La década de los ochenta fue un período de expansión de la enseñanza y de puesta en marcha de planteamientos de política escolar, que se concretaron en una serie de realizaciones prácticas como el aumento de escuelas para adultos.

Las actuaciones de la corporación municipal zaragozana en este ámbito derivaron de las fluctuaciones presupuestarias, sin duda debidas, en determinados momentos, a la consideración secundaria de este nivel de enseñanza. Este hecho explicaría su reducción a la impartición de la lectura, escritura, cálculo y dibujo –que le confería un carácter más práctico–, sin olvidar el catecismo. El número de estas escuelas fue creciendo a partir de finales del reinado de Isabel II y, de modo más notable, en la década de los ochenta, cuando también al objetivo supletorio de este tipo de enseñanza se intentó aunar el complementario gracias a las propuestas formuladas por maestros comprometidos con lo social y con la enseñanza. A partir

118. *Gaceta de Madrid*, nº 282, sábado 9 de octubre de 1915, «Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes», pp. 99-100.

119. *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, miércoles 10 de noviembre de 1915, «Las clases nocturnas. En las escuelas de Zaragoza», p. 1.

120. *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, miércoles 19 de septiembre de 1917, «Las escuelas nocturnas de adultas», p. 1.

121. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.942, expediente 2.466: «Instancia de las profesoras especiales de Dibujo, corte y confección de prendas de las escuelas nocturnas de adultas, pidiendo subvención para casa-habitación», 1916.

122. A.M.Z., Sección de Gobernación, Instrucción pública, Caja 1.942, expediente nº 435: «Solicitud para las escuelas nocturnas de adultos de mesas tableros para la enseñanza de dibujo y corte», 1916.

de ese momento se constata una situación de languidez y despreocupación ante esta formación, que fue cobrando nuevamente importancia a partir de las primeras décadas del siglo XX con la aprobación de disposiciones legales que definieron y regularon la educación de adultos, así como la expansión de sus efectivos.

En resumen, se puede afirmar que la acción de las clases nocturnas creadas por la corporación municipal en Zaragoza durante el período objeto de estudio se redujo en la práctica a la alfabetización de un cierto número de personas carentes total o parcialmente de la instrucción primaria. No obstante, su papel en la alfabetización de ese grupo poblacional no puede negarse. Además, hay que tener presente que la Escuela de Artes y Oficios fue una realidad para el curso 1895-1896 para la formación profesional,[123] por lo que estas escuelas de adultos fueron concebidas más bien como un medio para cubrir necesidades de alfabetización en un sentido amplio para la juventud e, incluso, como un paso intermedio, antes de incorporarse al aprendizaje de un oficio más cualificado.

123. *El Diario de Zaragoza*, viernes 18 de octubre de 1895, «Inauguración de la Escuela de Artes y Oficios», p. 1.

EL EDIFICIO DE LA COMPAÑÍA DE SEGUROS *LA REGENERACIÓN* DE ZARAGOZA (1904-1907): UNA OBRA DE JULIO BRAVO FOLCH COMPROMETIDA CON EL MODERNISMO

*Jorge Nelson Díaz Castillo**

Resumen

Este texto tiene como objeto el estudio del desaparecido edificio de la *Sociedad Anónima de Crédito y Seguros La Regeneración*, que se hallaba en el paseo de Cuéllar, nº 74, de Zaragoza. Fue proyectado en 1904 por el arquitecto Julio Bravo Folch (1862-1920), quien se decantó por una estética comprometida con el Modernismo. A su vez, se trata de una obra sujeta a un debate historiográfico que ha afectado a su emplazamiento, materialización y autoría. De hecho, con este trabajo pretendemos aclarar estas cuestiones, al mismo tiempo que aportamos nuevos datos sobre su destino, características constructivas e integración en el complejo arquitectónico del que formaba parte.

Palabras clave: Julio Bravo Folch, Zaragoza, Modernismo, Edificio La Regeneración, paseo de Cuéllar.

Abstract

This essay has the purpose to examine the demolished *Sociedad Anónima de Crédito y Seguros La Regeneración* building located in Zaragoza, at 74 Paseo de Cuéllar. It was designed in 1904 by the architect Julio Bravo Folch (1862-1920), who committed to *Art Nouveau* aesthetic. Moreover, it is a piece subject to historiographic debate regarding its location, materialization and authorship. It is with the present text that these questions will be tried to be answered, while providing new information on its purpose, constructive characteristics and integration into the architectural complex it used to be part of.

Keywords: Julio Bravo Folch, Zaragoza, *Art Nouveau*, La Regeneración building, paseo de Cuéllar.

Fecha de recepción: 8 de marzo de 2021.
Fecha de aceptación: 13 de abril de 2021.

TVRIASO XXV
pp. 199-219
ISSN: 0211-7207

INTRODUCCIÓN

En estas páginas nos centramos en el estudio del desaparecido edificio de la Sociedad Anónima de Crédito y Seguros La Regeneración, cuyo domicilio social se hallaba en el paseo de Cuéllar, nº 74, de Zaragoza [fig. 1].[1] Fue proyectado por el arquitecto zaragozano Julio Bravo Folch (1862-1920) en el año de 1904 y se destinó a este uso hasta 1907. En su diseño se decantó por una estética deudora del Modernismo, puesto que se trataba de una tendencia *à la page* –especialmente en el inmediato paseo de Sagasta– y que se adecuaba a la imagen urbana que esta corporación deseaba ofrecer a la sociedad zaragozana. Fue una notable construcción en la que quedaron atendidos todos sus servicios, que se centraron en el seguro de incendios, agrícola y de ganado. No obstante, respondía a un programa multifuncional, ya que, además de acoger las oficinas generales de esta entidad, se destinó a viviendas de su presidente, director y contable. Igualmente, se complementaba con otras instalaciones (como almacenes, cuadras y clínica veterinaria) que se establecieron en un sector de la manzana conformada por el paseo de Cuéllar y las calles de María Moliner, Monasterio de Rueda y Vista Alegre. De hecho, este conjunto arquitectónico, a pesar de no conservarse íntegramente, contribuyó a configurar la forma urbana actual de este importante enclave ciudadano.

Para abordar este tema procedemos, en primer lugar, a presentar el contexto de las compañías de seguros a principios del siglo XX en nuestro territorio, así como las características constructivas de las edificaciones que promovieron. En segundo lugar, realizamos una aproximación a la arquitectura modernista en Zaragoza, de la que Julio Bravo está considerado como uno de sus introductores en Aragón. A continuación, emprendemos el estudio del inmueble de las oficinas de La Regeneración construido en esta ciudad, durante el período en que estuvo destinado a esta sociedad; y cerramos con unas conclusiones.

LA ZARAGOZA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX Y SUS COMPAÑÍAS ASEGURADORAS

Esta centuria se inauguró con un evento internacional como fue la *Exposición Universal de París* de 1900 y, en el

* Contratado predoctoral del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Correo electrónico: jdiaz@unizar.es.

Una primera aproximación a este tema fue abordada en el Trabajo Fin de Máster titulado *El arquitecto zaragozano Julio Bravo Folch (1862-1920) y sus edificios de viviendas* (defendido en septiembre de 2020).

1. No obstante, en la documentación consultada aparece, en ocasiones, referido como número 76 debido a su estrecha relación con los inmuebles contiguos. Igualmente, antes de que se procediera a su derribo recibió el número 15.

1. Vista del edificio de la Sociedad Anónima de Crédito y Seguros La Regeneración*, hacia 1905 (Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros, Madrid, lunes 25 de diciembre de 1905, «La obra de La Regeneración», p. 593). Foto Biblioteca Nacional de España.*

caso zaragozano, con cambios sustanciales en el ámbito demográfico y económico.[2] Este panorama se tradujo en la transformación de su forma urbana, que culminó en la redacción de un plan de ensanche y en varios proyectos como el de urbanización y edificación del paseo de Sagasta o el de la huerta de Santa Engracia. De forma paralela, la economía de esta capital había iniciado un proceso modernizador que le permitió abandonar su carácter agrícola y, en su lugar, avanzar hacia una progresiva industrialización.[3] Este contexto amparó la creación de empresas y sociedades, así como el nacimiento de influyentes entidades financieras.[4] Entre ellas, debemos destacar las compañías de seguros, cuyo desarrollo también respondió al deseo de la burguesía de proteger sus propiedades.[5]

A comienzos del siglo XX, este negocio ofrecía rasgos esperanzadores y se impulsó la fundación de un gran número de aseguradoras, especialmente en el norte de España.[6] Esta circunstancia se reflejó en Zaragoza que, en 1901, contaba con una veintena de empresas, nacionales y extranjeras (como *La Urbana*, en la calle del Azoque, nº 43, o la *Société Générale*, en la calle de Alfonso I, nº 12),[7] y dedicadas a diferentes ramos del seguro (de vida, de incendios o contra accidentes de trabajo, entre

2. Carlos Forcadell Álvarez, *Historia de Zaragoza. Zaragoza en el siglo XIX (1808-1908)*, volumen XII, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza y Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998, pp. 65-67.

3. José Antonio Biescas Ferrer, *El proceso de industrialización en la región aragonesa en el período 1900-1920*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1985, p. 7.

4. Eloy Fernández Clemente, *Historia de Zaragoza. Zaragoza en el siglo XX*, volumen XIII, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza y Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1999, p. 15.

5. José María Sanz García, «Desarrollo topográfico e histórico del Seguro madrileño», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, XII (Madrid, 1976), p. 256.

6. Gabriel Tortella Casares (dir.), «El desarrollo del seguro moderno en el siglo XIX, 1814-1908», en *Historia del seguro en España*, Madrid, Fundación Mapfre, 2014, p. 107.

7. *Anuario del comercio, de la industria y de la administración*, Madrid, Librería Editorial de Bailly-Baillière e hijos, 1901, p. 2556.

otros).[8] Esta circunstancia favorable se mantuvo durante los siguientes años; y, en 1905, estaban establecidas en esta urbe alrededor de cuarenta corporaciones dedicadas a esta actividad, como *La Regeneración*.[9] Se emplazaron, preferentemente, en la zona bancaria por excelencia de la ciudad que, desde la segunda mitad del siglo XIX, se había ubicado en la céntrica área comprendida entre la plaza de San Felipe y la calle del Coso, prolongándose hasta el paseo de la Independencia.[10] Posteriormente, a medida que la burguesía trasladaba sus residencias a los nuevos espacios urbanizados, como el paseo de Sagasta, los locales financieros, comerciales y de esparcimiento también lo hicieron con acomodo a esta nueva realidad.

Al principio, estas entidades se asentaron en inmuebles preexistentes. De este modo, se produjo un tipo de ocupación caracterizado por la convivencia de las funciones residencial y económica.[11] Además, es posible que ambas coexistieran en un mismo domicilio, pues estos solían contar con un despacho, que era la estancia donde el cabeza de familia llevaba a cabo «los graves trabajos de una profesión o de un cargo importante».[12] En efecto, así lo anunciaban algunas aseguradoras, como la *Compañía Catalana de seguros contra incendios*, que invitaba a su potencial clientela a contactar con «Manuel León y Compañía que vive en Zaragoza, calle de D. Jaime I, núm. 1, principal».[13]

No obstante, su desarrollo vino acompañado de la necesidad de erigir sedes de nueva construcción capaces de satisfacer sus necesidades prácticas y representativas.[14] Desde el punto de vista tipológico, estas construcciones adoptaron, por lo general, la composición de edificio de oficinas en altura, aunque su aspecto externo presentaba similitudes con los inmuebles de viviendas multifamiliares de la época. De hecho, solían responder a un programa mixto que aunaba los usos administrativo y residencial, a los que se podía añadir el destino comercial de la planta baja. A este respecto, interesa mencionar el edificio levantado por *La Catalana* en la plaza de España, nº 4, de Zaragoza, que fue proyectado en 1928 por el arquitecto Josep Plantada i Artigas (1879-1943) y en el que se advierte esta cuestión.[15]

8. La práctica habitual era que se centraran en un único sector del seguro, aunque existía la posibilidad de ocuparse de dos o tres ramos. La Estrella, *Medio siglo del seguro privado español*, Madrid, Tipografía Solana, 1959, p. 14.

9. *Anuario del comercio, de la industria y de la administración*, Madrid, Librería Editorial de Bailly-Baillière e hijos, 1905, p. 3406.

10. Julio Blanco García, *El Banco de Aragón*, Zaragoza, Delegación del Gobierno de Aragón, 2004, p. 33.

11. Una situación parecida se constata en el ámbito bancario, cuyo origen se remonta a negocios familiares localizados junto a las alcobas privadas de la casa de sus propietarios. Esta proximidad entre el lugar de trabajo y la residencia fue desapareciendo a medida que avanzó la centuria. Jesús Cruz Valenciano, *El surgimiento de la cultura burguesa. Personas, hogares y ciudades en la España del siglo XIX*, Madrid, Siglo XXI de España, 2014, p. 147.

12. María del Pilar Sinués de Marco, *La dama elegante. Manual práctico y completísimo del buen tono y del buen orden doméstico*, Madrid, Imprenta de los hijos de J. A. García, 1892, p. 20.

13. Ricardo Fortún Sofí (dir.), *Guía de Zaragoza y de la región aragonesa: anuario para 1900*, Zaragoza, Imprenta de la Vda. de Ariño, 1899, p. 158.

14. Carmen Giménez Serrano, «La empresa en la ciudad. Compañías de seguros en Madrid», *Revista Empresa y Humanismo*, V, 1 (Navarra, 2002), pp. 77-78.

15. Archivo Municipal de Zaragoza [A.M.Z.], Negociado de Fomento. Licencias, Caja 2967, Ex-

En suma, existieron dos vías fundamentales para el establecimiento de las sociedades de seguros en esta época: la ocupación de arquitecturas preexistentes y la materialización de otras de nueva planta. Una tercera alternativa fue la construcción de un edificio en propiedad desde el principio, tal como comprobaremos con *La Regeneración*. De cualquier forma, en todos los casos fue común la yuxtaposición de los componentes administrativo y habitacional.

EL ARQUITECTO JULIO BRAVO FOLCH (1862-1920) Y SU APORTACIÓN A LA RENOVACIÓN MODERNISTA

Julio Bravo Folch nació en Zaragoza el 25 de febrero de 1862 y falleció el 7 de junio de 1920. Sus padres fueron el constructor Pascual Bravo Catalán, natural de Caminreal (Teruel), y Tecla Folch Alfonso, procedente de Montblanch (Tarragona). Contrajo matrimonio con María Sanfeliú Sanromá, también de Montblanch, con la que tuvo seis hijos.[16] Realizó sus estudios en la entonces denominada Escuela Superior de Arquitectura de Madrid, obteniendo el título profesional el 15 de febrero de 1886. Finalizada esta formación regresó a su ciudad natal, donde estableció su despacho de arquitecto en la calle de Felipe Sanclemente, nº 2. De este modo, Bravo desarrolló su actividad profesional entre 1886 y 1920. Durante este período acometió varias construcciones de interés en esta capital y ocupó cargos de responsabilidad y honoríficos –como el de arquitecto provincial entre 1892 y 1919–. Sin embargo, después de su fallecimiento desaparecieron prácticamente las referencias a su trayectoria, tanto personal como profesional.

