

TESIS DE LA UNIVERSIDAD
DE ZARAGOZA

2023

202

Ana Maria Muñoz Sancho

El escultor Carlos Salas (h. 1728
-1780) en el contexto de la obra de
la Santa Capilla del Pilar y la
decoración del nuevo templo
barroco

Director/es

Álvaro Zamora, María Isabel

<http://zaguan.unizar.es/collection/Tesis>

ISSN 2254-7606



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

© Universidad de Zaragoza
Servicio de Publicaciones

ISSN 2254-7606



Universidad
Zaragoza

Tesis Doctoral

EL ESCULTOR CARLOS SALAS (H. 1728-1780) EN
EL CONTEXTO DE LA OBRA DE LA SANTA
CAPILLA DEL PILAR Y LA DECORACIÓN DEL
NUEVO TEMPLO BARROCO

Autor

Ana Maria Muñoz Sancho

Director/es

Álvaro Zamora, María Isabel

UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
Escuela de Doctorado

Programa de Doctorado en Historia del Arte

2021

El escultor Carlos Salas (h. 1728-1780) en el contexto de la obra de la Santa Capilla del Pilar y la decoración del nuevo templo barroco

Volumen I

Ana María Muñoz Sancho



Tesis doctoral
dirigida por la
Dra. María Isabel
Álvaro Zamora

Departamento de
Historia del Arte
de la Facultad de
Filosofía y Letras
de la Universidad
de Zaragoza

2021

**EL ESCULTOR CARLOS SALAS
(h. 1728-1780)
EN EL CONTEXTO DE LA OBRA DE LA SANTA
CAPILLA DEL PILAR Y LA DECORACIÓN DEL
NUEVO TEMPLO BARROCO**

Volumen I

Ana María Muñoz Sancho

Tesis doctoral dirigida por la Dra. María Isabel Álvaro Zamora

Departamento de Historia del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Zaragoza

2021

ÍNDICE GENERAL

VOLUMEN I

INTRODUCCIÓN

1. Justificación del tema elegido.....	1
2. Objetivos.....	2
3. Metodología.....	3
4. Estructura.....	10
5. Estado de la cuestión.....	12
<i>Agradecimientos</i>	30

ESTUDIO

Esbozo biográfico.....	31
Biografía artística.....	44
1. Barcelona: primeros años de aprendizaje.....	44
2. Madrid (1752-1762). La Academia: base de su formación. Primeras obras como escultor.....	48
2.1. Alumno premiado de la Real Academia de San Fernando.....	48
2.2. La pensión en Roma.....	61
2.3. Académico de mérito.....	71
2.4. La obra para el Palacio Real: las medallas de las sobrepuertas del piso principal.....	73
2.5. Las decoraciones efímeras por la entrada de Carlos III.....	88
2.5.1. Los arcos de la calle de las Carretas y de la Carrera de San Jerónimo.....	93
2.5.2. El arco de la calle de Alcalá.....	97
3. Zaragoza (1762-1765). La dicotomía de la escultura zaragozana: Gremio y Academia. Tradición y vanguardia en los años de la construcción de la Santa Capilla del Pilar.....	106
3.1. El enfrentamiento Gremio – Academia a través de la documentación judicial.....	108
3.1.1. Los pleitos del Gremio de Carpinteros.....	111
3.1.1.1. <i>El gremio contra José Ramírez de Arellano</i>	

(1740 y 1745) y Simón Ubau (1745).....	113
3.1.1.2. <i>Dos pleitos desconocidos entre 1749 y 1752: contra Francisco de la Ceval y contra el carpintero Joseph Gavas</i>	116
3.1.1.3. <i>El gremio contra Juan Fita (1761)</i>	118
3.1.1.4. <i>El gremio contra Alejandro Gil (1768) y la instancia ante el Real y Supremo Consejo de Castilla (1770)</i>	132
3.1.2. <i>Los exámenes de maestría del Gremio de Carpinteros, Escultores, Ensambladores y Entalladores de Zaragoza según sus ordenanzas</i>	145
3.1.3. <i>Los exámenes de maestría registrados en el expediente judicial Alejandro Gil</i>	149
3.1.3.1. <i>Contenido</i>	150
3.1.3.2. <i>Cronología</i>	153
3.1.3.3. <i>Relación cronológica de escultores, ensambladores, entalladores y carpinteros examinados</i>	154
3.1.3.4. <i>Exámenes registrados</i>	155
- <i>Solicitud de examen y admisión</i>	156
- <i>Pruebas de examen</i>	158
- <i>Trazas</i>	158
- <i>Piezas de examen</i>	160
- <i>Tiempo de ejecución de la pieza de examen</i>	162
- <i>Tribunal</i>	163
- <i>Votación del tribunal, jura como maestro y pago a la Cofradía</i>	163
3.1.4. <i>El aprendizaje de los futuros escultores. Taller y Academia: dos conceptos diferentes de formación</i>	166
3.1.5. <i>Tabla de los exámenes registrados</i>	179
3. 2. <i>Actividad docente en la Academia de Dibujo de Zaragoza</i>	189
4. <i>Primeros encargos para el Pilar (1762-1765). La decoración escultórica de la Santa Capilla. Las esculturas del trascoro del nuevo templo barroco</i>	198
4.1. <i>La Santa Capilla hasta 1750</i>	199
4.2. <i>La Santa Capilla de Ventura Rodríguez. Algunas aportaciones documentales a su proceso constructivo y de acondicionamiento del nuevo templo</i>	204
4.2.1. <i>Obras previas a la construcción de la Santa Capilla y comienzo de los trabajos de cantería</i>	208
4.2.2. <i>Siguen las obras de la Santa Capilla y Ventura Rodríguez diseña el retablo de San Lorenzo, modelo</i>	

para Carlos Salas.....	213
4.2.3. El Panteón.....	219
4.2.4. La sacristía de la Virgen.....	220
4.2.5. La obra de bronce.....	222
4.3. La decoración escultórica de la Santa Capilla: el proceso de ejecución a través de la documentación capitular y la correspondencia de Ventura Rodríguez.....	228
4.3.1. Preparativos para las obras de escultura.....	229
4.3.2. Los altares de <i>La Venida de la Virgen</i> y de <i>Santiago y los siete convertidos</i> de José Ramírez de Arellano.....	234
4.3.3. Las medallas de las sobrepuestas.....	236
4.3.4. El escultor Felipe de Castro rechaza el encargo del trasaltar de <i>La Asunción</i>	248
4.3.5. La decoración de las bóvedas.....	253
- <i>El ornato interior</i>	253
- <i>El ornato exterior</i>	260
4.3.6. De 1764 a su inauguración.....	269
4.4. La decoración del trascoro del nuevo templo barroco.....	273
5. Asentamiento definitivo en Zaragoza (1767 a 1780). Finalización de la decoración escultórica de la Santa Capilla: el trasaltar de <i>La Asunción</i> . El Coreto y la decoración del nuevo templo barroco.....	285
5.1. El trasaltar de <i>La Asunción</i>	286
5.1.1. Propuestas para el <i>medallon de la Asumpta</i> y su adjudicación a Carlos Salas.....	289
5.1.2. Carlos Salas contrata su ejecución.....	304
5.2. El Coreto de la Santa Capilla.....	308
5.2.1. La decoración escultórica del Coreto proyectada por Ventura Rodríguez.....	312
5.2.2. La decoración escultórica del Coreto diseñada por Carlos Salas.....	318
5.3. La decoración del templo del Pilar. Carlos Salas autor de la decoración y del programa iconográfico de las pinturas de las bóvedas y las cúpulas circundantes de la Santa Capilla.....	322
5.3.1. La decoración de estucos de las bóvedas, cúpulas y embocaduras de capillas y puertas del <i>quadro</i> de la Santa Capilla.....	323
5.3.1.1. <i>La bóveda este, entre la Santa Capilla y el Coreto</i>	325
5.3.1.2. <i>La nave oeste o del traspilar</i>	328
- <i>El altar del Santo Cristo</i>	330
5.3.1.3. <i>La nave norte, de la sacristía de la Virgen, o de San Joaquín</i>	335

5.3.1.4. <i>La nave sur o de Santa Ana</i>	337
5.3.1.5. <i>La decoración de las embocaduras de las Capillas y de las puertas bajas del templo</i>	339
- <i>Otras obras de acondicionamiento y decoración de las naves del quadro de la Santa Capilla</i>	341
5.3.1.6. <i>Las bóvedas de plato</i>	342
5.3.1.7. <i>Las cúpulas de los ángulos del quadro de la Santa Capilla</i>	343
5.3.2. Carlos Salas autor del programa iconográfico de las pinturas de las bóvedas y cúpulas circundantes de la Santa Capilla, pintadas por Francisco y Ramón Bayeu y Francisco de Goya.....	347
6. Otras obras dentro y fuera de Aragón (1767-1780).....	358
6.1. El retablo de San Vicente Mártir de la Seo de Zaragoza.....	359
6.2. La reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña.....	367
- <i>Fuentes documentales y gráficas para el estudio del Panteón Real</i>	368
- <i>Carlos Salas y las decisiones de los abades antes de acometer el proyecto</i>	371
- <i>El Panteón Real antes de 1770</i>	373
6.2.1. La decisión de conservar y adornar los sepulcros en su lugar original. Carlos Salas autor del proyecto de reconstrucción.....	378
6.2.2. El informe de José de Hermosilla sobre el proyecto de reconstrucción.....	384
6.2.3. Comienzo de las obras: excavación y colocación de la primera piedra.....	390
6.2.4. La dirección de las obras de reconstrucción.....	393
- <i>El codirector José Estrada</i>	394
- <i>Las tareas directivas</i>	398
6.2.5. La materialización del proyecto.....	410
6.2.5.1. <i>La arquitectura</i>	411
6.2.5.2. <i>La decoración</i>	415
- <i>La escultura de Carlos Salas</i>	427
- <i>La actividad de José Estrada</i>	433
6.3. Las obras para la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes.....	439
6.3.1. El retablo mayor.....	442
6.3.2. El tabernáculo y la decoración escultórica de la capilla del Sagrario.....	446
6.3.3. Otro mobiliario litúrgico y la decoración de	

estucos.....	449
6.4. Los dibujos para grabados.....	454
6.4.1. El dibujo <i>Concordia rara sororum</i> grabado por Mateo González.....	454
6.4.2. El dibujo de Santa Librada grabado por Simón Brieva.....	457
6.5. Obras fuera de Aragón.....	459
6.5.1. La escultura de la capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona.....	459
6.5.2. El retablo mayor de la iglesia del convento de Capuchinas de Tudela.....	469
6.5.3. El proyecto para la decoración escultórica de la Lonja de Barcelona.....	470
7. Atribuciones.....	485
7.1. Las decoraciones efímeras por el matrimonio del Príncipe de Asturias.....	486
7.2. Dibujo para una lápida del Panteón Real de San Juan de la Peña.....	489
7.3. Las puertas del altar Santo Cristo del Pilar.....	490
7.4. Alegorías y escudos en la Lonja de Barcelona (nueva atribución).....	490
7.5. La <i>Inmaculada</i> de la iglesia de San Miguel de los Navarros.....	491
7.6. Las imágenes de la Virgen del Pilar de los museos de Zaragoza y Huesca.....	496
7.7. El relieve de <i>El Tránsito de la Virgen</i> de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.....	498
7.8. Otras atribuciones.....	501
8 . Obra desaparecida o no identificada.....	503
8.1. Esculturas para la iglesia de Santa Rosalía del convento de <i>Agonizantes</i> de la calle de Atocha de Madrid.....	503
8.2. Los modelos de yeso del Museo de Zaragoza.....	505
8.3. Esculturas para la iglesia del convento Capuchinos de Zaragoza.....	509
8.4. La alegoría de la ciudad de Reus.....	510
Conclusiones.....	511

VOLUMEN II

CATÁLOGO

Obras documentadas.....	1
Obras atribuidas.....	280

APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO

Fuentes manuscritas.....	302
Bibliografía.....	304

APÉNDICE DOCUMENTAL

Archivos consultados.....	345
Documentos.....	346

Introducción



1.