Del conjunto de sus obras, cabe reseñar el *Museo de Zaragoza*, junto con el arquitecto municipal Ricardo Magdalena Tabuenca (1849-1910),[17] el edificio de la antigua *fábrica de Chocolates Orús*[18] o la reforma interior del *café Ambos Mundos*,[19] en Zaragoza. No obstante, una de las tipologías en las que más profundizó fue en la construcción de inmuebles residenciales colectivos, con los que también contribuyó a configurar la imagen urbana de la Zaragoza contemporánea. Desde el punto de vista estilístico, puso en práctica diferentes tendencias, que eran tanto deudoras de la tradición constructiva local como de los nuevos lenguajes arquitectónicos de la época, y cuya elección dependía de la naturaleza del proyecto y de las peticiones del pro-

pediente 1800: «Agustín Soria quiere construir edificio para Sociedad de Seguros Catalana en Plaza Constitución y Paseo Independencia», 1928.

16. Entre ellos, interesa citar a Pascual Bravo Sanfeliú (Zaragoza, 1893-Madrid, 1984) quien, siguiendo los pasos de su padre, se dedicó a la arquitectura.

17. A este respecto, y como señala Ascensión Hernández, no se han localizado documentos que permitan aclarar en qué sentido se produjo esta colaboración. En cualquier caso, sus autores supieron interpretar perfectamente el anhelo de la sociedad aragonesa de ver materializadas sus señas de identidad en una arquitectura de empaque. Ascensión Hernández Martínez, *Ricardo Magdalena. Arquitecto municipal de Zaragoza (1876-1910)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2012, p. 121.

18. A.M.Z., Negociado de Licencias, Caja 1958, Expediente 2006: «Joaquín Orús. Obras. Pamplona 1 Castillo», 1913.

19. Así, para el estudio de los cafés existentes en esos años, véase Mónica Vázquez Astorga, *Cafés de Zaragoza. Su biografía, 1797-1939*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015.

motor.[20] No obstante, a pesar de su interés por introducir nuevos estilos, como el Modernismo, su obra se mantuvo fiel a su formación historicista.

En el panorama arquitectónico de esta época destacó principalmente el eclecticismo.[21] En este ambiente surgió, a principios del siglo XX, la arquitectura modernista, cuya irrupción tiene un carácter tardío respecto al fenómeno europeo y catalán, del que se alimenta.[22] De hecho, ambas corrientes convivieron y se influyeron entre sí.[23] Este período heterogéneo culminó en la vuelta hacia el eclecticismo clasicista a partir de la segunda década de la centuria.[24]

Asimismo, hay una serie de fenómenos de gran incidencia urbanística y arquitectónica que polarizan la manifestación de un Modernismo coexistente con el eclecticismo. Uno de ellos es la urbanización del paseo de Sagasta, que fue escogido por la burguesía zaragozana como asentamiento privilegiado a principios del siglo XX, apostando principalmente por el eclecticismo en sus construcciones.[25] No obstante, para este emplazamiento se diseñaron las viviendas modernistas más destacadas de la ciudad, de entre las que sobresale la Casa Juncosa, en el número 11. Fue proyectada en 1903 por el arquitecto José de Yarza y de Echenique (1876-1920), quien está considerado como el introductor de este lenguaje en Zaragoza, así como su más amplio y decidido representante.[26]

Esta acogida inicial encontró una coyuntura favorable en la celebración de la *Exposición Hispano-Francesa* de 1908, que supuso el momento cumbre del estilo modernista en la ciudad y su aceptación a nivel general.[27] De igual forma, tras la clausura de este evento, el Modernismo dio lugar a importantes realizaciones dentro de nuestra arquitectura, como la fachada del *Centro Mercantil, Industrial y Agrícola* en la calle del Coso, nº 29, proyectada por el arquitecto Francisco Albiñana Corralé (1882-1936) en 1912. Por tanto, un sector de la burguesía identificó sus intere-

20. Para la burguesía de la época, el hogar fue un componente esencial de su identidad, un símbolo de posición social y un instrumento para transmitir nuevas nociones de modernidad. De hecho, esta nueva concepción de la domesticidad constituye el componente más importante de la cultura burguesa surgida en el siglo XIX. Jesús Cruz Valenciano, *El surgimiento…*, ob. cit., p. 150.

21. Jesús Martínez Verón, *Arquitectura aragonesa: 1885-1920. Ante el umbral de la modernidad*, Zaragoza, Delegación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1993, p. 87.

22. En este fenómeno desempeñaron un importante papel los diseños de portadas elaborados (para negocios como tiendas, cafés, restaurantes o salas de espectáculos) que actuaron, por lo general, como los introductores de las novedades estéticas en Zaragoza, adelantándose a las primeras manifestaciones arquitectónicas del Modernismo. Amparo Martínez Herranz, «Historicismo, Modernismo y Art Déco en las instalaciones comerciales de Zaragoza (1900-1925), en *Actas del IX Congreso del CEHA. El arte español en las épocas de transición*, volumen II, León, Universidad de León, 1992, p. 396.

23. María del Pilar Pobladora Muga, *La arquitectura modernista en Zaragoza: revisión crítica*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1992, p. 17.

24. Jesús Martínez Verón, *Arquitectura aragonesa…*, ob. cit., p. 92.

25. Ascensión Hernández Martínez, «La planificación urbana en Zaragoza a principios del siglo XX: la apertura del paseo de Sagasta», *Artigrama*, 8-9 (Zaragoza, 1991-1992), p. 443.

26. Jesús Martínez Verón, *Arquitectura aragonesa…*, ob. cit., p. 286.

27. María del Pilar Pobladora Muga, *La arquitectura modernista…*, ob. cit., p. 26.

ses y su estética con la nueva expresión modernista, permitiendo que se levantaran en Zaragoza una serie relativamente abundante de construcciones dentro de este estilo, que fueron realizadas por renombrados arquitectos como José de Yarza, Julio Bravo, los hermanos Manuel y José Martínez de Ubago y Lizárraga y Ricardo Magdalena.[28] Finalmente, su languidecimiento se produjo a lo largo de la segunda década de la pasada centuria debido a la recesión económica consecuente al estallido de la Primera Guerra Mundial.

Los primeros testimonios de arquitectura modernista en Zaragoza datan de 1902. Así, el proyecto de reforma de fachada de la casa de la calle de Alfonso I, nº 2, esquina con la calle del Coso, del arquitecto Fernando de Yarza Fernández-Treviño (1841-1907) y fechado en marzo de 1902, es el primero localizado en el Archivo Municipal de Zaragoza en el que se advierte este lenguaje artístico.[29] En mayo de ese año Julio Bravo diseñó el edificio de viviendas de la calle de la Manifestación, nº 40-46 (hoy nº 16), que es también una construcción pionera en la apuesta por esta nueva corriente.[30] Fue levantado de nueva planta, por lo que puede considerarse como la primera obra mayor vinculable a esta tendencia.

Julio Bravo suscribió proyectos adscritos al Modernismo entre mayo de 1902 y diciembre de 1909 –fundamentalmente de carácter residencial–.[31] No obstante, ello no supuso el abandono de otras líneas de trabajo que había puesto en práctica hasta el momento. La arquitectura modernista de Bravo, que queda perfectamente representada por el inmueble de la calle de la Manifestación, nº 40-46 (hoy nº 16), destaca por su unidad de estilo. Se caracteriza por la utilización del ladrillo a cara vista para el lienzo de fachadas, así como por la composición limpia y simétrica en la disposición de los vanos. De hecho, es en estos donde concentra la decoración de temática vegetal y floral que, en ocasiones, se muestra cuantiosa en la línea del estilo neogótico o *Noucentisme* de influencia catalana.[32] De este modo, Julio Bravo, y al igual que otros arquitectos zaragozanos, desarrolló una «versión local» del Modernismo que ejemplifica lo que Gonzalo M. Borrás denominó «Modernismo atemperado».[33] A este plan-

28. Durante la pasada centuria muchos de los edificios modernistas de Zaragoza estuvieron atribuidos a este profesional, entre los que se encontraban algunos de los proyectados por Julio Bravo.

29. A.M.Z., Negociado de Licencias, Caja 598, Expediente 561: «D. Antonio García Gil pidiendo para reconstruir la casa nº 23 de la calle del Coso y decorar la fachada de la nº 2 de la calle de Alfonso I», 1902.

30. A.M.Z., Negociado de Licencias, Caja 600, Expediente 1117: «D. Francisco Navarro Pérez pidiendo permiso para construir una casa en el solar que posee en la calle de la Manifestación nº 40, 42 (Roda 3 acc.), 44 y 46, 3, 5 y 7 de la calle de Roda», 1902.

31. Tradicionalmente, se ha atribuido a Bravo la construcción del *cine-teatro Salón Blanco* (calle de Espoz y Mina, nº 36), de 1910, y que, en opinión de Amparo Martínez, pudo presentar un diseño modernista. Amparo Martínez Herranz, *Los cines en Zaragoza, 1896-1936*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1997, pp. 229-230.

32. María del Pilar Poblador Muga, *La arquitectura modernista en Zaragoza*, Tesis Doctoral defendida en Universidad de Zaragoza en 1994, p. 608.

33. Gonzalo Máximo Borrás Gualis, «La arquitectura aragonesa del eclecticismo al Modernismo», en *Enciclopedia Temática de Aragón. Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días*, tomo IV, Zaragoza, Moncayo, 1987, p. 514.

teamiento se ajusta también el edificio de viviendas de la calle de San Jorge, nº 3-5 (hoy nº 3), de 1905, en el que aplicó un esquema similar.[34] Igualmente, en su producción modernista se constata otra alternativa en la que el ladrillo queda enlucido, tal como demuestra la sede de *La Regeneración* (paseo de Cuéllar, nº 74), de la que nos ocupamos a continuación.

En definitiva, Julio Bravo Folch ha dejado una impronta relevante en la arquitectura modernista de Zaragoza. Pese a ello, su vinculación con este lenguaje respondió, seguramente, a los intereses de la burguesía que encargaba estas construcciones. De este modo, una vez cambió el gusto de esta clase social, Bravo abandonó esta estética. De hecho, su último proyecto adscrito a ella fue el inmueble de la calle de la Torre Nueva, nº 4 (hoy avenida de César Augusto, nº 92), fechado en diciembre de 1909,[35] justo un año después de la finalización de la *Exposición Hispano-Francesa* de 1908.

EL EDIFICIO DE LA COMPAÑÍA DE SEGUROS *LA REGENERACIÓN* EN ZARAGOZA

Antes de comenzar nuestro análisis, cabe señalar que sobre este edificio ha existido un debate que concierne tanto a su autoría, por haber estado atribuido a Ricardo Magdalena, como a su emplazamiento y materialización. Esta situación ha sido provocada por la existencia de varios expedientes de obra conservados en el Archivo Municipal de Zaragoza que, a pesar de responder al mismo promotor –José Salas Larruy–, dirección –paseo de Sagasta, nº 76–, y fechas similares –marzo de 1904–, están realizados por distintos facultativos. Debido a esta confusión, se ha llegado a afirmar que se trataba de «dos proyectos con licencia, firmados por Julio Bravo y Félix Navarro, ambos distintos y ninguno construido».[36] No obstante, estas dos obras fueron materializadas. Hasta ahora, el edificio diseñado por Julio Bravo ha estado relacionado con la *Sociedad Anónima de Crédito, Comercio, Industria y Seguros La Actividad*.[37] Sin embargo, el inmueble de esta corporación fue levantado por el arquitecto turiasonense Félix Navarro Pérez (1849-1911), según consta en el plano suscrito por este autor en marzo de 1904.[38] De cualquier forma, tanto *La Actividad* como *La Regeneración* se ubicaban en solares contiguos y contaban con el mismo propietario.

La Actividad fue fundada el 30 de noviembre de 1899 por Cayetano Lapoya e Irigoyen y estableció su domicilio

34. En esta obra se aprecia una apuesta más decidida por el Modernismo, sobre todo en el portal de acceso, que presenta motivos geométricos inspirados en los diseños de la Secesión Vienesa. A.M.Z., Negociado de Licencias, Caja 1269, Expediente 1818: «D. Francisco Vidal pidiendo licencia para reconstruir su casa nº 5 de la calle de S. Jorge angular a la del Refugio con sujeción a las líneas de ambas calles», 1905.

35. A.M.Z., Negociado de Licencias, Caja 1053, Expediente 2766: «Enrique Pérez Bozal. Obras Torre Nueva, 4», 1909.

36. Constancio Navarro y Gloria Tuesta, *El Día* (suplemento dominical), domingo 31 de marzo de 1985, «Ricardo Magdalena, una obra sin acabar de investigar», p. 17.

37. María del Pilar Poblador Muga, *La arquitectura modernista en Zaragoza*, Tesis Doctoral…, ob. cit., p. 609.

38. A.M.Z., Negociado de Licencias, Caja 1255, Expediente 706: «D. José Salas Larruy pidiendo permiso para construir una casa medianil con la nº 76 del paseo de Sagasta», 1904.

social en Pamplona.[39] Desde sus inicios destacó por su carácter innovador y se situó en un lugar preeminente con respecto a sus competidoras.[40] Así, durante sus trece primeros meses de ejercicio experimentó un notable desarrollo que planteó la posibilidad de establecer delegaciones en otras provincias.[41] Este fue el caso de Zaragoza, donde se instaló en la calle del Pilar, nº 10, siendo José Salas Larruy su representante en este territorio.[42] Posteriormente, este profesional trasladó su residencia a la subida de Cuéllar (también denominada avenida del siglo XX; hoy paseo de Cuéllar), nº 76,[43] que fue el punto donde, más adelante, *La Actividad* emprendió la construcción del edificio para sus oficinas.

La subida de Cuéllar se había constituido como la prolongación natural del camino de Torrero (hoy paseo de Sagasta). Ambas vías ponían en comunicación el centro urbano con el Sur de la ciudad, que se había convertido en el lugar preferente para el entretenimiento ciudadano.[44] A finales del siglo XIX, el camino de Torrero estaba conformado por un espacio central por donde circulaban carruajes y tranvías y dos andenes laterales para peatones, todo ello separado por una doble fila de arbolado.[45] Gracias a esto, y a que otras áreas –como el paseo de la Independencia o la plaza de Aragón– presentaban un mayor grado de urbanización, se configuró como una de las zonas predilectas para la práctica burguesa del paseo [fig. 2].[46]

Ante la creciente importancia de estos entornos, la municipalidad se preocupó por dotarlos de comodidades. Esta

39. *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*, Madrid, viernes 25 de mayo de 1900, «La Actividad. Sociedad Anónima de Crédito, Comercio, Industria y Seguros a prima fija», pp. 232-233.

40. *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*, Madrid, lunes 25 de junio de 1900, «Nueva aplicación del seguro», pp. 286-287.

41. *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*, Madrid, viernes 25 de enero de 1901, «La Actividad. Sociedad Anónima de Crédito, Comercio, Industria y Seguros», p. 52.

42. Ricardo Fortún Sofí (dir.), *Guía de Zaragoza…*, ob. cit., p. 444.

43. Este inmueble fue proyectado por Félix Navarro el 1 de mayo de 1899. A.M.Z., Negociado de Licencias, Caja 568, Expediente 642: «D. Emilio Burges pidiendo licencia para construir un edificio en el solar que posee en el camino de Torrero vía izquierda desde Cuéllar al barrio de las Acacias», 1899. En noviembre de 1904 este profesional suscribió su reforma y en ella se hace referencia a él como propiedad de *La Actividad*. A.M.Z., Negociado de Licencias, Caja 1257, Expediente 2295: «D. José Salas Larruy pidiendo licencia para aumentar un piso en su casa nº 76 de la Avenida del siglo XX en las mismas condiciones que el primero», 1904.

44. Este sector ofrecía una variada oferta de ocio, especialmente en la finca de recreo conocida como *Quinta Julieta*. Mónica Vázquez Astorga, «La *Quinta Julieta* (1897-1917): la posesión más deliciosa y distraída de Zaragoza», en *Vestir la arquitectura. XXII Congreso Nacional de Historia del Arte*, volumen II, Burgos, Servicio de publicaciones e imagen institucional Universidad de Burgos, 2019, pp. 1353-1358.

45. Ascensión Hernández Martínez, «La planificación urbana…», ob. cit., p. 436.

46. La actividad del paseo constituía una destacada manifestación de la sociabilidad burguesa. En efecto, era el marco general de los conocimientos públicos, aunque restringía la posibilidad de fomentar los intercambios estrictamente privados. Por este motivo, se complementaba con la visita, pues esta acentuaba lo que el paseo no podía permitir: el acceso a la información de que disponía el grupo. Anaclet Pons y Justo Serna, *La ciudad extensa: la burguesía comercial-financiera en la Valencia de mediados del siglo XIX*, Valencia, Diputació de València y Centre d'Estudis d'Història Local, 1992, p. 220.

2. Postal del paseo de Cuéllar con su arboleda para favorecer el juego y el paseo, principios del siglo XX. Editor Cecilio Gasca. Foto Colección particular.

intención culminó en la redacción del *Proyecto de Jardines a la Terminación de Torrero* (hoy Parque Pignatelli), suscrito por el arquitecto municipal Ricardo Magdalena en 1892. No obstante, hacia 1903 todavía no habían concluido los trabajos de explanación del terreno. Este hecho motivó la intervención directa de los propietarios de la zona que, tras reunirse en junio de ese año, decidieron recaudar fondos para cubrir los gastos de la intervención. De este modo, quedaban de manifiesto los intereses económicos que despertaba este proyecto,[47] puesto que su materialización repercutiría en la revalorización de sus propiedades.[48]

Igualmente, a principios del siglo XX se había iniciado la urbanización del paseo de Cuéllar, principalmente gracias a la iniciativa privada.[49] De hecho, en sus inmediaciones se encontraba el barrio particular de Las Acacias, en el que se habían asentado familias de cierta holgura económica atraídas por un modo de vida higienista, y el barrio de Vista Alegre, surgido como prolongación del anterior,[50] y del que formaban parte los edificios

47. Laura Ruíz Cantera, «El primer parque urbano de Zaragoza: el Parque Pignatelli, historia y diseño», *Arte y Ciudad. Revista de Investigación*, 10 (Madrid, 2016), p. 174.

48. Como recoge Jesús Cruz, el diseño de los jardines de recreo (cuya creación obedeció a las aspiraciones de la burguesía liberal) pertenece a la historia de la especulación inmobiliaria que caracterizó los procesos de ensanche de las ciudades europeas durante el siglo XIX. Jesús Cruz Valenciano, «Símbolos de modernidad: la historia olvidada de los jardines de recreo en la España del siglo XIX», en *Pensar con la historia desde el siglo XXI. Actas del XII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Madrid, UAM Ediciones, 2015, p. 5176.

49. Laura Ruíz Cantera, *Los espacios verdes en la Zaragoza del siglo XIX. Patrimonio de ayer y de hoy*, Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses, 2019, p. 99.

50. Ramón Betrán Abadía y Luis Serrano Pardo, *La Zaragoza de 1908 y el plano de Dionisio Casañal. La construcción de una ciudad burguesa*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, p. 123.

3. Vista de los edificios de las compañías de seguros La Regeneración *(paseo de Cuéllar, núm. 74) y* La Actividad *(paseo de Cuéllar, núms. 76 y 76 duplicado) y del* Hotel Vista Alegre *(paseo de Cuéllar esquina con la calle de Vista Alegre), junio de 1966. Foto Archivo Central Municipal de Zaragoza.*

promovidos por *La Regeneración* y por *La Actividad*.

Entre los interesados en la creación de los jardines se encontraba esta última entidad que, precisamente en junio de 1903, había adquirido una amplia superficie de terreno próxima a este espacio.[51] Sin embargo, hubo que esperar a marzo de 1904 para que José Salas presentara una instancia a la municipalidad con el propósito de construir un inmueble destinado a su sucursal zaragozana. Concretamente, se emplazó en la subida de Cuéllar, nº 76 duplicado –entre el Hotel Vista Alegre, propiedad de Juan Salinas, y la ya citada vivienda de José Salas–. Su proyecto fue suscrito por Félix Navarro, quien optó por una estética similar a la que había aplicado en sus edificios de viviendas.

Posteriormente, el mismo propietario fundó una nueva compañía que recibió el título de *Sociedad Anónima de Crédito y Seguros La Regeneración*, cuyo domicilio social se estableció en el paseo de Cuéllar, nº 74, junto a los referidos inmuebles de *La Actividad*. Esta corporación fue constituida el 17 de diciembre de 1903 y se dedicó al seguro de incendios, agrícola y de ganado –especialmente al caballar, mular, asnal y vacuno– [figs. 3 y 4].[52] Su objetivo era el de extender entre la población rural los beneficios de esta práctica,[53] sobre

51. *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*, Madrid, jueves 10 de octubre de 1907, «Sociedad de seguros La Actividad su historia y desarrollo alcanzado», p. 457.

52. *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, jueves 21 de enero de 1904, «Noticias», p. 2.

53. *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*, Madrid, domingo 10 de julio de 1904, «La Regeneración. Sociedad Anónima de Crédito y Seguros», p. 359.

todo teniendo en cuenta que, por aquellas fechas, este sector no contaba con compañías de importancia. De hecho, estaba considerada como «la primera y la única en la actualidad que ha implantado y ejerce bajo sólidas y serias bases, la admirable institución del crédito agrícola».[54] Prueba del reconocimiento alcanzado por *La Regeneración*, así como por *La Actividad*, fue su triunfo en la *Exposición Internacional de Economía Social y de Seguros* –celebrada en París en 1904–, en la que ambas fueron galardonadas; siendo las únicas aseguradoras de nuestro territorio que concurrieron al referido certamen.[55]

La Regeneración inició sus operaciones el 1 de marzo de 1904. En torno a estas fechas adquirió un extenso solar de 652 m² en el que levantó sus oficinas.[56] En principio, las obras iban a ser dirigidas por Ricardo Magdalena y se iniciarían en febrero de 1904.[57] Pese a ello, no fue hasta el 17 de marzo de ese año cuando José Salas Larruy presentó la instancia para su construcción acompañada de un plano suscrito por Julio Bravo.[58] Los trabajos se desarrollaron con presteza,

4. Anuncio publicitario de la compañía de seguros La Regeneración *(José María Casi,* Zaragoza: guía del viajero año 1906*, Zaragoza, Tip. E. Casañal, 1906). Foto Biblioteca-Hemeroteca Municipal de Zaragoza.*

puesto que al día siguiente ya habían comenzado, mientras que a finales de junio estaban a punto de concluir.[59] Durante su ejecución se produjeron algunos inconvenientes, como la presencia de unas ramas que impedían el levantamiento de la fachada y de un olmo que interrumpía el acceso de carruajes a la cochera interior. Pese a su oposición inicial, el Ayuntamiento accedió a su tala, por lo que el conjunto pudo ser materializado de acuerdo con el proyecto de Bravo.[60]

54. *El Eco de Navarra*, Pamplona, jueves 11 de enero de 1906, «La Regeneración», p. 2.

55. *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*, Madrid, viernes 25 de noviembre de 1904, «La Actividad y La Regeneración. ¡Honroso triunfo!», p. 609.

56. *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*, Madrid, sábado 25 de febrero de 1905, «La Regeneración. Sociedad Anónima de Crédito y Seguros», p. 105.

57. *El Eco de Navarra*, Pamplona, sábado 23 de enero de 1904, «Gacetillas», p. 2.

58. A.M.Z., Negociado de Licencias, Caja 1255, Expediente 769: «D. José Salas Larruy pidiendo permiso para construir una casa en el solar que posee a la derecha de su casa nº 76 del paseo de Sagasta», 1904.

59. *Diario de Avisos de Zaragoza*, Zaragoza, miércoles 22 de junio de 1904, «Noticias», p. 2.

60. En este sentido, Tomás Aguilar (en calidad de director de Agronomía del Ayuntamiento

El edificio se erigió sobre un solar rectangular de una superficie de 164 m^2 y se construyó con estructura de madera en rollo y cerramiento de ladrillo estucado. No obstante, los pisos bajo y principal se conformaron mediante sillería. En cuanto a su alzado, constaba de sótano, planta baja, tres pisos en altura y ático. La primera de estas se componía de dos locales que acogían usos relacionados con la actividad aseguradora y corporativa de *La Regeneración*.[61] Por su parte, las plantas superiores –que se destinaban a habitaciones del presidente, director y cajero– contaban con una única vivienda, a excepción de la última, que presentaba dos residencias.[62] Se desconoce cómo era la distribución interior de estas casas, aunque, posiblemente, se adaptaban al planteamiento convencional de la época, es decir, en torno a un patio central.[63]

La fachada principal –abierta al paseo de Cuéllar– recibió un tratamiento estético destacado [fig. 5]. En su diseño, Julio Bravo optó por el Modernismo, que se desplegaba en la ornamentación de carácter vegetal presente en los enmarques de los vanos. Este frente culminaba en una crestería articulada mediante flameros que jalonaban una superficie decorada con motivos ornamentales de tipo vegetal.[64] Con la intención de proporcionarle un tratamiento distintivo y de corte institucional, dispuso un reloj en la parte superior del eje central que, a su vez, acentuaba la simetría de esta fachada. Por tanto, Bravo se decantó por una tendencia en boga capaz de atraer la atención de la potencial clientela de la compañía. De hecho, este inmueble fue considerado como una «valiosa y sólida construcción», que ofrecía a sus asegurados «una garantía firme de solvencia»,[65] y en la que, por supuesto, «están admirablemente atendidas todas las necesidades de sus amplios servicios».[66]

---

de Zaragoza) estableció como condición el pago del citado olmo, así como su sustitución por una pareja de acacias en la misma línea de arbolado preexistente. De este modo, quedaba de manifiesto la importancia otorgada a la integración de la vegetación en el entorno urbano, pues esta era entendida como un factor saludable, así como un agente beneficioso para el disfrute y la evasión pública. A.M.Z., Negociado de Agricultura, Caja 951, Expediente 773, «D. José Salas pide la corta de algunas ramas de varios árboles de la Subida de Cuéllar que impiden la construcción de las obras que practica», 1904.

61. Por ejemplo, en su sede tenían lugar las reuniones del consejo de administración. *El Eco de Navarra*, Pamplona, miércoles 11 de enero de 1905, «La Regeneración. Sociedad anónima de crédito y seguros», p. 3.

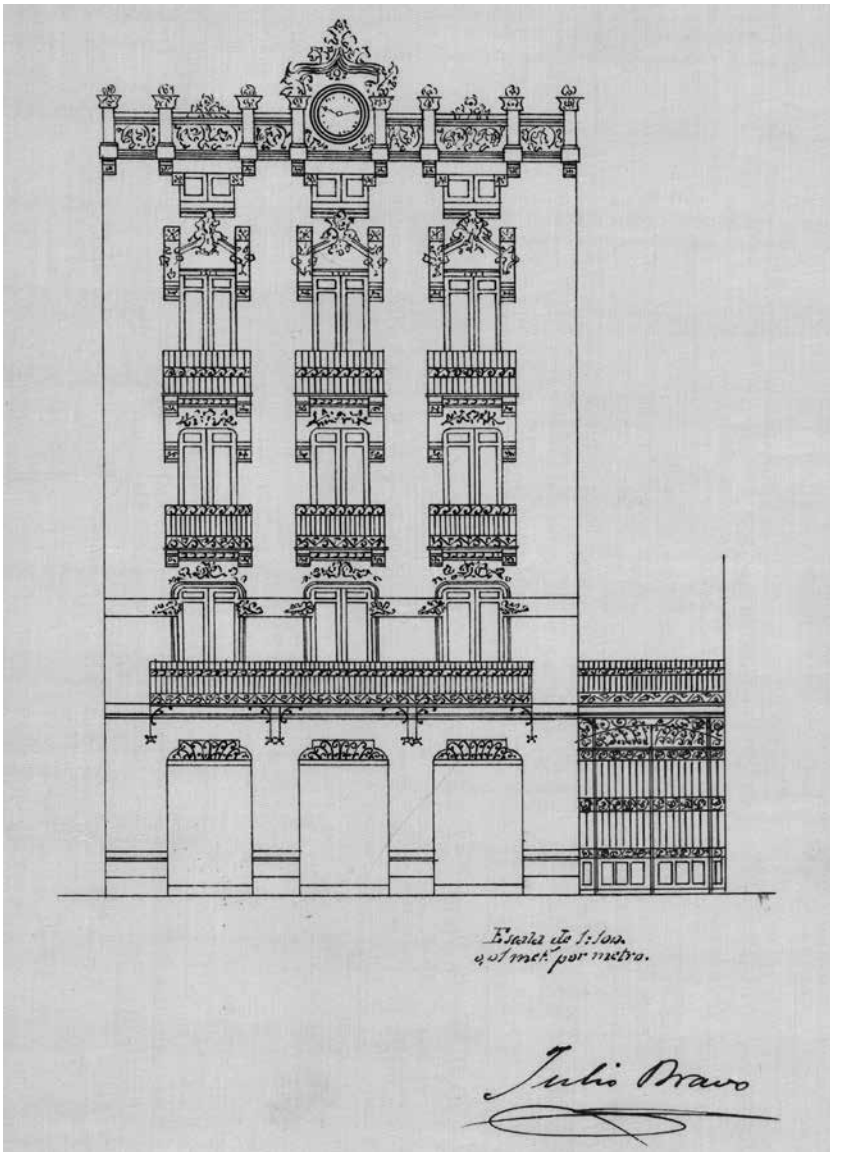
62. *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*, Madrid, lunes 25 de diciembre de 1905, «La obra de La Regeneración», p. 592.

63. Este programa comprendía una ordenación basada en la separación entre áreas privadas –que se correspondían con la parte posterior de la casa– y públicas –en la zona frontal–. Esta tendencia hacia la especialización funcional de las estancias (más evidente a partir de la segunda mitad del siglo XIX) tuvo como consecuencia un mayor énfasis en la funcionalidad y salubridad del espacio doméstico para hacerlo más habitable. Jesús Cruz Valenciano, *El surgimiento…*, ob. cit., p. 122.

64. En opinión de María del Pilar Poblador Muga, esta solución recuerda a la adoptada por Fernando de Yarza para el coronamiento de la casa de la calle de Alfonso I, nº 2, esquina con la calle del Coso, de 1902, así como a la presente en el arco triunfal erigido por la Real Maestranza de Caballería en 1903 con motivo de la visita a la ciudad del rey Alfonso XIII. María del Pilar Poblador Muga, *La arquitectura modernista en Zaragoza*, Tesis Doctoral…, ob. cit., p. 614.