Justificación del tema elegido

La elaboración de anteriores trabajos de investigación sobre diferentes temas relativos a la escultura zaragozana del siglo XVIII nos permitió advertir las importantes lagunas que subsisten sobre diversas cuestiones, o el desconocimiento de algunas personalidades artísticas de primer orden que la protagonizaron. Es el caso del escultor académico Carlos Salas Vilaseca cuya vida artística se desarrolló en su mayor parte en Zaragoza, a donde se trasladó para participar en la decoración escultórica de la Santa Capilla del Pilar, fijando definitivamente su residencia en la ciudad y alcanzando un enorme prestigio como artista, con encargos en lugares representativos del arte de la segunda mitad del siglo XVIII. Sin embargo, no ha recibido por parte de la historiografía la atención que la calidad de su obra merece.

Carlos Salas nació en Barcelona en 1728, ciudad donde recibiría unos rudimentos formativos junto a algún maestro de mentalidad academicista que, acertadamente, le orientó para trasladarse a Madrid y completar su formación en la recién fundada Real Academia de San Fernando. Tras una década en la capital como discípulo de la institución, sus rápidos progresos le facilitaron el acceso como profesional al taller del Palacio Real Nuevo, pero, tras su disolución por orden real, se trasladó a Zaragoza a instancias de Ventura Rodríguez en 1762, para participar en la decoración escultórica de la Santa Capilla, fase que se inauguraba dentro del decisivo período que para la obra pilarista, iniciada ya en el siglo XVII, constituyó la intervención del arquitecto real a partir de 1750. Como obra de patrocinio regio, el extraordinario obrador artístico en que se convirtió conformó, hasta finales de siglo y de forma prevalente, el rico marco contextual en que se desarrolló una buena parte del quehacer artístico de Carlos Salas, y donde se desarrollaron las principales manifestaciones artísticas que marcaron el devenir del arte aragonés de la segunda mitad de la centuria. Sin embargo, a pesar de que existen muchas publicaciones dedicadas al templo del Pilar en general, y a la Santa Capilla en particular, sin embargo, su decoración escultórica era todavía poco conocida, a pesar de ser la obra más significativa de la escultura aragonesa del Setecientos. Faltaba un estudio con base documental que nos acercara con detalle a su largo proceso de ejecución, programas y artistas intervinientes.

Por otra parte, un mínimo acercamiento al complejo contexto histórico que caracteriza la centuria, pone de manifiesto la necesidad de indagar en otro aspecto crucial de la escultura zaragozana, cuyos acontecimientos se desarrollaron de forma paralela al marco cronológico de las realizaciones de la Santa Capilla y de la decoración del templo. Es el profundo conflicto Gremio—Academia que, dentro del marco general de crisis del sistema gremial que se fue

agudizando a lo largo del siglo, enfrentó durante décadas y en enconados litigios a los representantes de las dos concepciones opuestas de la escultura que coexistieron en aquella época de cambio. La historiografía tampoco se ha ocupado suficientemente del tema, pues sobre el Gremio de Carpinteros, Escultores, Ensambladores, y Entalladores de Zaragoza, sólo contamos con dos referencias bibliográficas, si bien en ninguna de ellas es el tema central del estudio, ni tienen respaldo documental en fuentes directas, al no haber llegado hasta nosotros ninguno de los libros del Gremio, salvo sus ordenanzas, conservadas en el Ayuntamiento de Zaragoza.

2.

Objetivos

La constatación de las carencias señaladas nos determinó a dedicar nuestra tesis doctoral al estudio de la vida y obra del escultor Carlos Salas Vilaseca, valorando su personalidad artística en el conjunto de la escultura española y zaragozana de su época.

Para ello hemos nos hemos planteado como objetivo la elaboración de un estudio en profundidad sobre su biografía, incluyendo tanto los aspectos personales y familiares como los artísticos. La investigación incluirá una aproximación a la formación inicial que podría haber recibido en su Barcelona natal, y la posterior en Madrid, con sus logros académicos y artísticos hasta ser individuo de mérito de la Real Academia de San Fernando, analizando las influencias de sus maestros, los mejores escultores del momento, en especial la recibida del carrarés Giovan Domenico Olivieri. Abordaremos después el análisis crítico de su obra atendiendo a su evolución estilística y en relación con las corrientes contemporáneas. Una carrera profesional sobresaliente, aunque corta, que se inicia con la decoración escultórica del Palacio Real de Madrid y se continua en la de la Santa Capilla y del templo del Pilar hasta el final de su vida, en plena madurez artística, a los 52 años. Igualmente, incluirá el estudio de las obras que, de forma simultánea y desde la capital del Ebro, emprendió en el marco de importantes empresas artísticas aragonesas, como el proyecto y ejecución de reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña y la realización del retablo y del tabernáculo del trasagrario de la nueva iglesia de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes de Sariñena; fuera de las fronteras aragonesas, el retablo de la iglesia de Capuchinas de Tudela, el conjunto escultórico de la capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona y el proyecto decorativo del edificio de la Lonja de Barcelona, truncado por su prematura muerte en 1780. Y, así mismo, abordaremos la versatilidad que Carlos Salas

demostró desarrollando distintas facetas artísticas aparte de la de escultor: tracista de arquitecturas (arquitecto inventivo), director y ejecutor de escenografías efímeras, diseñador de retablos y otros muebles litúrgicos, creador de dibujos preparatorios para grabados, mentor de programas iconográficos y docente en la Academia de Dibujo de la Segunda Junta Preparatoria de la Academia de Zaragoza.

En segundo lugar estudiaremos un aspecto fundamental del contexto histórico-artístico que marcó el desempeño de la profesión de escultor: la profunda dicotomía Gremio—Academia que caracterizó la escultura zaragozana de la segunda mitad del siglo XVIII, con las repetidas acciones judiciales emprendidas por el Gremio de Carpinteros contra aquellos que eludían la normativa gremial, y el recurso de ambas organizaciones a las más altas instancias en defensa de sus respectivas posturas.

En tercer lugar, la extraordinaria importancia de la decoración de la Santa Capilla, con el trasaltar de *La Asunción de la Virgen* y el Coreto en sus diferentes fases a partir de 1762 y, posteriormente, el del ornato de las naves del templo que circundan el llamado *recinto angélico*, ha hecho necesario plantearnos realizar el estudio sobre la propia obra estableciendo una visión de conjunto, toda vez que conforma otro aspecto fundamental del rico y complejo contexto de la escultura zaragozana en el que se desarrolla, prioritariamente, la obra de Carlos Salas

Finalmente, el estudio se complementará con la elaboración de un catálogo crítico y razonado de la obra de Carlos Salas.

3.

Metodología

La primera fase de la investigación consistió en el vaciado y recopilación de las fuentes documentales, gráficas y bibliográficas provenientes de distintos fondos archivísticos y bibliotecas acerca del escultor Carlos Salas, y en torno a los dos ejes del contexto histórico artístico en que desarrolló su obra, la dicotomía Gremio—Academia de la escultura zaragozana y la construcción y decoración de la Santa Capilla y el templo del Pilar.

En esa tarea se consultaron los siguientes archivos civiles y eclesiásticos en las ciudades de Zaragoza, Huesca, Jaca, Madrid, Barcelona, Tudela y Tarragona.

- Zaragoza
 - Archivo Capitular del Pilar: el más relevante para nuestra investigación por la gran cantidad de datos recopilados, tanto para

la elaboración de estudio en torno a la obra de Carlos Salas como para el contexto en que se desarrolla el proceso de decoración escultórica de la Santa Capilla y del templo en general. Con respecto a este tema, los fondos del archivo no habían sido estudiados hasta la fecha. En un marco cronológico aproximado de 1740 a 1800, las series consultadas más importantes han sido las siguientes:

- Diversos legajos conteniendo variada documentación referente a la obra como presupuestos, contratos de distintos artífices, memoriales, dictámenes sobre las obras, tasaciones, visuras y, en especial, la correspondencia cruzada entre Ventura Rodríguez, miembros destacados de la Junta de Nueva Fábrica y los escultores en relación con sus realizaciones en la Santa Capilla.
 - Juntas de Nueva Fábrica
 - Juntas de Hacienda
 - Cuentas de Nueva Fábrica
 - Libros de Caja
 - Recibos de Fábrica
 - *Quinque Libri*
 - Libros de Gestis
 - Correspondencia
 - Racioneros de San Lorenzo
- Archivo Capitular de la Seo: consultadas diferentes series para el estudio del retablo de San Vicente Mártir por Carlos Salas. También los libros de Gestis como comprobación de la posible existencia de información complementaria a los de Gestis del Pilar.
- Fondo de Racioneros de Mensa
 - Libro de Gestis de la Cofradía de San Vicente Mártir
 - Libro de Cuentas de la Cofradía de San Vicente Mártir
 - Papeles siglo XVIII de la Cofradía de San Vicente Mártir
 - Libros de Gestis de 1750 a 1782
- Archivo Diocesano: *Quinque Libri* y libros de matrícula o cumplimiento pascual de las parroquias de:
- El Pilar
 - San Felipe y Santiago
 - San Miguel de los Navarros
- Archivo Histórico Provincial:
- Pleitos Civiles: los fondos de esta sección han devuelto relevante información para el estudio del conflicto Gremio—Academia, contenida en los expedientes de varios pleitos de

la corporación de carpinteros contra escultores interpuestos durante la segunda mitad del siglo XVIII.