65. *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*, Madrid, sábado 25 de febrero de 1905, «La Regeneración…», ob. cit., p. 105.

66. *El Liberal*, Madrid, lunes 29 de enero de 1906, «El seguro en España. La Regeneración. Una visita a sus edificios», p. 2.



5. Plano de la fachada principal del edificio de La Regeneración*, 1904. Archivo Municipal de Zaragoza.*

El frente lateral se caracterizó por su simplicidad constructiva, mientras que el posterior presentaba en sus pisos –salvo en el bajo– una galería de vidrio con estructura de madera [figs. 1 y 6]. Esta pieza facilitó la ventilación de las estancias del edificio, a la vez que favorecía la comunicación interior-exterior con el jardín y la terraza a los que se abría.

Este terreno fue aprovechado por la corporación para situar otras instalaciones que requería para el ejercicio de su actividad [fig. 7]. Así, en este espacio se dispusieron las cuadras en las que se alojaba el ganado –a cuya compraventa también se dedicaba *La Regeneración*–, al igual que otras dependencias como un lavadero, un granero, una clínica ve-

6. Vista de la fachada posterior del edificio de La Regeneración *desde el paso interior de su propiedad, junio de 1966. Foto Archivo Central Municipal de Zaragoza.*

terinaria y una cochera.[67] Por último, a finales de 1905, se levantó un almacén destinado a guardar la paja y los forrajes que eran adquiridos por la compañía. A estos se añadía un edificio con fachada al camino de las Alcachoferas (hoy calle de María Moliner) y al que se accedía mediante otro paso particular (hoy callejón del Diccionario). Estaba destinado a depósito de abonos en la zona inferior y, sobre este, se encontraban «las agradables e higiénicas habitaciones que ocupan varios empleados y dependientes de la Sociedad».[68] Desde el punto de vista constructivo, presentaba estructura de ladrillo y fachada posterior a modo de mirador de vidrio.[69]

Posteriormente, en 1907, esta entidad experimentó una importante transformación: elevó su capital social a 2 000 000 de pesetas, trasladó su domicilio social a Pamplona y reformó sus estatutos para articularse como *Sociedad Agrícola Mercantil*.[70] No obstante, ello no implicó su desvinculación con la ciudad de Zaragoza. De hecho, mantuvo en la capital aragonesa su subdirección general, que se emplazaba en la calle de San Jorge, nº 3-5 (hoy nº 3),[71] y erigió una instalación temporal en la *Exposición Hispano-Francesa* de 1908 [figs. 8 y 9].

La Actividad fue liquidada en 1916,[72] por lo que es posible que La Regeneración también lo fuera en ese año. En este sentido, ya desde 1913 la *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros* señalaba que esta última empresa carecía de valor.[73] Posteriormente, el

67. *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*, Madrid, sábado 25 de febrero de 1905, «La Regeneración…», ob. cit., p.105.

68. *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*, Madrid, lunes 25 de diciembre de 1905, «La obra…», ob. cit., p. 593.

69. Registro de la propiedad de Zaragoza, nº 5, tomo 1043, libro 317 de sección 2ª, finca registral nº 10 833, inscripción 1ª.

70. *El Castellano*, Salamanca, «El mundo de los negocios. La Regeneración», jueves 28 de febrero de 1907, p. 1.

71. No obstante, también se publicitaba en la calle del Coso, nº 26. *El Eco de Navarra*, Pamplona, miércoles 27 de febrero de 1907, «La Regeneración Sociedad Anónima», p. 3.

72. María del Pilar Poblador Muga, *La arquitectura modernista en Zaragoza*, Tesis Doctoral…, ob. cit., p. 612.

73. *Revista ilustrada de banca, ferrocarriles, industria y seguros*, Madrid, jueves 10 de julio de

7. Vista aérea del parque Pignatelli. En primer plano, terraza interior propiedad de La Regeneración *y las edificaciones que la integraban, 4 de diciembre de 1960. Foto Arxiu Nacional de Catalunya.*

complejo arquitectónico levantado por *La Regeneración* fue adquirido por nuevos propietarios que lo destinaron, fundamentalmente, a usos residenciales, aunque también se establecieron algunos negocios como los *Talleres Giménez* [figs. 10 y 11]. Finalmente, entre 1965 y 1968 la compañía *Edificaciones Diversas Urbanas S.L.* adquirió estas fincas con la intención de proceder a su derribo y construir un nuevo inmueble de viviendas, que ocuparía los números 15, 17 y 19 del paseo de Cuéllar (antiguos números 74, 76 y 76 duplicado) y los números 1 y 3 de la calle de Vista Alegre. Para ello, alegaron razones como que estas obras desmerecían de la tónica general de la zona –que comenzaba a contar con edificios de moderna construcción–, tanto en su calidad como en su aspec-

1913, «La Actividad. Sociedad Anónima de Seguros», p. 357.

8. Anuncio publicitario de la Sociedad Agrícola Mercantil La Regeneración *(*Gran Almanaque-Guía del año 1908 en Zaragoza*, Zaragoza, Imprenta de Emilio Casañal, 1908, p. 66). Foto Biblioteca-Hemeroteca Municipal de Zaragoza.*

9. Vista de la instalación temporal erigida por La Regeneración *en la* Exposición Hispano-Francesa *de 1908 (*Zaragoza artística e industrial: álbum de la exposición*, Emilio Canet y Juan Barrera (eds.), Zaragoza, Emilio Canet y Juan Barrera, 1908, p. 79). Foto Biblioteca-Hemeroteca Municipal de Zaragoza.*

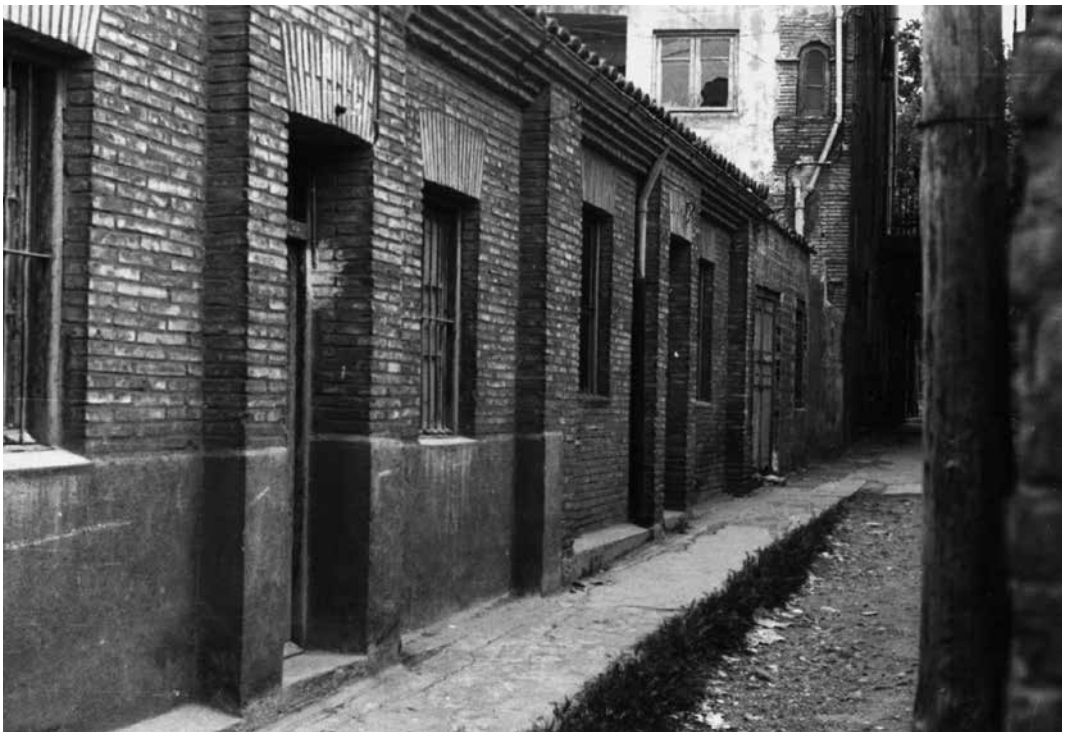
to estético. De acuerdo con ello, y pese a la oposición inicial de algunos inquilinos –que defendían su buen estado y su perfecta integración en el entorno–,[74] fueron demolidos entre finales de 1968 y enero de 1969.[75] No obstante, todavía en la actualidad se conservan algunos vestigios arquitectónicos de la esencia de este conjunto, como el edificio de viviendas del callejón del Diccionario, nº 5-7-9 [fig. 12].

A MODO DE CONCLUSIÓN

Estas páginas dejan constancia de la labor constructiva emprendida por el arquitecto zaragozano Julio Bravo Folch vinculada al Modernismo. Dentro de este lenguaje sobresale el edificio de viviendas de la calle de la Manifestación, nº 40-46 (hoy nº 16), de 1902, que, como hemos señalado, fue una construcción pionera en la apuesta por esta nueva corriente artística en Zaragoza.

74. Archivo Central Municipal de Zaragoza [A.C.M.Z.], Sección de Urbanismo, Caja 202 148, Expediente 32 332: «Edificaciones Diversas Urbanas S.L. Inclusión en Registro de Solares finca 15-17 y 17 interior», 1968.

75. El proyecto de la nueva construcción fue suscrito por los arquitectos Victorino Arranz Pertierra y Lorenzo Monclús Ramírez en marzo de ese último año. A.C.M.Z., Sección de Urbanismo, Caja 202 161, Expediente 34 808: «Edificaciones Diversas Urbanas S.L. Const. 61 viviendas c/ P.º Cuéllar 15-17-19», 1968.



10. Fachada principal de las viviendas existentes en el terreno propiedad de La Regeneración, *junio de 1966. Foto Archivo Central Municipal de Zaragoza.*

11. Fachada de los Talleres Giménez *existentes en el terreno propiedad de* La Regeneración, *junio de 1966. Foto Archivo Central Municipal de Zaragoza.*

12. Vista actual del edificio de viviendas del callejón del Diccionario, núms. 5-7-9, de Zaragoza. Foto Jorge Nelson Díaz Castillo.

Igualmente, destaca el inmueble del domicilio social de la *Sociedad Anónima de Crédito y Seguros La Regeneración* (paseo de Cuéllar, nº 74), proyectado en el año de 1904. Por una parte, se adecuaba perfectamente a la estética modernista existente en el inmediato paseo de Sagasta y en él se advierte una deuda con otros edificios. Igualmente, en abril de 1904 –cuando este inmueble se encontraba en construcción– José de Yarza proyectó la residencia ubicada en el número 21 de esta vía, y en la que se aprecia una solución de fachada similar a la adoptada por Julio Bravo.

Por otra parte, en la sede de *La Regeneración* se advierten características presentes en otras obras de Julio Bravo como el edificio de la calle de la Manifestación, nº 40-46 (hoy nº 16), de 1902 –fundamentalmente la ornamentación de los vanos–, o el de la calle de San Jorge, nº 3-5 (hoy nº 3), de 1905 –como la articulación de la planta baja a partir de una galería de arcos mixtilíneos–. De este modo, el inmueble de *La Regeneración* se constituye como el nexo entre estas dos construcciones tan relevantes en el ámbito de la arquitectura modernista zaragozana, así como representativas de la producción arquitectónica de este autor.

Finalmente, se trata de un edificio que, junto con las instalaciones con las que se complementaba, es un ejemplo destacado de la arquitectura y del urbanismo aragonés –y, especialmente, zaragozano–, de principios de la pasada

centuria. Así, es elocuente de una forma de ocupación y urbanización impulsada por la actividad económica y que es propia de una sociedad moderna. Además, es importante señalar que estos inmuebles desempeñaron un papel fundamental en la definición de la forma urbana actual de este entorno. De hecho, junto con el parque Pignatelli, marcaron las pautas de alineación que debieron seguir algunas de las edificaciones que posteriormente se levantaron en este emplazamiento. Este es el caso del *Hotel Vista Alegre* (proyectado en 1894), que fue reconstruido en 1906 para ajustarse a la línea marcada por los edificios de estas corporaciones.[76] En este sentido, también condicionaron la distribución actual de un sector de la manzana comprendida por el paseo de Cuéllar y las calles de María Moliner, Monasterio de Rueda y Vista Alegre, ya que hoy en día el espacio que ocupaba la llanura de *La Regeneración* conserva uno de los pasos interiores empleados por esta sociedad –hoy callejón del Diccionario–, así como una de las construcciones que esta promovió.

En definitiva, con este trabajo hemos perseguido contribuir a la recuperación de la figura y actividad de Julio Bravo Folch, y, sobre todo, a concretar las dudas relativas a la autoría, función, emplazamiento y materialización del inmueble objeto de estudio, cuyo derribo constituye una pérdida patrimonial irremediable.

76. De hecho, así lo afirmaba su propietario en la instancia presentada al Ayuntamiento el 6 de marzo de 1906, al señalar que «en el año 1894 construyó un hotel en su finca titulada Vista Alegre sita en el antiguo Camino de Torrero (Subida de Cuéllar)… Posteriormente las sociedades La Regeneración y La Actividad han construido otros edificios pero no con el retiro iniciado por el recurrente, sino avanzando aquellos hasta la linde del camino… [hecho que] ha dado como resultado una rasante a la que forzosamente hay que sugetarle [*sic*] y como consecuencia obligada la necesidad del derribo de todo lo hecho por el recurrente…». A.M.Z., Negociado de Licencias, Caja 387, Expediente 516: «Juan Salinas. Permiso para edificar una terraza delante de la finca "Vista Alegre" y lindante con la subida de Cuéllar», 1904.

LA SACRALIZACIÓN DEL ESPACIO URBANO EN LOS PUEBLOS DE COLONIZACIÓN DE LA CUENCA DEL EBRO: PEIRONES, CRUCEROS Y CRUCES

*José María Alagón Laste**

Resumen

En este texto nos ocupamos del estudio de los peirones, cruceros y cruces diseñados por el Instituto Nacional de Colonización (INC) en el área de actuación de la Delegación del Ebro. Se trata de un conjunto de obras de gran valor patrimonial, dado que en ellas se plasma el interés de este organismo por recuperar elementos de la tradición local en la programación de los nuevos pueblos, hecho que se suma, además, al carácter religioso con que se desarrolló esta política colonizadora.

Palabras clave: Instituto Nacional de Colonización; posguerra, colonización agraria; arte religioso; cruz; peirón; arquitectura contemporánea, arte contemporáneo.

Abstract

This paper deals with the study of the crosses, wayside crosses and peirones (a regional term for a traditional variant of wayside crosses in the shape of small towers or columns with a small chapel on its top), designed by the National Institute of Colonization (INC) in the area of the Ebro river basin. It is a set of works of great interest, since they are a reflection of the INC's interest in recovering elements of local tradition when planning the new colonization towns, a fact that adds to the religious character with which the colonizing policy was developed.

Keywords: National Institute of Colonization, postwar period, rural colonization, religious art, cross, contemporary architecture, contemporary art.

Fecha de recepción: 17 de octubre de 2020.
Fecha de aceptación: 3 de marzo de 2021.