- Archivo Histórico de Protocolos Notariales: Se han realizado búsquedas puntuales de documentos sobre capitulaciones y contratos de obras relacionadas con Carlos Salas, así como la de otros ya publicados para su comprobación.
- Archivo Municipal:
 - Libros de Contribución
- Huesca
 - Archivo Histórico Provincial: documentación de diverso carácter sobre la obras de reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña.
 - Sección Hacienda: correspondencia y otros documentos procedentes de la Desamortización.
 - Protocolos Notariales: noticias sobre los artífices de la obra del Panteón Real de San Juan de la Peña.
 - Fototeca de la Diputación Provincial de Huesca.
- Jaca
 - Fondo documental del monasterio de Benedictinas: conserva uno de los documentos más importantes para el estudio de la obra de Carlos Salas en el Panteón Real de San Juan de la Peña: la copia parcial de un documento sobre las principales actuaciones en el Panteón, cuya redacción fue realizada por el escultor y entregada al historiador Tomás Fermín de Lezaún en el marco de su labor recopiladora de documentos sobre la historia de Aragón.
 - Archivo Diocesano: copias de variada documentación sobre las obras del Panteón Real como el acta de excavación del mausoleo; informes dirigidos al obispo de Jaca sobre el estado de las obras.
- Madrid
 - Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando
 - Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes de 1752 a 1780: digitalizados
 - Libros de actas de las sesiones particulares y de gobierno de 1757 a 1780
 - Inventarios-catálogos históricos: digitalizados
 - Catálogo y documentos de la Junta Preparatoria (1744-1752): digitalizados
 - Diversos legajos conteniendo memoriales para la obtención del grado de académicos de mérito

- Cargos y títulos académicos: digitalizados
- Archivo General de Palacio
 - Sección Obras: correspondencia, memoriales, tasaciones y diversa documentación relativa a la realización por Carlos Salas de las medallas para las sobrepuestas de la galería principal del palacio.
 - Sección Personal: no conserva documentación relacionada con Carlos Salas.
- Archivo Histórico Nacional: a sus fondos pertenece el gran bloque documental utilizado para el estudio de la obra de reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña bajo la dirección de Carlos Salas.¹
 - Sección Consejos: fondo procedente de la Secretaría de la Corona de Aragón, integrada en el Consejo de Castilla, conserva un expediente con variada documentación sobre la obra de reconstrucción del Panteón Real, como el dictamen de José de Hermosilla sobre el proyecto, informes de estado de obras y costes. Contiene dibujos inéditos que acompañan al acta de excavación de la necrópolis,² analizados en este estudio e incorporados al catálogo de Carlos Salas los que corresponden a su autoría.
 - Sección Clero: fondo procedente del monasterio de San Juan de la Peña. La documentación de sus expedientes coincide, en parte, con la de la sección anterior, si bien en diversos legajos aparecen nuevos informes de obras emitidos por Salas, que revelan información sobre los diseños de las lápidas de bronce de los sepulcros y los textos de sus inscripciones, entre los que aparece un dibujo inédito que atribuimos a Carlos Salas.
 - Sección Estado: contiene un informe sobre el estado de las obras en 1801.

¹ Las referencias de la totalidad de la documentación consultada para el estudio general del Panteón Real publicado en 2019 con la colaboración de la autora, se encuentra por extenso en JUAN GARCÍA, N., LANZAROTE GUIRAL, J. M. y MUÑOZ SANCHO, A. M., *El Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña. Historia, política y arte*, col. «Monumenta», 9, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2019.

² Documento conocido por la publicación de AGUADO BLEYE, P., "Erección del Panteón Real de San Juan de la Peña (1770)", *Revista de Huesca (1903-1905). Historia, Literatura, Ciencias, Artes, Instrucción pública*, col. «Rememoranzas», 5, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994 (1ª ed. 1903), pp. 374-390.

- Archivo de Villa: conserva la documentación generada por la construcción de las decoraciones efímeras de Madrid por la entrada de Carlos III en 1760, en la que participó Carlos Salas.
 - Arcos construidos para la entrada en público del rey Carlos III (expediente digitalizado).
- Barcelona
 - Archivo Diocesano: revisión de la documentación de las parroquias correspondiente a la fecha de nacimiento de Carlos Salas.
 - Archivo de la Junta de Comercio: conserva la documentación estudiada para la obra de decoración del edificio de la Lonja de Barcelona, proyecto de Carlos Salas.
 - Libros de Acuerdos de 1775 a 1781: actas de las juntas
 - Legajo XXI bis: correspondencia del barón de la Linde, y de Pascual Pere Moles con Carlos Salas, Pascual de Ypas y con Josefa Barrera Salas sobre los modelos de yeso para la obra.
 - *Obres a la Casa Llotja*: 1771-1787 y 1771-1809: pagos a artífices por trabajos de talla.
 - Instituto Amatller de Arte Hispánico:
 - Archivo Mas
- Tarragona
 - Archivo Capitular de la Catedral: no conserva documentación relativa a las obras de construcción de la capilla de Santa Tecla. La mayor parte sus fondos están digitalizados.
- Tudela
 - Archivo de Protocolos Notariales de la Merindad de Tudela: consultados los de los notarios comprendidos entre los años 1768 y 1780, no devolvieron información alguna sobre la construcción del retablo del convento de Capuchinas, resultado que ha sido corroborado por historiadores especializados en el período barroco en Navarra.

Igualmente se consultaron fuentes manuscritas y gráficas muy relevantes para nuestra investigación conservadas en las siguientes bibliotecas:

- Biblioteca Nacional: tres volúmenes facticios con información diversa sobre el Panteón Real de San Juan de la Peña
 - Manuscrito 17985: muy importante para nuestra investigación, de entre sus documentos destaca la *Noticia del real panteón de San Juan de la Peña y del distinguido sepulcro de*

Abarcas, como se halla este año de 1773,³ opúsculo redactado por Manuel Abad y Lasierra que incluye dibujos sobre el estado del panteón anterior a las obras de reconstrucción y sobre las transformaciones efectuadas entonces. También contiene correspondencia de algunos eruditos que participaron en la redacción de las inscripciones de las laudas de los sepulcros.

- Manuscrito 13235: Recoge la correspondencia entre el abad del monasterio y el Consejo de Castilla entre 1761 y 1773.⁴

- Departamento de Bellas Artes: Estampa calcográfica según un dibujo de Carlos Salas con las secciones del nuevo panteón.⁵

- Biblioteca de Huesca:

- *Memorias Literarias de Aragón*: obra manuscrita de Félix de Latassa y Ortín en la que recoge documentos de carácter histórico facilitados por Carlos Salas.⁶

En cuanto a la recopilación bibliográfica, hemos trabajado en las bibliotecas que citamos a continuación, recopilando todas las publicaciones relativas a nuestro tema de investigación: Carlos Salas, la Santa Capilla y la decoración del templo del Pilar, la pugna entre Gremio y Academia, la escultura española y europea coetánea relacionada con el artista, y el contexto histórico:

- Biblioteca Nacional
- Biblioteca de Aragón
- Instituto Bibliográfico Aragonés
- Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza
- Biblioteca de Huesca
- Biblioteca de Cataluña
- Biblioteca General de la Universidad de Zaragoza
- Biblioteca de Humanidades «María Moliner» de la Universidad de Zaragoza: fondos propios, más otros localizados en distintas bibliotecas universitarias facilitados por el servicio de préstamo interbibliotecario.
- Biblioteca Hypatia de Alejandría de la Universidad de Zaragoza.

³ BNE, MSS/17985, *Noticia del real panteón de San Juan de la Peña y del distinguido sepulcro de Abarcas, como se halla este año de 1773*, 12-VII-1773, ff. 29r-82v.

⁴ BNE, MSS/13235, ff. 31-41.

⁵ BNE, INVENT/23904.

⁶ *Observaciones sobre fragmentos que dexó escritos de su mano el coronista Jerónimo Zurita; manuscrito que intitula Fragmentos póstumos Blas López de Zuloeta y Gómez, que los copió. — Es un tomo en 4º que tuvo don Tomás de Lezaún, habiéndoselo dado, como él lo dice, don Carlos de Salas; y lo firma en Zaragoza, 29 de Enero de 1771* (LATASSA Y ORTÍN, F. DE, *Memorias Literarias de Aragón*, 1769-1801, mss. 78, ff. 329-337).

- Biblioteca del Museo de Zaragoza: consulta de los inventarios y catálogos históricos del Museo.

Igualmente se utilizaron los recursos electrónicos y bases de datos de distintas instituciones oficiales y de las bibliotecas citadas, en especial los facilitados por la Biblioteca de la Universidad de Zaragoza.

Paralelamente a la recopilación de los datos documentales y bibliográficos, hemos realizado el trabajo de campo consistente en la visita de las obras conservadas para realizar los reportajes fotográficos, mediciones y extracción de otros datos relevantes para la elaboración del estudio y del catálogo razonado. En él se incluyen las fichas de las obras conservadas o de las que existe alguna referencia visual o gráfica, así como las de las obras atribuidas. Se ordenan cronológicamente, siguiendo una numeración correlativa. Las fichas de las obras relacionadas entre sí por formar parte de un conjunto retabístico o de altar, aparecen con un mismo número, seguido de letras en orden alfabético para su diferenciación.

Igualmente hemos ido elaborando los apéndices bibliográfico y documental. En la bibliografía y sus referencias en las notas a pie de página hemos seguido el sistema utilizado por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza en su revista *Artigrama*. Se desarrollan de la siguiente forma: AUTOR (apellidos e inicial del nombre en versales), *Título* (en cursiva), lugar de edición, editor, año, tomo y páginas. En las citas sucesivas de una misma referencia bibliográfica se abrevia el título mediante puntos suspensivos, sustituyendo los demás términos por la locución *op. cit.*, seguida del tomo y número de página o páginas. Las publicaciones de un autor coincidentes en un mismo año se identifican con letras minúsculas en orden alfabético.

El apéndice documental sigue el mismo criterio cronológico que el estudio y el catálogo. Cada referencia documental contiene la fecha y el lugar de expedición del documento, la regesta, su localización topográfica, la referencia bibliográfica de publicaciones donde aparece el documento y la transcripción. No todos los documentos se han incluido en el apéndice bibliográfico, incluyendo algunos sólo en notas por tratarse de informaciones puntuales, indirectas o de menor relevancia.

Finalmente, hemos llevado a cabo la redacción de la tesis doctoral.

4.

Estructura

La investigación desarrollada se inicia con la necesaria Introducción, seguida del Estudio propiamente dicho, el Catálogo razonado de la obra de Carlos Salas, y dos apéndices, bibliográfico y documental.

En la introducción nos referimos a la elección y justificación del tema, los objetivos de nuestra investigación, la estructura que hemos seguido en la redacción de la tesis y el estado de la cuestión sobre el tema.

El estudio comienza con un esbozo preliminar sobre la figura de Carlos Salas, seguido de su biografía artística analizada en las diferentes etapas que la conforman. Es un gran bloque en el que se incluye todo lo relativo a su quehacer como escultor y al contexto general en que se desarrolla su obra. Éste se ha dividido, a su vez, en seis capítulos en los que, siguiendo un orden cronológico, se recogen y analizan las obras correspondientes a cada uno de ellos.