TVRIASO XXV
pp. 221-243
ISSN: 0211-7207

INTRODUCCIÓN

En este texto vamos a analizar la sacralización del espacio en los pueblos de colonización a través del estudio de los peirones, los cruceros y las cruces o cruces simples.[1] De este modo, en primer lugar, debemos advertir que los peirones, los cruceros o cruces de término y las cruces, que después analizaremos en detalle, son elementos presentes en el trazado de algunos de los pueblos programados por el Instituto Nacional de Colonización (INC) en la cuenca del Ebro en nuestra posguerra. Se trata de un organismo creado en 1939, en el seno del Ministerio de Agricultura, y que sería el encargado de llevar a cabo las labores en materia de colonización agraria emprendidas por el Gobierno en la posguerra. Estas tareas evidenciaron una importante actuación global sobre el territorio, dando una nueva configuración al espacio donde se actuó. En consecuencia, se creó un importante número de nuevos núcleos de población, conocidos como «pueblos de colonización».

Las obras objeto de análisis constituyen, en definitiva, hitos que forman parte del entramado urbano de estos nuevos pueblos, y que en cierto modo lo jerarquizan y «sacralizan».[2]

La cruz, por tanto, es un componente que forma parte del paisaje urbano de estos núcleos poblacionales. Este elemento vinculado al culto, situado en cruces de caminos, en plazas, junto al templo o en los lindes del núcleo, nos habla del sentir religioso con que se programaron los pueblos erigidos por este organismo dependiente del Ministerio de Agricultura.

Este tipo de obras que encontramos en el área objeto de nuestro estudio se constatan también en núcleos edificados por el INC en otras zonas como, por ejemplo, el calvario o Vía Crucis diseñado por Pedro Castañeda en julio de 1949 para Bonete (Albacete), o el humilladero programado por el arquitecto Alejandro de la Sota para Esquivel (Sevilla).[3]

* Profesor Asociado del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Correo electrónico: jmalagon@unizar.es.

1. Este texto tiene su origen en la investigación llevada a cabo en nuestra tesis doctoral titulada *Pueblos de Colonización en la cuenca del Ebro: urbanismo, arquitectura y arte*, realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza bajo la dirección de la Dra. Mónica Vázquez Astorga, defendida en junio de 2017.

2. Este elemento se empleó también en época moderna. Mª del Mar Lozano Bartolozzi, *Historia del urbanismo en España II. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Madrid, Cátedra, 2011, p. 165.

3. Para profundizar en esta cuestión, véanse, entre otras publicaciones: Manuel Calzada Pérez y Víctor Pérez Escolano, *Pueblo de Esquivel, Sevilla. Alejandro de la Sota*, Almería, Colegio de Arqui-

No obstante, en los pueblos de la cuenca del Ebro son escasos estos monumentos públicos, que se concretan en el peirón del núcleo de Valsalada (Huesca); en los cruceros de Gimenells (Lérida), Suchs (Lérida) –no construido–, y Vencillón (Huesca), destacando los cruceros esculpidos por el escultor Antonio Faílde en Gimenells y Bardenas (Zaragoza), y las cruces de El Temple (Huesca) y Suchs.

En este caso no son obras de arte popular, como suele ser lo habitual en este tipo de creaciones, sino que fueron diseñados por los propios arquitectos que trabajaron en la plantilla del INC –a excepción de los programados por el escultor Antonio Faílde Gago–.[4]

No debemos perder de vista que son elementos que enlazan con nuestra tradición. Además, este tipo de construcciones se han conservado normalmente en poblaciones agrícolas. Por este motivo, no sorprende que se diseñaran en estos núcleos, teniendo en cuenta el interés que tuvo el INC en la recuperación de elementos tradicionales de los pueblos, siendo ejemplo de ello algunos otros elementos urbanos, como los arcos decorativos, que nos remiten a las antiguas puertas o accesos de las poblaciones –en este caso con un sentido más simbólico–, y que encontramos en localidades como Puigmoreno (Teruel) o Artasona del Llano (Huesca), por citar algún ejemplo.

De este modo, y como advertía Alejandro de la Sota, era necesario recurrir a elementos compositivos sencillos y enlazados con la tradición, de modo que se lograse diseñar unos pueblos «naturales», que no fuesen ajenos al entorno y al ambiente que les rodeaba.[5] Aunque en este caso es algo nuevo y no nos remite a viejas creencias o prácticas religiosas, sino que tiene un sentido más simbólico. Sí mantienen su función como elemento con el que sacralizar algunos lugares de importancia o significación, como las plazas, el entorno de los templos o los caminos.

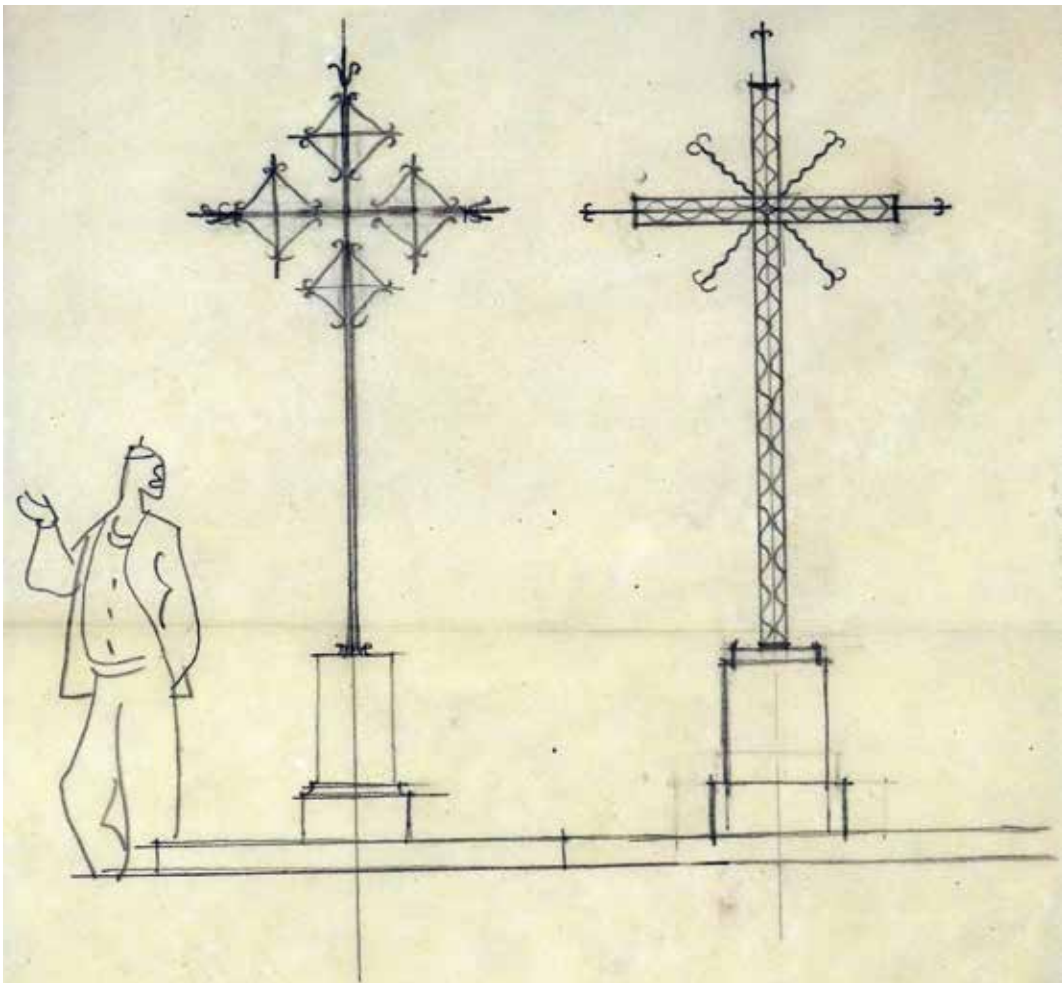
Tampoco podemos obviar la importancia patrimonial que se ha otorgado a estas obras, tal como recoge el Decreto de 14 de marzo de 1963, y debemos destacar asimismo que gozan de la categoría de Bien de Interés Cultural (BIC), tal como recoge la Ley 16/1985 de 25 de junio de Patrimonio Histórico Español en su disposición adicional segunda.

Así, la práctica totalidad de las obras objeto de análisis se localizan en nuevos pueblos creados por el Instituto Nacional de Colonización (esto es, Gimenells, El Temple, Suchs, Valsalada, Bardenas y Vencillón), mientras que las otras piezas estudiadas se emplazan en poblaciones ya existentes en las que también actuó el INC (como Contamina). Además, la programación de estos elementos se constata igualmente en algunos dibujos firmados por estos profesionales, como en la plaza de la Iglesia del anteproyecto del núcleo de Valareña (Zaragoza),

tectos de Almería, 2009, pp. 91-96; y José Mª Alagón Laste, «La recuperación del culto a Nuestra Señora de la Violada a través de la actuación del Instituto Nacional de Colonización en San Jorge», *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 31 (junio de 2015), pp. 1-24.

4. A este respecto debemos señalar que el INC no contó con artistas plásticos en su plantilla.

5. Arxiu Històric de Lleida [A.H.L.], Sección INC, Caja 736, Exp. 12: «Nuevo pueblo de Gimenells. Primera parte: Proyecto de 85 viviendas», Madrid, diciembre de 1943.



1. Diseño de cruces, por el arquitecto José Borobio, hacia 1950. Fuente AHPZ.

del arquitecto José Borobio, aunque no siempre fueron materializados [fig. 1].

De este modo, analizaremos en primer lugar los peirones, mencionando en este caso la fuente de Contamina (Zaragoza), que por su morfología ha sido considerada peirón; seguidamente, nos ocuparemos de los cruceros; y, por último, aludiremos a las cruces sencillas.[6]

LOS PEIRONES

En primer lugar, hay que señalar que en la antigua Corona de Aragón se denominan peirones a las construcciones en forma de pilar o columna, normalmente de pequeñas dimensiones, que se emplazan sobre una plataforma y que presentan en la parte superior una capilla u hornacina, donde alberga la imagen del santo o virgen a quien se dedica, y están rematadas por una cruz.[7]

6. Para profundizar en las características formales de estos elementos, véase: Marta Plaza Beltrán, *Por los caminos de Soria, cruces y cruceros*, Soria, Diputación Provincial de Soria, 2012.

7. Rafael Margalé Herrero, «Los Peirones en las comarcas del Jiloca y Campo de Daroca»,

Estos peirones, edificados en ladrillo o piedra, se componen, por lo general, de los siguientes elementos: un basamento o pie como soporte; plinto o basa; fuste, primer cuerpo o cuerpo principal –con su imposta de separación–; el segundo cuerpo o cabecera, que alberga la capilla u hornacina –con otra imposta–, el remate o cubierta y una cruz.[8]

Su origen se ha situado en la época de la Reconquista, recurriéndose a ellos para señalar aquellos núcleos que habían sido tomados por los cristianos, aunque los ejemplos más antiguos que han llegado hasta nosotros datan del siglo XVI.[9] Tradicionalmente se ubicaban a la entrada de las poblaciones, próximos a los caminos, dado que servían como elementos de identificación de un lugar, y, a su vez, tenían un claro carácter devocional.

Presentan sus capillas orientadas hacia la población, como una suerte de bendición hacia sus moradores al salir del núcleo a realizar las tareas agrícolas o los viajes. Suelen estar dedicados a santos protectores de la agricultura o ganadería, por estar situados en zonas agrícolas, o a otros santos o vírgenes de importancia para el núcleo en el que se erigen.

En el área objeto de nuestro estudio se ha localizado únicamente un peirón en el núcleo de Valsalada, que se alza al final de la calle Mayor. Fue proyectado por el arquitecto responsable de la Delegación Regional del Ebro, José Borobio Ojeda (1907-1984).[10]

Este núcleo fue diseñado por Borobio en mayo de 1954, sin incluir este elemento, que fue formulado después, durante su construcción –en 1957–, igual que la fuente-abrevadero y los bancos de la plaza Mayor [fig. 2].

Se ubica al final de la calle Mayor, en su confluencia con la Ronda de San Isidro –esto es, en la parte oeste del núcleo–, y está construido en piedra. Consiste en un basamento troncopiramidal de 50 cm de altura, sobre el que se eleva un fuste o pilar de sección cuadrada con franjas semihundidas, a modo de fuste anillado. De este modo, las franjas estrechas tienen una anchura de 56 cm, y las anchas de 62 cm.

El segundo cuerpo alberga una hornacina abierta únicamente al frente principal, con una apertura rectangular que se protege con cristal y cerco de hierro. Su remate es a cuatro vertientes,

---

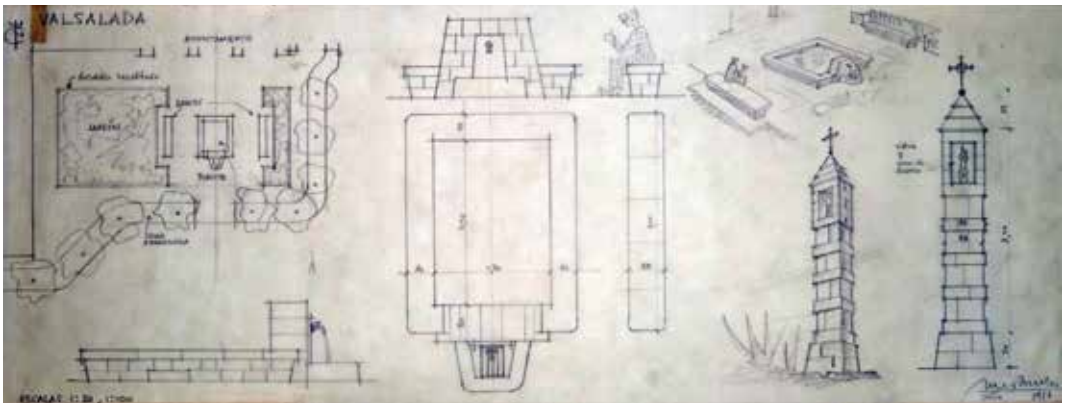
en Rafael Benedicto Gimeno y Pilar Esteban Guillén, *Los peirones en las comarcas del Jiloca y Campo de Daroca*, Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, 2002, pp. 9-11.

Tal como señalan Manuel García Rivas y Pedro Domínguez Barrios en su estudio sobre los peirones o pilares de la zona de del Campo de Borja, se les podría denominar «pilares devocionales». Manuel García Rivas y Pedro Domínguez Barrios, *Pilares votivos*, Borja, Centro de Estudios Borjanos, 2011, p. 7.

8. Manuel García Rivas y Pedro Domínguez Barrios, *Pilares votivos…*, ob. cit., p. 22.

9. Ernesto Utrillas Valero, «Hitos en el espacio. Significado y funciones de los peirones», en Rafael Benedicto Gimeno y Pilar Esteban Guillén, *Los peirones…*, ob. cit., pp. 13-16.

10. La figura de José Borobio Ojeda ha sido objeto de estudio por la Dra. Mónica Vázquez Astorga en varios estudios, como en Mónica Vázquez Astorga, *José Borobio: su aportación a la arquitectura moderna*, Zaragoza, Delegación del Gobierno en Aragón, 2007; o Mónica Vázquez Astorga, *José Borobio (1907-1984). Una vida y una época contadas a través de imágenes*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008.