En el primer capítulo, referido a su Barcelona natal, nos acercamos al contexto artístico donde debió de transcurrir su formación inicial como escultor.

El segundo capítulo se dedica a su estancia en Madrid, a donde se traslada para completar su formación en la Real Academia de San Fernando. Su adelantamiento y progresos le llevan pronto a su afirmación profesional, realizando sus primeras *obras públicas* integrado en el taller de escultura del Palacio Real Nuevo y, después, en contratos con el Ayuntamiento de la ciudad. La desaparición del obrador real determina su partida a Zaragoza, donde es requerido para la decoración escultórica de la Santa Capilla del Pilar.

Este hecho configura el tercer capítulo del estudio, en el que se aborda un aspecto fundamental del contexto en el que se desarrolló el ejercicio de la profesión de escultor en la Zaragoza de la segunda mitad del siglo XVIII como fue la gran dicotomía Gremio—Academia de la escultura propia de la época.

En el cuarto capítulo, correspondiente a la primera etapa zaragozana de Carlos Salas, entre 1762 y 1765, se analiza en profundidad el proceso general de la decoración escultórica de la Santa Capilla del Pilar en su primera fase, y en él, la intervención del escultor. Se cierra esta primera etapa con el estudio de las esculturas para el trascoro del templo, zona que, inaugurada en 1718, se estaba redecorando.

El capítulo quinto abre la segunda etapa zaragozana de Carlos Salas en 1767 y se prolonga hasta su muerte en 1780, incluyendo únicamente la continuación de la obra pilarista de Salas. Comienza con la adjudicación de la obra del trasaltar de *La Asunción de la Virgen* en la Santa Capilla, en la primera sección, obra que determinó su traslado y definitivo establecimiento en la ciudad

de Zaragoza para atender a éste y a los sucesivos encargos de la Junta de Nueva Fábrica relativos a la decoración del Coreto y posteriormente de las naves circundantes de la Santa Capilla, incluidos en las secciones tercera y cuarta.

En el capítulo sexto se abordan otras obras a las que Salas atendió simultáneamente a los trabajos desarrollados en el Pilar durante los trece años que comprende la segunda etapa zaragozana. Corresponden a otras obras realizadas dentro y fuera de Aragón. En una primera sección o epígrafe, se aborda el estudio del retablo de San Vicente para la capilla homónima de los racioneros de la Seo zaragozana. Una segunda sección recoge el proyecto de Carlos Salas para la reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña. La tercera sección de este capítulo se dedica al estudio del retablo y del tabernáculo del trasagrario de la iglesia de la cartuja de las Fuentes, también en Huesca. Antes de abordar las obras fuera de Aragón, en una cuarta sección se recoge el estudio de los dos únicos dibujos conocidos realizados por Carlos Salas para ser grabados por dos de los principales grabadores zaragozanos, Mateo González y Simón Brieva.

Una quinta sección está dividida entre las obras realizadas por Carlos Salas fuera de las fronteras aragonesas, dos de ellas en Cataluña y otra en Tudela. Se aborda, en primer lugar, el estudio sus realizaciones para la nueva capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona. En segundo lugar, el retablo mayor de la iglesia conventual de Capuchinas de Tudela. En tercer y último lugar se recoge el estudio del proyecto para la decoración del edificio de la Lonja de Barcelona por encargo de la Real Junta de Comercio, última realización de nuestro artista.

En el capítulo séptimo se analizan algunas obras atribuidas a Carlos Salas tradicionalmente por la historiografía, así como las que proponemos para completar su catálogo. Igualmente se incluyen las atribuciones rechazadas, y las de algunas esculturas que se le asignaron por revelar cierta influencia del escultor o simples semejanzas formales.

El capítulo octavo y último trata de obras documentadas historiográficamente, aunque desaparecidas o no identificadas así como aquellas de las que no se tiene noticia alguna desde su atribución inicial.

Esta parte del estudio finaliza con las Conclusiones generales en las que se valora del arte de Salas, identificando su lenguaje plástico y la formación y evolución de su estilo en relación con la escultura de su época. Igualmente se valoran los avances y aportaciones del trabajo, junto a los temas que quedan pendientes y abiertos a futuras investigaciones.

El Catálogo recoge las fichas correspondientes a todas las obras documentadas y atribuidas, incluyendo el estudio pormenorizado de cada una de ellas.

Para finalizar, le siguen el Apéndice Bibliográfico, incluyendo las fuentes manuscritas y la bibliografía, y el Apéndice Documental, formado por doscientos cincuenta y un documentos ordenados según se indica en la Metodología.

5.

Estado de la cuestión

Hemos dividido este estado de la cuestión sobre el escultor Carlos Salas Vilaseca en tres apartados bibliográficos sucesivos, en los que se recogen y valoran las siguientes publicaciones: las que nos aportan noticias acerca del artista, su biografía y obra; las que se refieren al enfrentamiento entre el Gremio y la Academia, una situación que tuvo que afrontar tanto Salas como otros escultores activos en la capital aragonesa; y aquellas que se centran en el gran laboratorio artístico que fue la construcción de la Santa Capilla del Pilar, uno de los proyectos más relevantes de su época, que fue, así mismo, fundamental en la labor de Salas como escultor.

En primer lugar, referido a las publicaciones que nos aportan noticias acerca del artista, su biografía y obra, hay que señalar que desde Juan Agustín Ceán Bermúdez, sólo en los últimos cuarenta años se le ha dedicado algún epígrafe o capítulo en obras de carácter general sobre arte español o aragonés, o en el contexto general de la escultura zaragozana del siglo XVIII, incluyendo alguna novedad documental. A partir de entonces se ha avanzado en la valoración estilística de la obra del escultor, mientras han ido apareciendo puntuales aportaciones, siempre indirectas o accesorias, en artículos de revistas especializadas en los que no era el tema objeto de estudio.

Fue Antonio Ponz quien citó por primera vez al escultor en su *Viage de España*,⁷ aunque su aportación no resulta demasiado útil para nuestros objetivos. No proporciona ningún dato biográfico y para referirse a sus obras —siempre mediatizado por su punto de vista académico— utiliza referencias genéricas o escuetas alusiones del tipo *hay algunas estatuas de D. Carlos Salas*, al hablar de la iglesia de los Padres *Agonizantes* en el tomo V, dedicado a Madrid.⁸ En el tomo XIII, referido a Cataluña, no resulta mucho más explícito cuando se refiere a la capilla *muy rica de mármoles* de Santa Tecla de la catedral de Tarragona, de la que con una notable imprecisión atribuye a Salas *diferentes medios relieves de mármol*

⁷ PONZ, A., *Viage de España, o Cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, 18 vols., Madrid, Joachin Ibarra, 1772-1794, en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000154545&page=1>.

⁸ *Ibidem*, t. V, p. 60.

[...] *la Santa del altar, y otras figuras*.⁹ Ya en Zaragoza, alaba la Santa Capilla de Ventura Rodríguez, que vino a corregir la iglesia *feísima por lo respectivo a la decoracion*, lamentando que no se suprimiera entonces el ornato barroco, *principalmente las pilastras antiguas, y embrollados capiteles que la cercan*.¹⁰ Valora la *magnificencia* de la escultura y el criterio de repartirla entre distintos artistas pues *se esmeran por superarse*.¹¹ Describe el tabernáculo y enumera algunas de las esculturas y relieves que lo decoran, explicando la interrelación de los tres altares principales con los grupos de José Ramírez y la venerada imagen de la Virgen. Identifica correctamente las tres medallas en relieve de las sobrepuertas talladas por Manuel Álvarez, pero no las nueve restantes, realizadas por Carlos Salas, indeterminación que se arrastrará durante mucho tiempo atribuyéndolas indistintamente a los tres escultores principales de la Santa Capilla, Ramírez, Álvarez y Salas. Respecto a nuestro escultor se muestra sumamente impreciso al atribuirle las obras: *la medalla grande de la Asuncion, y otras mas pequeñas con diferentes estatuas*, sin mencionar la decoración de las naves del *quadro* de la Santa Capilla que estuvo a cargo de Salas, pues vuelve a lamentar que no se acabase de adornar el resto del templo y sus fachadas según el proyecto de Ventura Rodríguez. También considera *digno del buen gusto* lo pintado por los los Bayeu y Goya en las cúpulas, enumerando los *asuntos* representados, pero obviando que el autor del programa iconográfico fue Carlos Salas, tal como analizaremos en nuestro estudio, lo que indica que, o no recogió esta información, o ya no se guardaba memoria de tal hecho. Finalmente, le atribuye la autoría de la imagen de San Vicente Mártir en su capilla de la Seo zaragozana.¹²

En 1800, Juan Agustín Ceán Bermúdez aportó en su *Diccionario* numerosas noticias sobre la vida y obra de Carlos Salas,¹³ siguiendo una metodología diferente a la de Antonio Ponz. Sin embargo, respecto a la obra del escultor, es deudor de las anotaciones que Juan Antonio Hernández Pérez de Larrea —deán del Cabildo zaragozano, directo conocedor de la obra de la Santa Capilla del Pilar y, posiblemente, del propio Salas— habría añadido a una copia que encargó, en 1796, del manuscrito de los *Discursos* de Jusepe Martínez que se guardaba en la biblioteca de la Cartuja de Aula Dei.¹⁴ Casi absolutamente coincidente con esa copia dieciochesca, Ceán atribuye a Carlos Salas una certera relación de obras,

⁹ *Ibidem*, t. XIII, p. 168.

¹⁰ *Ibidem*, t. XV, p. 8.

¹¹ *Ibidem*, t. XV, p. 10-12.

¹² *Ibidem*, t. XV, p. 33.