2. Diseño de la fuente de la plaza Mayor y del peirón de Valsalada, por el arquitecto José Borobio, 1957. Fuente AHPZ.

3 y 4. Peirón de Valsalada (izq.), hacia 1957, y vista en la actualidad (der.), 2011. Fotos Archivo de la familia Borobio, Zaragoza, y José Mª Alagón.

con lajas de piedra dispuestas a modo de tejadillo, con una altura de 55 cm, y está coronado por una cruz de hierro forjado que se alza sobre una esfera. El conjunto, sin contar la cruz, presenta una altura de 4,05 m [figs. 3 y 4].

La hornacina, siguiendo el diseño de Borobio, debía alberga una imagen de la Virgen del Pilar, a quien se dedicaría este peirón según el proyecto inicial. No obstante, y de manera reciente, se dispuso en este espacio una talla de san Isidro Labrador,[11] patrono de la Agricultura y

11. La talla de san Isidro Labrador, sufragada por la Asociación de Vecinos de Valsalada, fue

5. Cruz del Pilar en Almudévar, 2015. Foto José Mª Alagón.

del INC, y a quien hoy se considera dedicado este peirón.

A este respecto, cabe señalar que en Almudévar (Huesca), municipio al que pertenece Valsalada y que era de donde procedían la mayoría de las familias de colonos que poblaron este núcleo, encontramos varios ejemplos de peirones a lo largo de su término, destacando, junto al Canal de Monegros, en el camino hacia Valsalada, la conocida como Cruz del Pilar, que presenta unas características similares al peirón que estamos analizando, con la salvedad de que se encuentra sobre una grada de planta circular y que cobija la imagen de Nuestra Señora del Pilar [fig. 5].

LA FUENTE DE CONTAMINA (ZARAGOZA)

El Instituto Nacional de Colonización trabajó en el término municipal de Contamina (Zaragoza) desde los años 40. De este modo, en 1944 se verificó el proyecto de parcelación de las fincas adquiridas por este organismo para ser entregada entre los colonos o cultivadores.[12] Por este motivo, y dado que se trataba de una importante actuación que abarcaba buena parte de su demarcación territorial, el INC realizó diversas mejoras para el núcleo, sobre todo en materia de arquitectura.

En este contexto se diseñó, en 1956, una fuente para la plaza. No obstante, por su morfología y por la inclusión en tres de sus frentes de una piezas cerámicas con la representación de varios santos, ha sido catalogada como un peirón.

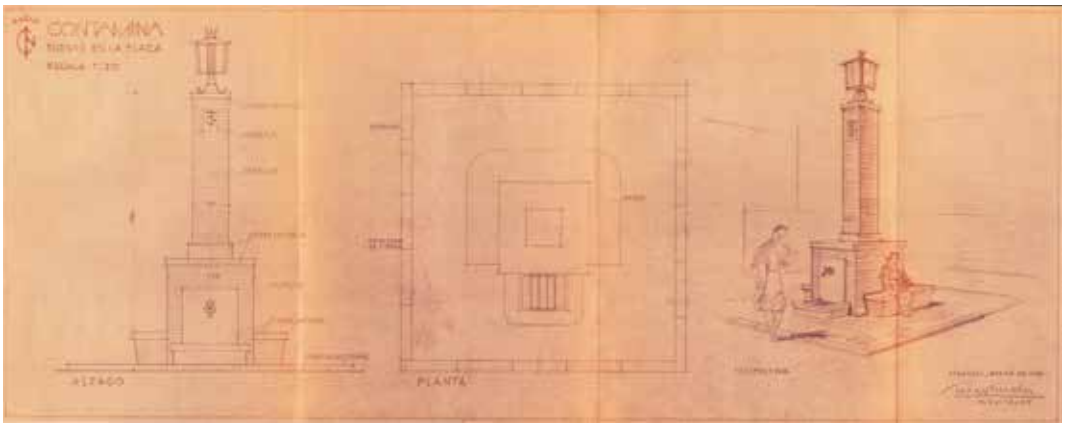
Así, en marzo de 1956, el ingeniero agrónomo Antonio Esteban Fernández suscribió el proyecto de pavimentación y red de distribución de la calle principal de este núcleo,[13] donde se incluyó el diseño de una fuente pública para la plaza, que aparece firmado por el arquitecto José Borobio.

Consta de un cuerpo central de planta cuadrangular de 1,20 m de lado, en el que se disponen el surtidor y la pila, y que está rodeado por un banco. Sobre ese primer cuerpo se erige un segundo nivel a modo de pilar cuadrado de 0,50 m de lado en planta y rematado con un farol de iluminación. Esta fuente se levantó con cimientos de hormigón y fábrica de ladrillo a cara vista. La pila es de piedra natural labrada, y el asiento de los dos bancos laterales de piedra

adquirida a la empresa Exmarlo S.A. de Huesca, y procedía de los talleres de estatuaria religiosa de Olot (Gerona).

12. Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [A.H.Prov.Z.], Sección INC, Caja A/25167, Exp. 19: «Proyecto de parcelación de los terrenos de vega adquiridos por el I.N. de C. en Contamina (Zaragoza). Memoria», Zaragoza, julio de 1944.

13. M.A.P.A.M.A., Archivo Técnico INC, Signatura Provisional núm. 6.624: «Proyecto de pavimentación y red de distribución de la calle principal de Contamina (Zaragoza)», Zaragoza, marzo de 1956.



6. Fuente para la plaza de Contamina, por el arquitecto José Borobio, marzo de 1956. Fuente MAPAMA.

artificial. Rodeando la fuente se dispone un pavimento encachado de piedra con bordillo de piedra sobre solera de hormigón. Su altura total, sin tener en cuenta el farol, es de 3,80 m.

En la parte superior del pilar presenta, en la zona frontal, el anagrama del INC, y, en los frentes laterales, azulejos cerámicos que representan a tres santos: san Isidro, san Bartolomé y san Alejandro, siguiendo el diseño de los peirones o cruces de término, de ahí que haya sido considerado como uno de estos[14] [figs. 6-8]. No debemos perder de vista que, en los peirones, cuando no aparecen las imágenes de los santos en las hornacinas, estos se representan en piezas cerámicas decorativas.

LOS CRUCEROS

Por su parte, el crucero, cruz monumental o cruz de término suele situarse en emplazamientos cercanos al casco urbano, o también junto a la iglesia. Es una tipología de monumento público que consta de un basamento o plataforma, un pedestal, un fuste o varal, un capitel y una cruz, en la que se representa, normalmente, a Cristo crucificado por un lado y, por el otro, a la Virgen María.[15] A diferencia de los peirones, las cruces de término son también un símbolo de jurisdicción territorial.[16]

En este contexto, debemos aludir a la atención que se prestó en el periodo de la posguerra a la construcción de este tipo de cruces y a su recuperación, siendo muestra de ello la Orden de 5 de febrero de 1944, en la que se insta a la obtención de datos sobre las cruces de términos desaparecidas «por la acción del tiempo, por la furia marxista o por cualquier otra causa» para poder acometer a su reconstrucción.[17]

14. http://www.patrimonioculturaldearagon.es/bienes-culturales/peiron-de-san-isidro-1 [Fecha de consulta: 24-09-2020].

15. Francisco Iglesias Bayarri, *Las cruces de término del Reino de Valencia*, Valencia, Zamit, 2013, pp. 13-14.

16. Manuel García Rivas y Pedro Domínguez Barrios, *Pilares votivos…*, ob. cit., p. 16.

17. «Orden de 5 de febrero de 1944 por la que se dan normas para la reconstrucción de las Cruces de término», *Boletín Oficial del Estado*, núm. 41, 10 de febrero de 1944, p. 1193.

7. Fuente en la plaza de Contamina, 2016. Foto José Mª Alagón.

8. Fuente en la plaza de Contamina (detalle), 2015. Foto José Mª Alagón.

De este modo, en el siguiente apartado aludiremos a dos tipos de obras: en primer lugar, nos ocuparemos del estudio de los cruceros de las iglesias; y, en segundo lugar, de los cruceros esculpidos por Antonio Faílde Gago.

LOS CRUCEROS DE LAS IGLESIAS

La mayor parte de los cruceros localizados en los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro se localizan junto a los templos. De este modo, debemos señalar que Alejandro de la Sota, cuando diseñó la iglesia del núcleo de Gimenells en agosto de 1946 dispuso un crucero en el centro del espacio porticado localizado en su flanco sur.[18] Pero esta idea ya se había planteado por este mismo profesional en los proyectos de los dos nuevos pueblos incluidos en el proyecto general de colonización de la zona del Canal de Aragón y Cataluña de 1942.

En el primero de los núcleos diseñados contempló la construcción de una cruz latina de gran altura, erigida con

Seguidamente, en marzo de 1944, se remitió a los consistorios una petición desde el Ministerio de la Gobernación, a través de los gobernadores civiles provinciales, para que cumplimentasen los correspondientes impresos para proceder a realizar un inventario. Archivo Municipal de Almudévar [A.M.A], Libro 480, Libro de Actas del Ayuntamiento de Almudévar (29 de noviembre de 1942 a 20 de junio de 1946), 26 de marzo de 1944, p. 39 v.

18. A.H.L., Sección INC, Caja 748, Exp. 70: «Pueblo de Gimenells. Proyecto de iglesia, casa rectoral y dependencias de Acción Católica», Madrid, septiembre de 1946.

9. Plaza de la Iglesia en un poblado de la zona del Canal de Aragón y Cataluña (Lérida), por el arquitecto Alejandro de la Sota (detalle), octubre de 1942. Fuente AHL.

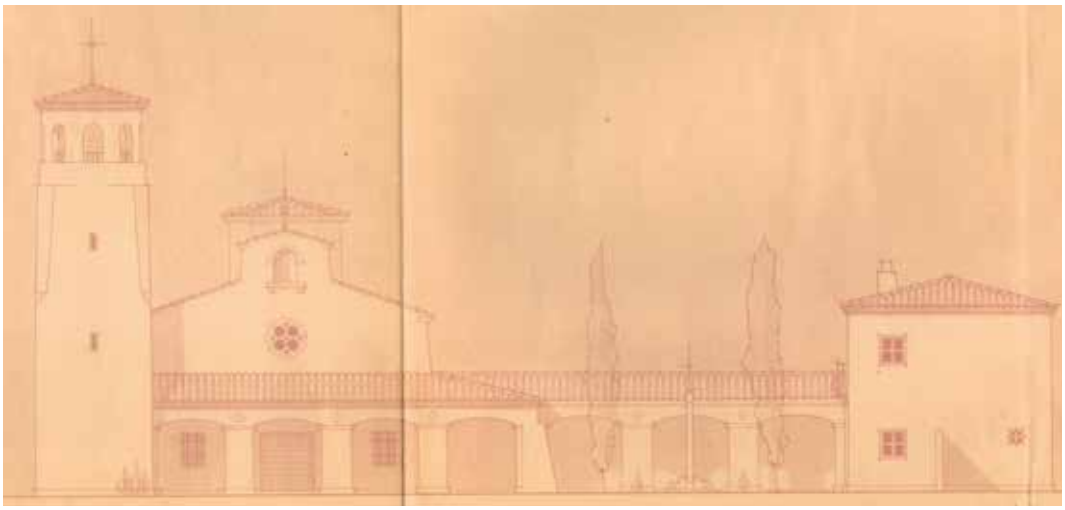
fuste liso sobre un pedestal que se eleva por una grada. Se levantaría en el espacio porticado que se abriría en la fachada sur del templo[19] [fig. 9].

En el segundo de estos pueblos se incluyó también un crucero en el mismo espacio, aunque no se detalló su diseño en la perspectiva; pero su situación en la planta de ordenación del núcleo nos lleva a plantear su similitud con el anteriormente citado.

Seguidamente, en el diseño de la iglesia para el pueblo de Gimenells, fechado en agosto de 1946, Alejandro de la Sota contempló, junto al templo, la erección de un crucero sobre una grada [fig. 10]. Este se compone en su parte inferior de un pedestal de dos piezas, al que se añaden unas volutas decorativas. Sobre el pedestal se eleva el fuste, de planta circular y sin decoración, con un capitel sencillo con bolas sobre el que se alza una cruz latina con un círculo en el centro, siendo esta última de forja.

No obstante, el crucero finalmente erigido en Gimenells difiere del programado previamente. Se trata de un crucero construido en piedra, con plataforma o grada de planta cuadrada y compuesta por dos peldaños; con el pedestal también de sección cuadrada y las aristas superiores rebajadas; sobre el que se levanta el fuste, de sección cuadrangular y paramentos lisos, que se encuentra rematado directamente por una cruz griega con los brazos unidos por un anillo [fig. 11].

19. M.A.P.A.M.A., Archivo Técnico INC, Signatura Provisional núm. 26: «Proyecto General de Colonización de la zona declarada de interés nacional del Canal de Aragón y Cataluña», Madrid, julio de 1942.



10. Fachada principal de la iglesia y casa rectoral de Gimenells (detalle), por el arquitecto Alejandro de la Sota, agosto de 1946. Fuente AHL.

11. Detalle del crucero de la iglesia de Gimenells, 2014. Foto José Mª Alagón.

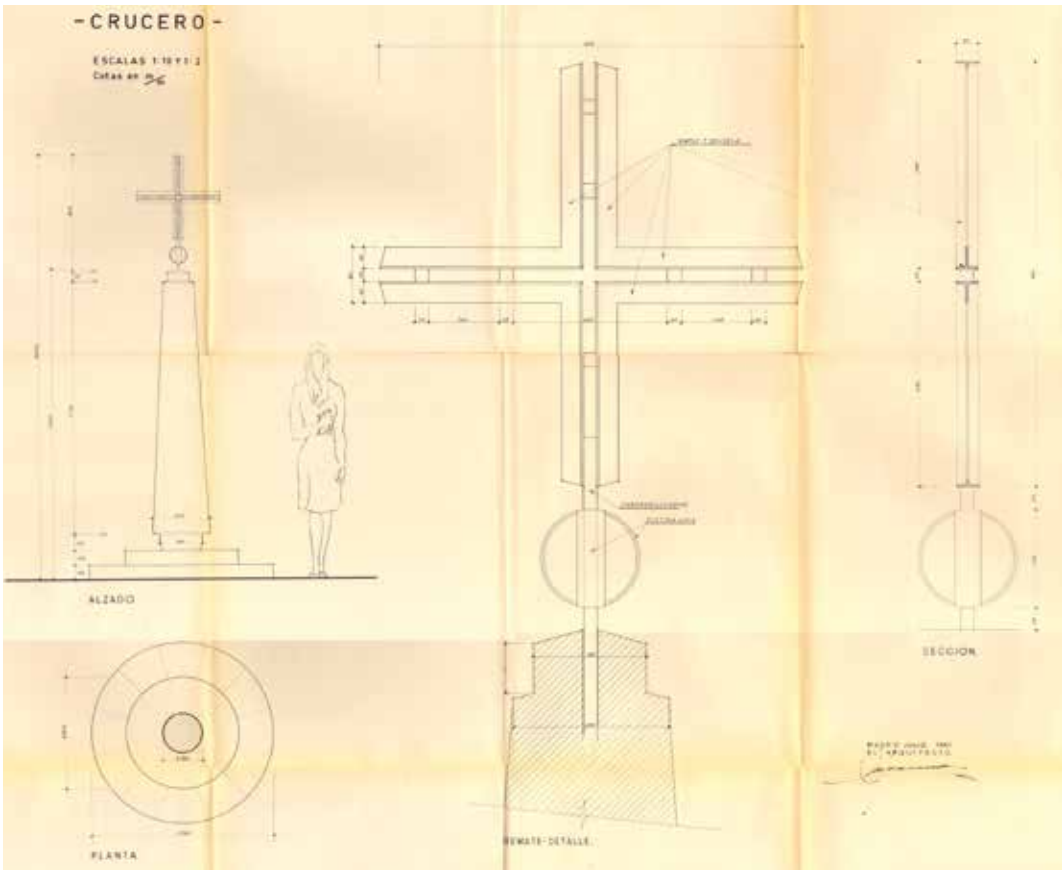
Seguidamente, en marzo de 1948, José Borobio diseñó la iglesia de Suchs. En ella contempló un crucero que se alzaría en la plaza situada en el frente principal del templo, aunque éste no se construyó. Tal como se aprecia en la perspectiva de Borobio, consta de basamento liso con sección rectangular y aristas rebajadas [fig. 12]. El fuste es sencillo, sin decoración, con un capitel sobre el que se dispone la cruz. El conjunto se elevaría sobre dos escalones. No obstante, en este núcleo se edificó una cruz sencilla que después analizaremos.