¹³ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, t. IV, Madrid, Imprenta Vda. de Ibarra, 1800, pp. 300-302, en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000037251&page=1>

¹⁴ Las anotaciones de Larrea no vieron la luz hasta la publicación de los *Discursos* en 1853, en la edición de Mariano Nougés (MARTÍNEZ J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres*, Zaragoza, 1853, pp. 214-216)

muy aumentada respecto a la de Antonio Ponz, que él cita como una de sus fuentes, junto con la consulta de las Actas de la Academia de San Fernando y la documentación extraída de las *Noticias de Aragón y Cataluña*.¹⁵

A partir de todo ello, Ceán porta unos someros datos biográficos, calculando el año de nacimiento de Salas en 1728, partiendo de los documentos de la Academia, si bien mantiene el error de la fecha de su muerte, que sitúa en 1788. Informa de la etapa formativa de Salas en esa institución, con Felipe de Castro y *después* con Giovan Domenico Olivieri, mencionando los tres premios que por su *genio y progresos* logró en años sucesivos, más el máximo galardón que suponía la pensión que le fue concedida en Roma. Siempre según los documentos de la Academia, afirma que renunció a ella por la necesidad de atender a sus ancianos padres, pero erróneamente los hace causantes de su traslado a Zaragoza. No menciona, en cambio, su nombramiento como académico de mérito de San Fernando, pero señala su dedicación a la enseñanza del dibujo y la escultura en la *escuela que sostenían los profesores a sus expensas* en la capital del Ebro, establecimiento cuya historia glosa en otro lugar del volumen,¹⁶ aportando sobre él una información fundamental, sólo enriquecida con escasos documentos exhumados casi doscientos cincuenta años después.¹⁷ Finalmente, añade una valoración de la obra del escultor afirmando que trabajó *muchas obras públicas y particulares con gran crédito y estimación*.¹⁸ Pero Ceán lanza una aseveración que se convertirá en un tópico en buena parte de la historiografía posterior: que Salas era muy hábil en la realización de sus modelos, pero no se esmeraba tanto en la ejecución final de las obras. Así lo expresa al referirse los realizados para la decoración escultórica de la Lonja de Barcelona, respecto a los que sentencia lo siguiente:

*Si Salas hubiese sido aplicado al trabajo á proporción de su genio, gusto y talento, sus estatuas y baxos relieves corresponderian al mérito de sus modelos en barro. Son muy apreciables los que conserva su cuñado Don Pascual Ipas, que hizo Salas para la casas lonja de Barcelona [...].*¹⁹

Prosigue el catálogo del escultor en la ciudad de Madrid dando noticia de dos bajorrelieves para el Palacio Real, aunque no determina cuáles de los tres que fueron de su mano; también nos informa de que fue autor de *algunas estatuas de madera* para la iglesia de los Padres *Agonizantes* de la calle de Atocha. Ya en Zaragoza, mantiene la misma imprecisión de Ponz a la hora de referirse a las

¹⁵ No hemos podido saber a qué fuente documental se refiere Ceán al decir *Noticias de Aragón y Cataluña*.

¹⁶ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, op. cit., t. IV, pp. 149-156.

¹⁷ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983a; ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 1993.

¹⁸ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, op. cit., t. IV, p. 300.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 300-301.

medallas de las sobrepuestas de la Santa Capilla, aunque le adjudica *la mayor parte* de ellas, más *la grande que esta en la espalda de la misma capilla, y representa la asuncion de nuestra Señora con los apóstoles alrededor del sepulcro*.²⁰ Sin embargo, sigue taxativamente al deán Larrea cuando continúa la relación de obras del escultor en la Santa Capilla y en el templo, atribuyéndole acertadamente las esculturas de estuco de la fachada norte del *recinto angélico*, así como *toda la escultura de las quatro bóvedas* de las naves que lo rodean. Puntualiza aún más, y en esas mismas naves le adjudica el ornato escultórico de dos de las cuatro cúpulas —información que Larrea completa afirmando que la decoración de las otras dos cúpulas del *quadro* de la Santa Capilla fue realizada por Pascual de Ypas tras el fallecimiento de Carlos Salas—,²¹ continuando con la atribución de las *famas, blasones y demas adornos en las claves de las cinco puertas* o embocaduras de las capillas, además de toda la decoración del Coreto. Para finalizar en el Pilar, le atribuye las *dos estatuas de madera colocadas á espaldas del coro mayor ó principal*, sin identificar su iconografía. Se refiere después a su intervención en otras obras conservadas en Aragón, con dos esculturas para la Seo de Zaragoza, la de San Vicente Mártir en el retablo de su capilla homónima y —erróneamente, como Larrea— la de San Bartolomé sobre una puerta del templo,²² que hoy sabemos obra de Ypas; también, en uno de los conventos de Capuchinos desaparecidos, dos esculturas, las de San Francisco y San Antonio. Pasa a enumerar las obras de Salas en Huesca siguiendo igualmente al citado deán: el retablo y el tabernáculo de la capilla del sagrario de la iglesia de la cartuja monegrina de las Fuentes; la escultura en mármol del altar, las *medallas* o grandes paneles de estuco que narran los hechos legendarios de los primeros reyes de Aragón, así como el busto conmemorativo en bronce de Carlos III —ejecutado por el platero José Estrada— con su ornato también de estuco, todo en el Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña. En Navarra, la escultura del retablo de la iglesia del convento de Capuchinas. En lo referente a Cataluña, junto a los modelos para la decoración del edificio de la Lonja de Barcelona citados más arriba, señala los tres relieves del altar, en mármol, y los dos de estuco del transepto en la capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona, ofreciendo una somera descripción de lo representado en ellos; finalmente, completa las atribuciones en aquella región con una alegoría de Reus mediante la *estatua que representa à esta villa apoyada sobre el escudo de sus armas*.

Antes de terminar el siglo XIX, el conde de la Viñaza, Cipriano Muñoz y Manzano, en sus adiciones al *Diccionario* de Ceán, aporta datos que van

²⁰ *Ibidem*, p. 301.

²¹ MARTÍNEZ J., *Discursos...*, *op. cit.*, p. 215.

²² Hoy sobre la puerta del Deán (ÁLVARO ZAMORA, M. I. e IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J., “¿Gótico vs Academia? La sala capitular de la Seo de Zaragoza y las transformaciones en su plano catedralicio. José de Yarza y Lafuente, 1803-1818”, *Artigrama*, 24, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 467-513, espec. p. 481-482).

enriqueciendo el conocimiento de la biografía de Salas, como la fecha correcta de su muerte el 30 de marzo de 1780, tras consultar los *quinque libri* de la iglesia de San Felipe, parroquia a la que pertenecía la casa habitada por el escultor en la zaragozana calle del Temple.²³ Igualmente menciona por primera vez una faceta distinta del artista, cuando en la entrada correspondiente al grabador Mateo González cita el dibujo realizado por Salas para el grabado *Concordia rara sororum*,²⁴ frontispicio de la tragedia *Progne y Filomena*, en el *Ensayo sobre el teatro español* de Tomás Sebastián y Latre.²⁵

Ya en el siglo XX, Enrique Serrano Fatigati, en su estudio sobre la escultura madrileña del siglo XVIII da a conocer, por medio de ilustraciones, numerosas obras de escultores académicos de mérito por la Real Academia de San Fernando.²⁶ Además de hacer una escueta valoración positiva de la escultura de Carlos Salas, reitera lo aportado por Ceán acerca de las obras madrileñas, pero volviendo a caer en los lugares comunes de la superioridad de sus modelos o bocetos frente a las obras finales, aunque afirma de éstas que también revelan *su distinción y talento*. Ensalza el relieve marmóreo de *La Asunción* del trasaltar de la Santa Capilla del Pilar, pero, seguidamente, lo asocia visualmente con la reproducción de otra obra a la que considera su boceto: el relieve en barro de *El Tránsito de la Virgen* que conserva la Academia, un nuevo error que tiene su origen en uno de sus inventarios históricos y que habría de repetirse en la historiografía posterior.²⁷ En realidad, tal como analizaremos en nuestro estudio, esta pieza de barro corresponde a la prueba de mérito presentada por Pascual de Ypas, miembro del taller y cuñado de Carlos Salas, para su nombramiento de académico por la institución madrileña, hecho que, sorprendentemente recoge el propio Serrano Fatigati en el mismo artículo en un listado de *otros académicos de mérito* y las obras con las que optaron al nombramiento.

Mayor relevancia tiene el trabajo de Manuel Lorente Junquera que, en 1954, logra identificar la procedencia de la serie de relieves marmóreos que se exhibían en el Museo del Prado y en la Academia de San Fernando,²⁸ éstos últimos colocados como decoración arquitectónica en su salón de actos.

²³ VIÑAZA, Conde de la [Muñoz y Manzano, C.], *Adiciones al Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, t. III, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1894, p. 334.

²⁴ *Ibidem*, p. 235.

²⁵ SEBASTIÁN Y LATRE, T., *Ensayo sobre el teatro español*, Zaragoza, Imprenta del Rey, 1772.

²⁶ SERRANO FATIGATI, E., "Escultura en Madrid desde mediados del siglo XVI hasta nuestros días. Académicos de mérito de San Fernando", VII, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, Madrid, La Sociedad, septiembre 1910, pp. 135-191.

²⁷ 52. *El tránsito de Nuestra Señora. Por don Carlos de Salas* (ARABASF, *Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando*, 1824, sig. 3-620, f. 91v).

²⁸ LORENTE JUNQUERA, M., "Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid", *Arte Español*, t. 20, 2º cuatrimestre, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1954, pp. 58-71.

Cotejando las obras con la documentación exhumada en el Archivo General de Palacio, dio noticia del lugar para el que se habían realizado, las sobrepuestas de la galería principal del Palacio Real de Madrid, y del programa iconográfico por el que se organizaban dentro del sistema general ideado para la totalidad del palacio por el benedictino Martín Sarmiento. Reparó en que presentaban temáticas similares a las de los trabajos premiados en los concursos académicos, su caracterización como propias del siglo XVIII y *claro ejemplo del despotismo ilustrado*. Así mismo, situó sus precedentes en los relieves de los sepulcros papales de Santa Maria Maggiore, en las capillas de Sixto V y Paulo V, tanto por temática, cuanto por disposición arquitectónica y composición, que adscribe a la tendencia manierista de finales del siglo XVI, valorando la comparación como favorable a los españoles *de gusto rococó-académico de gran jugosidad y variedad*.

No obstante, no pudo constatar documentalmente el motivo por el que los relieves nunca llegaron a colocarse, y algunos de ellos a entregarse inacabados, identificando una parte de los temas representados, autores, y la mayoría de las fechas en que fueron llevados a los almacenes del palacio. Así, dio noticia de las piezas realizadas por Carlos Salas, tan determinantes en el arranque de su carrera artística: fueron tres, y no dos como apuntaba la bibliografía anterior. Los dos primeros en colaboración con el escultor Manuel Bergaz, *La batalla de las Navas y El Ynfante Don Pelayo*, o Batalla de Covadonga, entregados en junio de 1758; el tercero en enero de 1759, *El primer Concilio de España*, ya de autoría exclusiva de Salas. Lorente Junquera describe ocho de los conservados en el Prado y expuestos al público en 1954, los de mayor calidad, entre ellos el último citado, valorándolo como un *vigoroso relieve*, remitiendo a Ceán Bermúdez para la biografía del escultor.

Las investigaciones acerca del Palacio Real Nuevo de su conservadora Paulina Junquera de Vega proporcionan, en 1957, nueva información que, aunque indirecta, permite atribuir a Carlos Salas su participación en las decoraciones efímeras de la ciudad de Madrid en 1765, con motivo de las celebraciones por el matrimonio de los futuros reyes Carlos IV y María Luisa de Parma.²⁹ Si bien esta atribución no nos ha sido posible documentarla, sí lo ha sido respecto a una ocasión anterior, en 1760, para la entrada solemne de Carlos III en la capital, en la que Salas aparece como artífice y director de las obras, cuestión que analizamos en un apartado posterior.

También en 1957 apareció el *Catálogo Monumental* de Francisco Abbad Ríos para la provincia de Zaragoza. El sumario contenido sobre el Pilar alusivo a Carlos Salas incluye una mención a algunas de las esculturas de estuco sobre las bóvedas de la Santa Capilla y el trasaltar de *La Asunción*, además de imprecisas referencias sobre las de la capilla del Rosario y las de la capilla de Santiago

²⁹ JUNQUERA, P., "Dos tallas policromadas del escultor Manuel Álvarez", *Arte Español*, tomo 21, 3º cuatrimestre, Madrid, La Sociedad, 1957, pp. 371-374.

situadas sobre el templete, todo ello junto a la atribución errónea de los relieves de las sobrepuestas de la Santa Capilla a José Ramírez de Arellano; recoge también la escultura de San Vicente Mártir de su capilla de la Seo. Por otra parte, propone una serie de atribuciones —o meras influencias— de Carlos Salas en esculturas de numerosos templos, algunas aventuradas, pero que ponen de manifiesto el elenco de obras que podrían relacionarse con el influjo del artista.

Cèsar Martinell i Brunet, pionero en el estudio de la arquitectura y escultura barrocas en Cataluña publicó, en 1959, el primer volumen de los tres en que se dividió la obra. En el tercero, de 1964, dedicado al barroco académico en el período de 1731 a 1810,³⁰ aporta una visión general de la escultura en la que, respecto a Carlos Salas, se limita a trazar una síntesis de lo aportado por Ceán, incluso arrastrando lugares comunes y lagunas del catálogo del escultor que ya habían sido resueltas, como la referente a los relieves del Palacio Real. Aderezó la semblanza biográfica del artista con alguna noticia procedente de los archivos de la Academia de San Fernando —como el título del relieve que le valió el nombramiento de académico de mérito— y de la recién creada Escuela de Diseño de la Lonja de Barcelona, alusiva a la elección de los alumnos premiados en su primera convocatoria de premios de 1775, por invitación expresa de su director Pasqual Pere Moles. Además incorpora la atribución de la imagen de Santa Lucía en su capilla de la catedral de Huesca realizada erróneamente por Ricardo del Arco en 1924.³¹ Termina estimando que su formación académica no borró de su obra los rasgos aún barrocos que expresaban sus producciones.

El trabajo de Francisco Javier Sánchez Cantón en 1965 para la obra de conjunto sobre escultura y pintura españolas del siglo XVIII de la colección *Ars Hispaniae*,³² repite, en lo fundamental, el patrón de la historiografía para con nuestro escultor. Le hace *merecedor de recuerdo*, valorando positivamente el relieve del trasaltar de la Santa Capilla por comparación con el celebrado de la catedral de Toledo de Manuel Álvarez de la Peña «el Griego»: *no cede ante el toledano de Álvarez, de San Ildefonso, por su resalte y valentía en la composición*.

El estudio de Francisco Javier de la Plaza Santiago, de 1977, es el más importante realizado hasta entonces sobre el Palacio Real de Madrid.³³ En la extensa monografía, dedica un capítulo a la serie de los relieves o *medallas* para las sobrepuestas de la galería principal. Al trabajo de Lorente Junquera sobre la identificación de estas obras, suma ahora relevantes datos documentales con

³⁰ MARTINELL, C., *Arquitectura i Escultura Barroques a Catalunya. Barroc Acadèmic (1731-1810)*, en «*Monumenta Cataloniae*», vol. XII, Barcelona, ed. Alpha, 1964, pp. 127-128.

³¹ ARCO, R. DEL, *La catedral de Huesca (monografía histórico arqueológica)*, Huesca, Editorial V. Campo, 1924, pp. 107-108.

³² SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya*, en «*Ars Hispaniae*», Madrid, Plus Ultra, t. XVII, 1965, p. 279.

³³ PLAZA SANTIAGO, F. J. DE LA, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1975, pp. 181-187.

información sobre las tasaciones de los trabajos y los juicios emitidos por los contemporáneos, especialmente los de quienes que eran los directores de escultura del obrador real, Giovan Domenico Olivieri y Felipe de Castro, así como los motivos de la orden de suspensión del programa por Carlos III. Por lo que respecta a Carlos Salas, su relieve del *Primer Concilio de Toledo*, iconografía imprecisa con que a veces se identificaba el ejecutado en exclusiva por él, señala que mereció una de las tasaciones más altas. En general, aporta numerosos datos sobre la organización del taller y su composición, ejecución y cronología de las obras y otros aspectos que, aunque de forma indirecta, son relevantes para conocer los inicios del quehacer artístico de Carlos Salas en esta magna obra.

Por su parte, José Luis Morales y Marín publicó en 1977 su libro *Escultura aragonesa del siglo XVIII*.³⁴ Fundamenta el epígrafe sobre Carlos Salas, de forma acrítica, en toda la historiografía anterior, a la que se añaden nuevos errores de atribución, entre ellos el de la totalidad de las medallas de las sobrepuestas de la Santa Capilla. Del mismo modo reproduce las propuestas de autoría, escuela o influencia de Carlos Salas aparecidas en el catálogo de Abbad Ríos sin revisión alguna. Contiene, además, numerosas imprecisiones contextuales sobre la obra del escultor.

Unos años después, en 1983, Juan José Martín González, en su estudio de conjunto de toda la escultura barroca española, dedica un juicio valorativo muy positivo de la obra de Carlos Salas basándose en sus obras en el Pilar.³⁵ En referencia a ellas afirma que *el barroco español dieciochesco logró obras consumadas en el limpio mármol*. Hace heredero a Salas de *la tradición clásica mediterránea extraída de su ciudad natal*, y expresa que *con la formación en Madrid en su barroco con vertiente ya preneoclásica*, contribuye a incrementar *la importancia de la escultura barroca aragonesa del siglo XVIII*. Sobre el gran relieve del trasaltar afirma que esta obra *constituye algo excepcional en la escultura marmórea española*. Perspicazmente, se refiere a *El Tránsito de la Virgen*, relieve en barro que conserva la Real Academia de San Fernando bajo autoría de Salas, en los siguientes términos: *se resuelve horizontalmente; con un sentido clasicista, que nada tiene que ver con el magno relieve barroco del Pilar de Zaragoza*,³⁶ juicio que reiteró varios años después, valorando el barroquismo del marmóreo trasaltar de la Santa Capilla en un artículo que versaba sobre el neoclasicismo en la Academia de San Fernando: *no puede considerarse precedente para el gigantesco relieve de mármol que haría en el Pilar de*

³⁴ ABBAD RÍOS, F., *Catálogo Monumental de España*. Zaragoza, Madrid, Instituto "Diego Velázquez", Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1957.

³⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca en España, 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 498-499.

³⁶ *Ibidem*.

Zaragoza.³⁷ Pese a esta aclaración, el error señalado por Martín González ha persistido en la bibliografía hasta la actualidad.

Un trabajo fundamental para el conocimiento de la vida y la obra del escultor Carlos Salas fue la tesis doctoral de Belén Boloqui Larraya, publicada en 1983.³⁸ Centrada en el período entre 1710 y 1780 —año de la muerte del escultor— su estudio aporta una apurada visión de conjunto de la escultura del siglo XVIII en Zaragoza, tras realizar una importante tarea de búsqueda en archivos de la ciudad. Ello permitió, por una parte, documentar buena parte de la escultura y la retabística del citado período, su identificación, características estilísticas y catalogación, un índice biográfico de artistas y la reproducción de las obras en un extenso apéndice fotográfico. Por otra parte, el hallazgo de las ordenanzas del Gremio de Carpinteros, en el que se agrupaban los escultores zaragozanos, permitió conocer la organización y funcionamiento de la corporación, así como la distribución de los talleres en la capital aragonesa. Realiza también una aproximación al academicismo zaragozano instaurado a partir de las academias de Juan y José Ramírez. En el estudio de aquel contexto artístico recoge, obviamente, un apartado dedicado a la escultura Santa Capilla del Pilar, —el proyecto más destacado del período—, en el que se analizan formal y estilísticamente las obras como excepcionales que fueron en el panorama artístico de la Zaragoza del momento. De este modo, a Carlos Salas le dedica el estudio más completo realizado hasta ese momento. Incluye importantes aportaciones documentales sobre su biografía y documenta algunas obras hasta entonces sólo atribuidas ajustando su catálogo de obras. Paralelamente, en un artículo publicado el mismo año sintetizó la información contenida en su tesis,³⁹ si bien incorporando algunas afirmaciones o hipótesis que no ha refrendado la documentación, mientras que en otro aparecido en 1987 sobre el escultor Pascual de Ypas,⁴⁰ cuñado e integrante de su taller, añadía datos documentales que arrojaban nueva luz sobre lazos familiares y artísticos, de nuevo ajustando atribuciones de obras que, por coincidir con el último período del maestro, resultaban problemáticas por su similitud estilística. Junto a algunas aportaciones puntuales posteriores, el estudio de Boloqui se configura como punto de partida para la tesis que presentamos.

³⁷ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., “La escultura neoclásica en la Academia de San Fernando. Siglo XVIII”, en Xosé Fernández (coord.), *Experiencia y presencia neoclásicas. Congreso Nacional de historia de la arquitectura y del arte*, La Coruña, 9-12 abril 1991, La Coruña, Servizo de Publicacións, Universidade da Coruña, 1994a, pp. 13-24.

³⁸ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983a.

³⁹ BOLOQUI LARRAYA, B., “Aportaciones al estudio del escultor Carlos Salas”, *Goya*, 173, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1983b, pp. 274-285.

⁴⁰ BOLOQUI LARRAYA, B., “Datos para una biografía del escultor Pascual Ypas López y su familia”, en VV. AA., *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, pp. 337-359.

También se refiere a Salas el investigador Juan Ramón Triadó Tur en el volumen correspondiente al barroco en la *Historia de l'art català*, aparecido en 1984.⁴¹ Al hilo de la arquitectura de la capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona y de su arquitecto José Prat, hace una valoración del estilo de Carlos Salas apreciando, principalmente, su profundo carácter berniniano, que juzga asimilado con la misma intensidad y sutileza que si hubiera disfrutado de la pensión en Roma que le concedió la Real Academia de San Fernando, pero asumiendo que fuera sólo a través de obras grabadas o copias de otros escultores. Tras glosar escuetamente su biografía, incide en la valoración de Martín González sobre su principal obra como *algo excepcional en la escultura marmórea española*.