12. Perspectiva de la iglesia de Suchs, por el arquitecto José Borobio (detalle), marzo de 1948. Fuente MAPAMA.

Posteriormente, en julio de 1961, el arquitecto de los Servicios Centrales del INC Manuel Jiménez Varea (1910-2010) diseñó un crucero para el núcleo de Vencillón.[20] Este se localiza en el jardín de la plaza de la Iglesia, delante de la fachada principal del templo.

En este primer diseño consta de una plataforma o grada de planta circular de dos peldaños de 10 cm de altura cada uno: el primero con un diámetro de 1,30 m, y el siguiente de 0,80 m. Sobre este último se dispone el fuste, de sección circular con un acabado liso y de

20. M.A.P.A.M.A., Archivo Técnico INC, Signatura Provisional núm. 10.957: «Adicional al proyecto del pueblo de Vencillón (Huesca)», Madrid, julio de 1961.

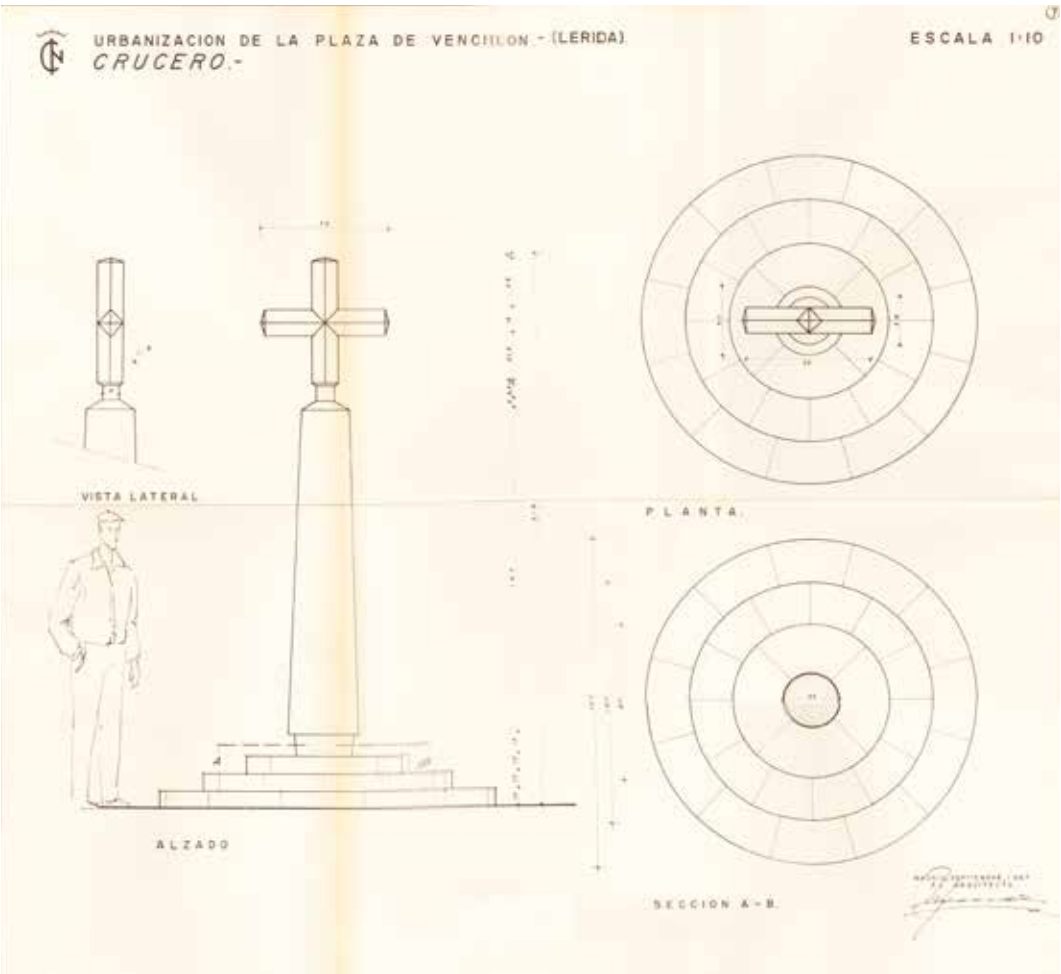


13. Crucero para la plaza de Vencillón, por el arquitecto Manuel Jiménez Varea, julio de 1961. Fuente MAPAMA.

tamaño decreciente hacia la parte superior, siendo su base de 40 cm de diámetro y la parte superior de 22 cm de diámetro. Se encuentra rematado por un orbe realizado mediante dos anillos de pletinas de hierro de 4 cm de anchura y 4 mm de espesor. Sobre este orbe se erige una cruz griega de hierro de 60 x 60 cm, proyectada con perfiles metálicos en T de 3 x 3 cm y cuadradillo de 2 x 2 cm [fig. 13].

Este proyecto fue modificado en octubre de 1967,[21] simplificándose su diseño y edificándose por completo en piedra [figs. 14 y 15]. Consta de grada de planta circular escalonada de 1,90 m de diámetro en la base, 1,40 m en el segundo nivel y 0,90 m de diámetro en el tercero, con una altura de 10 cm de cada peldaño. Esta grada soporta el fuste cilíndrico, de una sola pieza troncocónica con la base rebajada en una franja en el encuentro con la grada. Presenta un acabado liso, sin decoración y sin capitel, con una altura de 1,87 m. Sobre el fuste, cuyo remate presenta las aristas rebajadas, se alza una cruz griega de sec-

21. M.A.P.A.M.A., Archivo Técnico INC, Signatura Provisional núm. 15.771: «Proyecto de urbanización de la plaza del pueblo de Vencillón (Lérida)», Madrid, octubre de 1967.



14. Crucero para la plaza de Vencillón, por el arquitecto Manuel Jiménez Varea, septiembre de 1967. Fuente MAPAMA.

ción romboidal en sus cruatro brazos, de 75 cm de anchura y 15 de grosor.

LOS CRUCEROS ESCULPIDOS DE ANTONIO FAÍLDE GAGO (1907-1979)

Además de los sencillos cruceros anteriormente descritos, debemos destacar otros dos en los que tiene una especial relevancia su extraordinaria y abundante decoración escultórica, circunstancia bastante excepcional en las obras objeto de nuestro estudio. Aunque por el momento no hemos podido precisar documentalmente su autoría, ésta corresponde al escultor gallego Antonio Faílde Gago (1907-1979).

A este respecto, no debemos obviar el acierto de este encargo, dado que, como advierte Juan José Burgoa, el crucero es uno de los elementos diferenciadores de la cultura gallega y una obra de arte popular muy arraigada en esta tierra.[22]

22. Juan José Burgoa Fernández, *Los cruceros, el patrimonio etnográfico y el arte popular*, Sada, A Coruña, Ediciós do Castro, 2003, p. 43.

15. Crucero de Vencillón, 1970. Foto MAPAMA, Mediateca.

Este profesional nació en Orense el 2 de julio 1907, en el seno de una familia campesina.[23] Cuando era un niño, su madre emigró a América, dejándolo al cuidado de sus abuelos. Ellos pretendían que estudiase la carrera de Magisterio, pero Faílde, siguiendo la labor de sus antepasados, que eran escultores o santeros, se inclinó por aprender el oficio de cantero, actividad que desarrolló en la aldea de Piñor, de la que era natural su progenitora. Así, en los años 20 se instaló por cuenta propia como artista, realizando encargos de estatuaria religiosa y funeraria.[24]

Después, en 1934, recibió una beca de la Diputación Provincial de Orense, que le permitió estudiar en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid, Sección 2ª –sita en la calle Marqués de Cubas, núm. 15–, siendo alumno del escultor José Capuz Mamano (1884-1964).[25] Tras más de un año de estancia en la citada capital regresó a Orense, sin completar estos estudios, dado que, entre otras cuestiones, surgieron problemas con el pago de la beca. En esta ciudad residió hasta el final de su vida,[26] siendo profesor de modelado y vaciado en la Escuela de Artes y Oficios. Allí pudo conocer y estudiar la estatuaria medieval, que sería fundamental en sus trabajos de talla directa sobre el granito gallego.

Mª Victoria Carballo-Caleros señala que debutó como artista en junio de 1949, al realizar su primera exposición individual en el Salón de Actos de la sociedad Unión Orfeón Orensana.[27] Tras

23. Toma los apellidos de su madre, Remedios Faílde Gago.

24. Luis Trabazo, *A. Faílde*, Madrid, Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia, 1972; Jesús Suevos, *Antonio Faílde*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1960; J. P. Paz (coord.), «Faílde», en *Orense. Revista da Diputacion Provincial*, monográfico *Artistas orensanos (I)*, año III, núm. 7, pp. 21-31; Luis Trabazo, *Piedra, barro, bronce en tres escultores gallegos frente a la estética de lo deleznable (Introspección de un pueblo a través de su arte)*, Orense, Instituto de Estudios Orensanos «Padre Feijoo» de la Diputación Provincial, 1978, pp. 107-182.

25. A este respecto, hemos podido documentar su examen de ingreso para el curso 1934-35, que le permitió cursar la asignatura de Modelado y Vaciado con el profesor José Capuz, logrando la calificación de Sobresaliente –según consta en el acta de fecha 20 de mayo de 1935–, y obteniendo después el Premio Extraordinario con diploma en dicha materia –acta de 4 de junio de 1935–. Secretaría de la Escuela de Arte La Palma (Madrid), sin signatura, «Actas 1934-1935».

26. Falleció en la ciudad de Orense el 7 de julio de 1979.

27. María Victoria Carballo-Calero, *Antonio Faílde*, Ourense, Diputación Provincial de Ourense, 1986, p. 23.

Véase también, Francisco Javier Limia Gardón, *Antonio Faílde: el escultor que escuchó la música de las piedras*, Ourense, Caixanova, 2001; María

varias muestras, su primera exposición en Madrid tuvo lugar en la Sala Macarrón en octubre de 1953, recibiendo una buena acogida.[28]

Pero lo que consagró al artista fue su exposición en la sala de la Dirección General de Bellas Artes de Madrid, que tuvo lugar en enero de 1960. La prensa la consideró como «la sorpresa más agradable de la actual temporada artística en Madrid».[29] Para Santiago Arbós, esta exposición «ha de marcar un hito en la historia de la escultura nacional contemporánea y a ella habrá que hacer referencia en adelante». En alusión a Faílde, dijo además que «es uno de los artistas más extraordinarios, singulares, interesantes y convincentes».[30]

Tras la exposición celebrada en la sala de la Dirección General de Bellas Artes regresó a Orense. Así, en este período desarrolló una gran labor como escultor de obras monumentales. En ese momento tuvo que ampliar su taller por recibir un cuantioso número de encargos. La mayor parte de ellos procedían del Instituto Nacional de Colonización, y se realizaron a través del arquitecto José Tamés Alarcón (1905-2002), jefe del Servicio de Arquitectura,[31] que conocía y admiraba su obra.[32]

En su mayor parte fueron imágenes de san Isidro y cruceros. Mª Victoria Carballo-Calero ha documentado una Virgen en piedra para la iglesia de Los Villares (Jaén); un Niño Jesús para la de Solana de Torralba (Jaén), ambas de 1961; una Virgen y un san Isidro para la de Tiétar del Caudillo (Cáceres), un crucero para la zona de El Carpio (Córdoba) en 1962; dos cruceros para Aguasnuevas (Albacete) y El Puntalón (Granada), un san Isidro para la iglesia de Zalea (Málaga); otro para la de Conquista del Guadiana (Badajoz), y dos esculturas representando el bautismo de Cristo: una, para la iglesia del citado núcleo de Conquista, y, otra, para la del de Yelbes (Badajoz), todas ellos fechadas en 1966; o incluso un crucero y dos imágenes de san Isidro de una fecha tan tardía como 1976.[33]

Victoria Carballo-Calero, «Un escultor de raza: Antonio Faílde», en Carlos del Pulgar Sabín, *Artistas gallegos escultores*, Vigo, Nova Galicia, 2004, pp. 116-149.

28. José Camón Aznar, «Los concisos modelados, con ritmos del siglo XII y esquematismos de arte moderno del escultor Faílde Gago», *ABC* (Madrid, sábado 31 de octubre de 1953), p. 27.

29. Santiago Arbos Balleste, «Un escultor de raza: Antonio Faílde», *Blanco y negro* (Madrid, 23 de enero de 1960), pp. 51-54.

30. Santiago Arbos Balleste, «Un escultor extraordinario: Antonio Faílde», *ABC* (Madrid, domingo 31 de enero de 1960), p. 65.

31. Sobre este Servicio, véase: José María Alagón Laste, «El Servicio de Arquitectura del INC y su papel en la configuración de paisajes culturales en las delegaciones de la cuenca del Ebro: etapas y funcionamiento», en Moisés Bazán de Huerta y Vicente Méndez Hernán, *Paisajes culturales en la Extremadura meridional. Una visión desde el patrimonio*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2019, pp. 79-103.

32. María Victoria Carballo-Calero, *Antonio Faílde…*, ob. cit., p. 106.

33. Sobre esta cuestión, véase también: Miguel Centellas Soler y Moisés Bazán de Huerta, «Arquitectura y arte en las iglesias de colonización del Valle del Tiétar», en María del Mar Lozano Bartolozi y Vicente Méndez Hernán, *Patrimonio cultural vinculado con el agua. Paisaje, urbanismo, arte, ingeniería y turismo*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2014, pp. 37-64; o Moisés Bazán de Huerta, «Las artes plásticas en las iglesias de colonización de las Vegas Altas del Guadiana», en María del Mar Lozano Bartolozi y Vicente Méndez Hernán, *Paisajes culturales*

16. Crucero en Cinco Casas (Ciudad Real), por el escultor Antonio Faílde, hacia 1960. Foto MAPAMA, Mediateca.

De hecho, el 20 de mayo 1976, el citado arquitecto de los Servicios Centrales de Arquitectura del INC, Manuel Jiménez Varea, le escribió una carta a Faílde en la que le solicitaba que mandase estas tres últimas obras «por ferrocarril a Aranjuez, con destino al Real Cortijo de San Isidro, que es donde tenemos nuestro almacén, y ya desde allí les enviaremos a sus destinos». Esto nos lleva a advertir que el resto de las obras también se remitiesen desde este almacén a los diferentes pueblos.[34]

De este modo, y como hemos advertido previamente, en la zona objeto de nuestro estudio hemos localizado dos cruceros tallados en piedra de su autoría: uno en el núcleo de Gimenells (Lérida) y el otro en el de Bardena del Caudillo –hoy Bardenas– (Zaragoza).

El primero citado se erigió en Gimenells en el año 1964, y aunque no hemos podido documentarlo, su autoría corresponde a Antonio Faílde. De hecho, en los catálogos de su obra encontramos unos cruceros fechados en 1955-1956 con planteamientos similares, entre los que podemos citar el realizado para el pueblo de Cinco Casas (Ciudad Real), con el que se advierte una gran semejanza [fig. 16]. Se emplazó en el espacio ajardinado situado al final de la Avenida de Alpicat, en su cruce con la calle de Lérida [fig. 17].

Comprende una grada o plataforma cuadrangular, que sirve de base, con un pequeño pedestal de sección cuadrada con la arista superior rebajada. Sobre él

del agua, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2017, pp. 221-243.

34. María Victoria Carballo-Calero, *Antonio Faílde…*, ob. cit., pp. 106-111 y 124.

17. Crucero en Gimenells, por el escultor Antonio Faílde, 2015. Foto José Mª Alagón.

se alza el fuste, de sección cuadrangular y aristas rebajadas en sus ángulos, de paramento liso excepto por un relieve que representa la expulsión de Adán y Eva del Paraíso en su parte central. Esta decoración del fuste es idéntica a la del crucero de Berbés (Vigo), diseñado por este mismo artista.

Sobre él se dispone el capitel, con figuras talladas alusivas a la infancia de Cristo, como la adoración, el nacimiento o la huida a Egipto, y que sostiene la cruz que corona el crucero. En ella aparece la figura de Cristo crucificado en el anverso, y la Piedad (la Virgen con Cristo muerto) en el reverso [figs. 18 y 19].

18 y 19. Crucero en Gimenells, por el escultor Antonio Faílde, 2015. Fotos José Mª Alagón.

Por su parte, el de Bardenas se colocó en la encrucijada de caminos que da acceso al núcleo desde la carretera de Ejea de los Caballeros a Sádaba en el año 1984, coincidiendo con la celebración del 25 aniversario de la población.[35] Este crucero había sido enviado por el INC a la localidad, donde, como advierte José Guarc, estuvo un tiempo depositado en las instalaciones de la Cooperativa, hasta que fue dispuesto en este emplazamiento[36] [figs. 20 y 21].

Presenta un planteamiento similar al de Gimenells, tanto en lo que se refiere a su composición como a su iconografía, aunque las figuras de la parte superior están tratadas con mayor simplicidad, mostrando una depuración en su estilo. Demuestra por tanto su condición de artista comprometido tanto con la tradición como con la modernidad.

En este caso, no obstante, la diferencia respecto al primero analizado es que en el capitel se representa un apostolado, y en el fuste aparecen las imágenes de San José sosteniendo en sus brazos a Jesús [figs. 22-24].

LAS CRUCES SENCILLAS

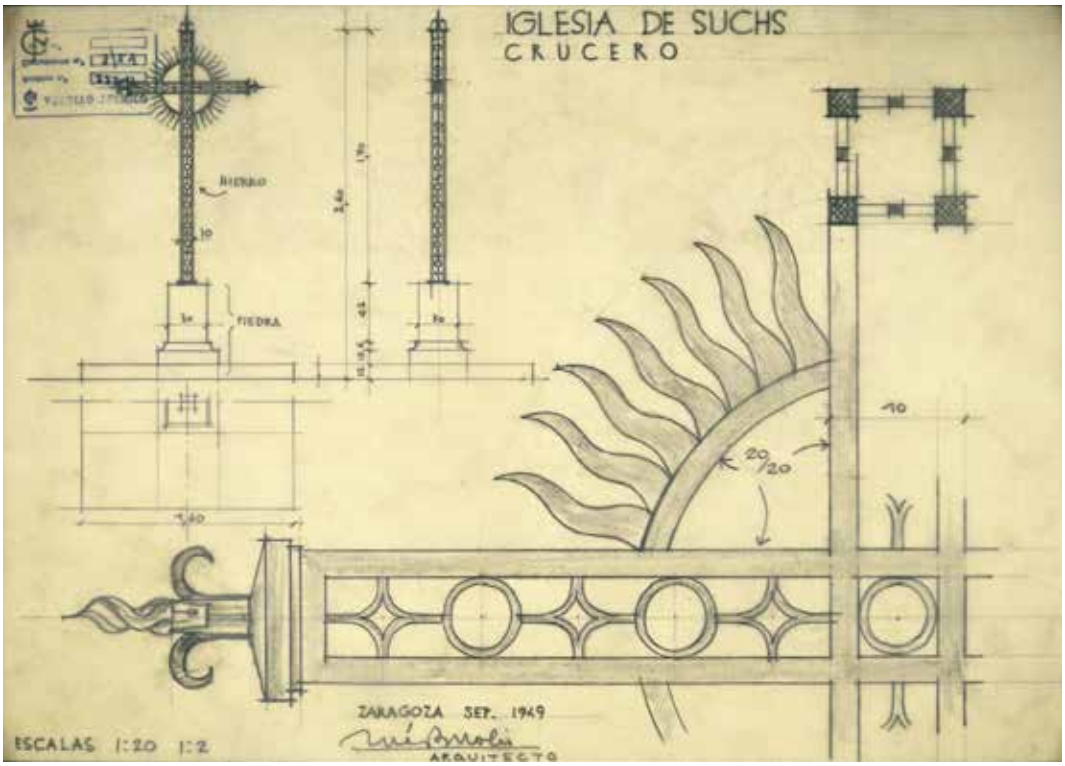
Por último, debemos aludir a las cruces sencillas, que constituyen la tipología más austera de las diseñadas en los pueblos objeto de nuestro estudio, constando únicamente de un pedestal o

35. José Ramón Gaspar, *Cruces, cruceros y peirones en las Cinco Villas de Aragón*, Zaragoza, Centro de Estudios de las Cinco Villas, 2016, p. 30.

36. José Guarc Pérez, *Los colonos pioneros de las Bardenas, Ejea de los Caballeros, Ayuntamiento de Ejea de los Caballeros, 1992*, p. 184.

20 y 21. Crucero en Bardenas, por el escultor Antonio Faílde, 2015. Fotos José Mª Alagón.

22, 23 y 24. Crucero en Bardenas, por el escultor Antonio Faílde, 2015. Fotos José Mª Alagón.



25. Diseño de cruz para la iglesia de Suchs, por el arquitecto José Borobio, septiembre de 1949. Fuente AHPZ.

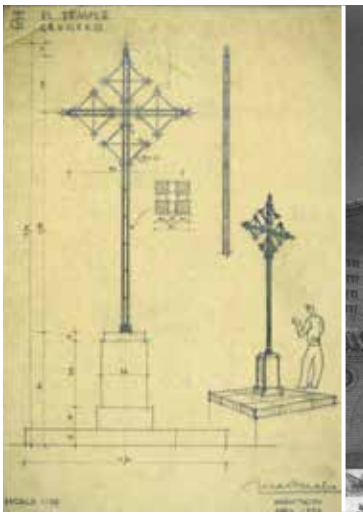
basamento y una cruz cuyo brazo largo parte del mismo. Estas piezas se verifican en las poblaciones de El Temple y Suchs.

La primera citada, diseñada por José Borobio en septiembre de 1949, se alza en el patio interior de la iglesia parroquial de Suchs –que, como hemos analizado previamente, estaba prevista en el proyecto inicial para la fachada principal del templo–. Consta de una plataforma de planta cuadrada de 1,6 m de lado, sobre la que se levanta el basamento de piedra, liso, cuadrangular con las artistas superiores rebajadas, y el pedestal de piedra, con sección igualmente rectangular, del que parte una cruz latina metálica con decoración calada y círculo central, del que parten elementos sinuosos que simulan los rayos del sol, y cuyo remate presenta forma de flor de lis [figs. 25 y 26].

Esta propuesta, con algunas variaciones, se asemeja a la erigida frente a la fachada principal de la iglesia de El Temple, siguiendo el dibujo del arquitecto José Borobio, autor del diseño de este núcleo, fechado en abril de 1952.[37] Se compone de un basamento liso, de sección cuadrangular y escalonado, de tamaño descendente hacia la parte superior, del que emerge una cruz de forja, rematada en sus cuatro lados por figuras romboidales terminadas en puntas de flecha, simulando un elemento vegetal,

37. Sobre este núcleo, véase José María Alagón Laste, *El pueblo de El Temple (Huesca): colonización, historia y arte,* Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2014.

26. Detalle del patio de la iglesia de Suchs, 2015. Foto José Mª Alagón.



27 y 28. Diseño de cruz para la iglesia de El Temple, por el arquitecto José Borobio, abril de 1952 (izq.) y vista de la citada cruz, hacia 1952 (der.). Fuente AHPZ; Foto Archivo de la familia Borobio, Zaragoza.

con decoración calada. Todo el conjunto se eleva sobre una grada rectangular, con una altura total de 3,20 m [figs. 27 y 28].

En definitiva, con el estudio de los peirones, cruceros y cruces antes analizadas se constata el interés del INC por recuperar los elementos de la tradición local y los ritos y creencias asociados al medio rural en la programación de los nuevos pueblos, todo ello unido al sentido religioso con el que se desarrolló esta labor colonizadora en la posguerra.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES A *TVRIASO*

Objetivo, temática y periodicidad. *Tvriaso* es una revista bienal dedicada a la investigación y estudio de la Arqueología, de la Historia, de la Historia del Arte y del patrimonio natural y cultural de la Comarca de Tarazona y el Moncayo. Asimismo, la revista cuenta con un apartado de Varia abierto a investigaciones de igual temática de otras procedencias.

Envío de originales. Se enviarán a la siguiente dirección:

Revista *Tvriaso*
Centro de Estudios Turiasonenses
Apartado de Correos 39
50500 – Tarazona (Zaragoza)
Telf.: 976 64 28 61

Así como a la siguiente dirección de correo electrónico: info@ceturiasonenses.org

Aceptación de originales. Los trabajos presentados deberán ser inéditos y podrán ser enviados en cualquier idioma de la Comunidad Europea, preferentemente en español. Serán evaluados por dos especialistas en la materia externos que valorarán si procede o no su publicación. La Dirección de la revista comunicará la recepción de los originales y su admisión por el Consejo Editorial.

Texto. Los artículos se remitirán en soporte informático (CD-Rom, DVD o por correo electrónico) en un formato de procesador de textos estándar (Microsoft Word para PC). Su extensión será de un máximo de 20 páginas (en DIN A4, con 2.100 caracteres, en letra Palatino Linotype tamaño 12 en el texto y Palatino Linotype tamaño 10 en las notas), incluyendo las notas a pie de página y el apéndice documental, si lo hubiera. La Dirección y el Consejo Editorial de la revista se reservan la posibilidad de publicar artículos de mayor extensión si su interés así lo aconseja.

La primera página hará constar el título, el nombre y apellidos del autor o autores y la institución en la que desarrolla o desarrollan sus actividades con dirección de correo electrónico de contacto (esto último incluido en nota a pie con asterisco).

Los estudios irán precedidos de un resumen en castellano y en inglés de entre 5 y 10 líneas de extensión máxima. Asimismo, se proporcionarán las palabras clave que definan el trabajo en castellano y en inglés.

Citas bibliográficas. Las notas a pie de página deberán señalarse con superíndices sin paréntesis añadidos detrás de los signos de puntuación y se realizarán de la forma siguiente:

– Monografías: Nombre Apellidos (nombre en redonda y apellidos en versales), *Título* (en cursiva), Lugar de edición, Editor, año, p./ pp.

– Capítulos de obras colectivas, ponencias y comunicaciones: Nombre Apellidos (nombre en redonda y apellidos en versales), «Título» (en redonda y entre comillas tipográficas), en Nombre Apellidos (en redonda del director/es, coordinador/es o editor/es), *Título* (en cursiva), Lugar de edición, Editor, año, p./ pp.

– Artículos de revistas: Nombre Apellidos (nombre en redonda y apellidos en versales), «Título» (en redonda y entre comillas tipográficas), *Nombre de la revista* (en cursiva), número de la revista, (Lugar de edición, año) (entre paréntesis), p./ pp.

– Cuando la cita bibliográfica se repita debe abreviarse de la siguiente forma:

  • Nombre Apellidos (nombre en redonda y apellidos en versales), «Título…», si es artículo, capítulo, ponencia o comunicación, y *Título…*, si es monografía (sólo con las primeras palabras), ob. cit., p./ pp.

  • En el caso de que la cita coincida exactamente con la anterior debe indicarse: *Idem* (en cursiva).

  • Las citas consecutivas de una misma obra deben indicarse: *Ibidem* (en cursiva), p./ pp.

Citas documentales. Las transcripciones de documentos o alusiones literales a los mismos de carácter breve que se incluyan a lo largo del texto se podrán realizar de dos maneras:

1. Si se trata de una frase o palabras sueltas se anotarán en cursiva.
2. Si se trata de uno o varios párrafos se anotarán en redonda en un cuerpo menos que el resto del texto (cuerpo 11) y se sangrará hacia la derecha.

Las referencias a archivos se desarrollarán la primera vez en que aparecen. Después, se utilizarán las siglas con puntos entre ellas (por ejemplo, Archivo Histórico Nacional [A.H.N.]). El documento o registro de documentos aparecerá en redonda. Cuando se cita un folio (f.) o folios (ff.) de un manuscrito o impreso, deberá especificarse si es el recto (f. 1) o el verso (f. 1 v.), y añadir la data del documento entre paréntesis, aplicando caracteres romanos para el mes.

Apéndice gráfico. Los estudios podrán incluir fotografías, mapas, cuadros, gráficos, etc. Las ilustraciones no deberán sobrepasar las 15 figuras, salvo casos concretos que precisen un mayor número de imágenes. Estas deben presentarse en soporte informático con un mínimo de 300 ppp en formato JPG o TIF y deberán ir numeradas correlativamente con las correspondientes llamadas en el texto entre corchetes (por ejemplo, [fig. 1]); en documento adjunto se hará constar la relación de los pies de ilustraciones correspondientes.

Apéndice documental. Los documentos irán numerados en caracteres arábigos y en cada uno de ellos se hará constar la fecha (año, mes y día) y lugar de suscripción, el regesto y la signatura.

Corrección de pruebas. Las primeras pruebas serán corregidas por los autores que se limitarán a subsanar erratas; no se admitirán variaciones significativas ni adiciones al texto que alteren la maquetación del artículo. La corrección se hará en un plazo máximo de 15 días.

© de la edición: Centro de Estudios Turiasonenses, de la Institución «Fernando el Católico», Fundación Pública de la Diputación Provincial de Zaragoza. De los textos y las ilustraciones: los autores correspondientes.

Centro de Estudios Turiasonenses

INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO

DIPUTACIÓN Đ ZARAGOZA