Por su parte, Gonzalo M. Borrás Gualis se refiere a nuestro escultor en el volumen dedicado al arte moderno y contemporáneo de la *Enciclopedia Temática de Aragón*, publicada en 1987. Allí recoge las aportaciones realizadas por Belén Boloqui en su tesis, a la vez que valora el quehacer de Salas en el contexto del gran taller de escultura que fue la Santa Capilla del Pilar, *obra más sobresaliente de la época en España*, incidiendo en su importancia contextual y su enorme peso específico en el desarrollo del arte aragonés posterior.⁴²

En 1992, se publicó el estudio de María Luisa Tárraga Baldó sobre el escultor Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real.⁴³ Además de aportar noticias puntuales sobre la pertenencia de Carlos Salas al obrador real, la investigación sobre el escultor italiano resulta fundamental para comprender la gran influencia que ejerció sobre nuestro artista, al haber sido su maestro en la Academia y director de la obra escultórica palacial, cuestiones que resultan fundamentales para el conocimiento de su proceso formativo y profesional y su evolución estilística. Poco después, en un artículo monográfico sobre los relieves de las sobrepuestas del Palacio Real,⁴⁴ la autora vierte nuevos datos documentales mejorando la información sobre múltiples aspectos de la serie decorativa, como el número obras que la componían y las finalmente realizadas, su cronología, materiales, sus esquemas compositivos según la temática, autorías, nuevas tasaciones y algunas valoraciones de Castro y Olivieri,

⁴¹ TRIADÓ, J. R., *L'època del barroc: s. XVII-XVIII*, en «*Història de l'art català*», t. V, Barcelona, Edicions 62, 1984.

⁴² BORRÁS GUALIS, G. M., *Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días*, en «*Enciclopedia Temática de Aragón*», Zaragoza, Moncayo, vol. IV, 1987, p. 440.

⁴³ TÁRRAGA BALDÓ, M. L., *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real*, 3 vols., Madrid, Patrimonio Nacional, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Italiano de Cultura, 1992.

⁴⁴ TÁRRAGA BALDÓ, M. L., "Los relieves labrados para las sobrepuestas de la Galería principal del Palacio Real", *Archivo Español de Arte*, t. 69, nº 273, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1996, pp. 45-68.

además de la reproducción de los relieves que no habían sido incluidos en las publicaciones anteriores.

Paralelamente, Leticia Azcue Brea, en su catálogo-estudio de la escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, incluye como única obra de Carlos Salas el mencionado relieve de *El Tránsito de la Virgen*,⁴⁵ consolidando la atribución errónea aparecida en uno de los inventarios históricos de la institución. No lo valora muy positivamente en su catalogación, justificándolo por la supuesta juventud del artista. Así mismo, lo considera el modelo para el trasaltar de la Santa Capilla, a pesar de que aporta el acta de la sesión de la Academia en que se registró la aprobación del verdadero modelo de *la asuncion de nuestra Señora*, expresión clara de que no puede tratarse de la misma obra. Reproduce las contradicciones al respecto de la bibliografía anterior, como la tesis de Belén Boloqui, pero también el acertado juicio de Martín González negando que ambas obras puedan estar relacionadas. Concluye afirmando, sin ningún fundamento, que el modelo no se llevó al mármol *al prevalecer el de José Ramírez*, cuando fue el momento en que este escultor quedó al margen de cualquier relación profesional con la Junta de Nueva Fábrica del Pilar y el Cabildo zaragozano.

A la vez que las anteriores, Emma Liaño Martínez publicó en 1994 un artículo sobre la nueva capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona. En él trazó su historia constructiva y dio a conocer los planos de su arquitecto, Joseph Prat Delorta, entre los que se incluía un proyecto de retablo para su altar. Si bien el trabajo de Liaño incide especialmente en la arquitectura de la capilla y en el programa iconográfico de su decoración escultórica, ante la absoluta carencia de datos documentales en los archivos catedralicios, el estudio de los planos aportados nos ha permitido extraer interesantes hipótesis sobre la obra en relación con Carlos Salas, considerada un conjunto excepcional en la Cataluña de la segunda mitad del siglo XVIII, hito en la introducción del clasicismo frente a los modos locales anclados en la tradición barroca, a cuya influencia aludía Triadó en el estudio citado más arriba.

Es también Juan Ramón Triadó, quien en una nueva obra de conjunto sobre el arte catalán, aparecida en 1998, incide en la gran influencia de Carlos Salas en el arte catalán del período ilustrado, afirmando que en obras ya denominadas clasicistas de artistas catalanes de aquella época, es patente el *sensualismo d'un Andreu Sala i d'un Carles Salas*.⁴⁶ Obras que conectan, plenamente, con el barroquismo de las formas berninianas, cuya pervivencia se extiende más allá de las órdenes reales sobre la prohibición de construir retablos en madera,

⁴⁵ AZCUE BREA, L., *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. 216-218.

⁴⁶ TRIADÓ, J. R., *Escultura moderna i contemporània*, en Barral i Altet, X. (dir.), «*Art de Catalunya. Ars Cataloniae*», vol. 7, Barcelona, L'Isard, 1998, p. 106.

proponiendo como ejemplo más significativo de dicha influencia a los escultores de la obra de la Seu Nova de Lérida, con Juan Adán como su principal exponente, a Salvador Gurri, o a Jaume Padró. Por otra parte, el autor avanza una novedad historiográfica sobre la intervención de Carlos Salas en la decoración escultórica del edificio de la Lonja de Barcelona, aunque sin cita documental: al hilo del cambio temático experimentado por la escultura a finales del siglo XVIII y los programas civiles de los que formó parte, Triadó asigna a Carlos Salas *un paper important* en el programa iconográfico alegórico-mítico del edificio citado, a pesar de que no fue posible *portar a terme els seus models* por su fallecimiento anterior a la formalización de los encargos y por razones económicas que hicieron que el proyecto se desarrollara con excesiva lentitud, aunque propone como ideólogo del conjunto decorativo a Pasqual Pere Moles.⁴⁷

Manuel Ruiz Ortega, en 1999, se aproxima a la relación de Salas con los círculos academicistas de la ciudad de Barcelona y, aunque de forma accesoria, al tema de la decoración de la Lonja en su estudio sobre la Escuela Gratuita de Dibujo,⁴⁸ ubicada desde su fundación en aquel edificio. Aporta algunas referencias documentales novedosas sobre el papel de Carlos Salas, nombrado por Pere Costa apoderado de la institución en Madrid junto a Giovan Domenico Olivieri, en el intento de creación de una academia de Nobles Artes en la Ciudad Condal. Así mismo, incluye regestas de algunos documentos relacionados con la tarea decorativa de Carlos Salas en el edificio barcelonés.

En 2008, Natalia Juan García, en su libro sobre Isidoro Rubio Lozano, polifacético abad del monasterio de San Juan de la Peña e impulsor del definitivo proyecto de reconstrucción del Panteón Real del monasterio medieval, adelanta un extracto del documento que contiene la capitulación de Carlos Salas con el capítulo pinatense para la realización de dicha obra, patrocinada por Carlos III.⁴⁹

Posteriormente, la corrección de algunas atribuciones sostenidas desde el *Diccionario* de Ceán Bermúdez, se ha producido a raíz de hallazgos documentales publicados por Javier Costa Florencia en el año 2010.⁵⁰

El análisis en profundidad del documento de capitulación dado a conocer por Natalia Juan García para incluirlo como realización de Carlos Salas en nuestra tesis doctoral, junto a las investigaciones de José María Lanzarote acerca de los dibujos de Valentín Carderera y la necrópolis pinatense, dieron lugar a un exhaustivo trabajo en el que pude intervenir en colaboración con los dos citados

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 114-117.

⁴⁸ RUIZ ORTEGA, M., *La escuela gratuita de diseño de Barcelona, 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Cataluña, 1999.

⁴⁹ JUAN GARCÍA, N., *Isidoro Rubio Lozano (1705, Cintruénigo – San Juan de la Peña, 1778)*, monje, escritor, académico de la Real Academia de la Historia y promotor artístico, Cintruénigo, Ayuntamiento de Cintruénigo, 2008, pp. 109-116.

⁵⁰ COSTA FLORENCIA, J., “Nuevas obras inéditas del escultor oscense Pascual de Ypas”, en *Diario del Altoaragón*, (10-VIII-2010), p. 65.

investigadores, que tuvo como resultado dos publicaciones sobre el Panteón Real, aparecidas en los años 2018 y 2019. El primero, un artículo en el catálogo de la exposición que sobre los *Panteones Reales de Aragón* organizó el Gobierno de Aragón;⁵¹ el segundo, una monografía sobre la historia y el arte del mausoleo regio, donde se daba a conocer una ingente cantidad de documentación exhumada en diferentes archivos de ámbito nacional y regional. Tanto en la monografía como en el artículo, las páginas dedicadas al estudio del proyecto artístico y su materialización por Carlos Salas corresponden a la autora de este trabajo y recogen parte de las investigaciones realizadas para elaboración de esta tesis.⁵²

En segundo lugar, acerca del enfrentamiento entre Gremio y Academia, son escasas las publicaciones que han tratado sobre el tema. El contexto histórico-artístico en que se desenvuelve la escultura zaragozana de la segunda mitad del siglo XVIII, y en él la obra de Carlos Salas, plantea de entrada la dicotomía caracterizada por dicho conflicto, que se extendió hasta finales del Setecientos. Abstracción hecha del gran taller de la Santa Capilla del Pilar cuyo funcionamiento está al margen de la estructura gremial en la que mayoritariamente se organizaban los escultores, el estudio sobre dicha corporación realizado por Boloqui a partir del hallazgo de sus estatutos, resulta fundamental para abordar esta cuestión, aunque limitado por no haberse conservado los ninguno de los libros del gremio. La bibliografía sobre el gremialismo de los artistas aragoneses en dicha centuria —sin perjuicio de los estudios generales clásicos sobre el tema como los de Sancho Seral,⁵³ Forniés Casals⁵⁴ o Redondo Veintemillas⁵⁵— no se ha incrementado notablemente, salvo por publicaciones como las de Claude Bédard sobre la Real Academia de San Fernando, donde se da noticia del largo litigio que enfrentó al escultor Juan Fita

⁵¹ JUAN GARCÍA, N., LANZAROTE GUIRAL, J. M. y MUÑOZ SANCHO, A. M., *El Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña. Historia, política y arte*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2019; JUAN GARCÍA, N., LANZAROTE GUIRAL, J. M. y MUÑOZ SANCHO, A. M., “La reconstrucción del Panteón Real de San Juan de la Peña en el siglo XVIII”, en Menjón Ruiz, M. (dir.), *Panteones Reales de Aragón*, catálogo exposición Zaragoza, diciembre 2018-marzo 2019, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2018, pp. 66-73.

⁵² MUÑOZ SANCHO, A. M., “El Panteón Real: nuevos jaspes bajo la antigua roca”, en Juan García, N., Lanzarote Guiral, J. M. y Muñoz Sancho, A. M., *El Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña. Historia, política y arte*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2019, pp. 67-121.

⁵³ SANCHOSERAL, L., *El gremio zaragozano del siglo XVI: datos para la historia de la organización corporativa del trabajo en España*, Zaragoza, Tipografía La Academia, 1925.

⁵⁴ FORNIÉS CASALS, J. F., “Gremios de Zaragoza durante el siglo XVIII. (El Plan Gremial presentado por la Real Sociedad Aragonesa de los Amigos del País)”, *Boletín de Documentación del Fondo para la Investigación Económica y Social*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorro, vol. V, fascículo 4º, octubre-diciembre 1973; *La Real Sociedad Aragonesa de Amigos del País*, Madrid, Confederación Española de Cajas de Ahorros, 1978.

⁵⁵ REDONDO VEINTEMILLAS, G., *Las corporaciones de artesanos de Zaragoza en el siglo XVII*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1982.

con el Gremio de Carpinteros de Zaragoza,⁵⁶ o los de Arturo Ansón Navarro sobre la corporación de pintores y doradores⁵⁷ y otros sobre el academicismo y la enseñanza de las Bellas Artes en el siglo XVIII,⁵⁸ resultando de todo ello una visión parcial de este aspecto de la profesión de escultor.

Por nuestra parte, este tema fue objeto de investigación para la elaboración de un estudio anterior,⁵⁹ de 2012, advirtiendo que constituía un aspecto fundamental, y no suficientemente estudiado, del contexto histórico-artístico en que se desarrolló la escultura de la segunda mitad del Setecientos. Profundizando en la investigación, la localización del expediente original del pleito contra Fita, conservado en el Archivo Histórico Provincial, así como los de otros litigios desconocidos hasta ahora, que también se entablaron contra escultores de tendencia academicista, han revelado gran cantidad de información sobre las prácticas gremiales, al margen de la teoría de la normativa establecida en sus estatutos, como los exámenes impuestos exigidos para la obtención de la maestría en escultura, de los que no se tenían noticias documentales.⁶⁰ Los pleitos del Gremio de Carpinteros contra escultores y los exámenes gremiales son los temas de sendos artículos de la autora, publicados en 2018.⁶¹

Finalmente, en cuanto a las publicaciones centradas en la construcción de la Santa Capilla del Pilar, hay que señalar que, hasta ahora, ningún investigador había abordado la consulta completa y sistemática de la ingente documentación inédita conservada en el Archivo Capitular de la basílica acerca de la decoración escultórica, que, sin embargo, nos ha resultado fundamental para concretar autorías y grado de intervención de los artistas en su programa decorativo.

La construcción de la Santa Capilla a partir de 1750, según el proyecto de Ventura Rodríguez, constituyó por sí misma una empresa artística generadora del gran marco contextual en el que se desarrolló, tanto la parte más significativa

⁵⁶ BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989.

⁵⁷ ANSÓN NAVARRO, A., "El gremio de doradores de Zaragoza (1675-1820)", *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, pp. 485-511.

⁵⁸ ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 1993.

⁵⁹ MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores y la práctica gremial en la Zaragoza del siglo XVIII a través de la documentación judicial*, Trabajo Fin de Máster dirigido por la Dra. María Isabel Álvaro Zamora, 2012, inédito.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ MUÑOZ SANCHO, A. M., "Gremio contra Academia. Exámenes de maestría del Gremio de Carpinteros, Ensambladores, Escultores y Entalladores de Zaragoza en el siglo XVIII", *Artigrama*, 33, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 299-324; MUÑOZ SANCHO, A. M., "La escultura zaragozana en el siglo XVIII: Gremio contra Academia", en Castán Chocarro, A. (coord.), *II Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 81-92.

de la biografía artística de Carlos Salas, entre 1762 y hasta 1780, año de su muerte, como la escultura zaragozana de la segunda mitad del siglo XVIII. La gran envergadura de la obra, de patrocinio regio, la relevancia de sus artífices y la calidad artística de sus realizaciones generaron numerosas publicaciones desde el momento mismo de su inauguración en 1765, como las de Sebastián y Latre y Aramburu de la Cruz.⁶² La primera es una crónica entusiasta con escuetas menciones a las obras, mientras que la segunda contiene una detallada descripción del tabernáculo y de la escultura realizada hasta entonces en el recinto: los tres altares principales, los medallones de las sobrepuertas y los relieves e imágenes de estuco de la cúpula y semicúpulas por el interior y el exterior. Identifica a José Ramírez como autor de los grupos de los altares, las tallas de las puertas y los relieves de estuco de las pechinas de la cúpula o *casarón*, y de sus medallones a Juan de León. A Salas y a Álvarez los cita como los autores de las medallas de las sobrepuertas sin asignar autorías concretas, lo que finalmente harán, correctamente, los hermanos Albareda en 1942.⁶³ Aramburu también hace referencia a la futura obra del medallón del trasaltar *en que se ha de figurar en marmol de Carrara la gloriosa Assumpcion de Maria Santissima*, y se muestra confiado en *que sirva de Altar Mayor para el Templo*.⁶⁴

Siguen después las obras de Ponz⁶⁵ y Ceán Bermúdez,⁶⁶ mucho más precisos en atribuciones, especialmente Ceán gracias a las anotaciones del deán Larrea,⁶⁷ como hemos visto más arriba. De forma análoga a lo que hemos analizado con respecto a la vida y obra de Carlos Salas, éstas constituyen la base fundamental sobre la que se desarrollan la mayoría de los trabajos y publicaciones sobre la Santa Capilla hasta los años setenta del siglo XX, todas ellas de carácter divulgativo, o guías, en las que, no obstante, se van transmitiendo algunos errores, sobre todo por falta de apoyo documental. Entre

⁶² SEBASTIÁN Y LATRE, T., *Festivas demostraciones con que la ciudad de Zaragoza celebró el descubrimiento del Magnánimo y suntuoso tabernáculo o capilla de su adorada Patrona María Santísima del Pilar*, Zaragoza, Imp. de José Fort, 1765, en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000106907&page=1>; ARAMBURU DE LA CRUZ, M. V., *Historia Chronologica de la Santa, Angélica y Apostólica capilla de Nuestra Señora del Pilar de la ciudad de Zaragoza y relación panegyrica de las solemnes fiestas que ha celebrado la misma, augusta, imperial ciudad, con el justo motivo de la erección y descubrimiento del nuevo sumptuoso tabernáculo, que se ha celebrado en el propio lugar en que la edificio el apostol Santiago el Mayor*, Zaragoza, Imprenta del Rey, 1766, en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000102086&page=1>

⁶³ ALBAREDA, HNOS., “La escultura en la Santa Capilla del Pilar”, en *El Noticiero*, 11-X-1942, p. 4.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 117.

⁶⁵ Véase nota 7

⁶⁶ Véase nota 13

⁶⁷ Véase nota 14

ellas, las más relevantes son las de Sala Valdés, Magaña Soria y Gascón de Gotor.⁶⁸

La fortuna crítica de la que actualmente disfruta la Santa Capilla del Pilar se debe, en gran parte y como ya advirtiera Borrás en la *Enciclopedia Temática de Aragón*,⁶⁹ a las primeras publicaciones de Federico Torralba hace casi cincuenta años,⁷⁰ y a las investigaciones promovidas entre sus discípulos, como la de Belén Boloqui Larraya. En su tesis dedicada a la escultura zaragozana de la época de los escultores de la familia Ramírez,⁷¹ citada anteriormente, hace una aproximación a la escultura de la Santa Capilla, dedicándole el más exhaustivo estudio histórico-artístico hasta aquella fecha, en el que se plantean las atribuciones de las obras y se realiza una lectura de los programas iconográficos. Sin embargo, ante semejante obra se plantean incógnitas sobre numerosas cuestiones, como la identidad de los mentores de esos programas, el quehacer de los mejores escultores del momento ocupados en ella y su relación en el seno del importante taller, así como su funcionamiento, cuestión capital sobre la que no llega a vislumbrarse la verdadera dimensión de su organización, asuntos que quedan sin resolver o sin constatación documental al no haberse consultado los fondos del Archivo Capitular del Pilar.⁷²

A partir de entonces, y en pocos años, se publican diversas obras de conjunto sobre el propio templo pilarista en las que colaboran los mismos autores. En 1984, *El Pilar de Zaragoza*, en la que Federico Torralba se ocupa de la historia y la arquitectura de la Santa Capilla proyectada por Ventura Rodríguez, con una detallada descripción del conjunto y su análisis estilístico.⁷³ En el mismo volumen, y con base en las investigaciones de la profesora Boloqui, se ocupan de la escultura José Luis Morales y Marín y Wifredo Rincón García.⁷⁴ En su valoración general de la obra conceden un excesivo peso específico a la figura de José Ramírez de Arellano y a su tarea de dirección y su relación con Ventura

⁶⁸ SALA VALDÉS, M. DE LA, "El templo metropolitano de Nuestra Señora del Pilar", en Magaña Soria, A., *Crónica de las solemnes fiestas que se celebraron en Zaragoza con motivo del fausto suceso de la Coronación Canónica de la imagen de Nuestra Señora del Pilar y de la peregrinación nacional a su basilica*, Zaragoza, Mariano Salas, 1906, pp. 15-30; MAGAÑA SORIA, A., *Zaragoza Monumental*, Zaragoza, Imp. de Gregorio Casañal, 1919; GASCÓN DE GOTOR, A., *El arte en el templo del Pilar*, Zaragoza, Publicaciones de la Junta del XIX Centenario de la Virgen del Pilar, Tip.-Lit. Molino, 1940; GASCÓN DE GOTOR, A., *Nueve catedrales en Aragón*, Zaragoza, Edición «Cervantes», 1945.

⁶⁹ BORRÁS GUALIS, G. M., *Historia del Arte II...*, op. cit., p. 438.

⁷⁰ TORRALBA SORIANO, F., *El Pilar de Zaragoza*, León, Everest, 1974; TORRALBA SORIANO, F., "Arte", en *Aragón. Tierras de España*. Madrid, Noguer, 1977, pp.131-338.

⁷¹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit.

⁷² BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. I, pp. 399-444.

⁷³ TORRALBA SORIANO, F., "La Santa Capilla", en Armillas Vicente, J. A. et alii, *El Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1984, pp.

⁷⁴ MORALES Y MARÍN, J. L. y RINCÓN GARCÍA, W., "La escultura", en Armillas Vicente, J. A. et alii, *El Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1984, pp. 225-273 , pp. 225-248.

Rodríguez, incluso atribuyéndole erróneamente algunas obras, quedando muy desdibujados los trabajos Carlos Salas y Manuel Álvarez. Igualmente, persisten o aparecen nuevas atribuciones y cronologías erróneas respecto al modelo del trasaltar de *La Asunción* y la decoración del Coreto.

En 1987 aparece un volumen dedicado a *Las catedrales de Aragón*,⁷⁵ en el que los profesores Arturo Ansón y Belén Boloqui se ocupan de la construcción del nuevo templo barroco del Pilar y los primeros proyectos para la Santa Capilla durante la primera mitad del siglo XVIII, todo ello comprendido en un período de ochenta y cinco años, desde 1680 a 1765, así como la continuación de las obras hasta la actualidad. Dedicán un extenso apartado al proyecto de Ventura Rodríguez de 1750 y el proceso de su materialización en la actual Santa Capilla. Respecto a la decoración escultórica, más que un estudio específico sobre ella, realizan una valoración de la *unidad del arte visible* en el conjunto del *recinto angélico*, desde la elaboración del proyecto según el sistema del *número áureo*, resultante en las proporciones armónicas de su arquitectura. Aluden al número *total de sesenta y nueve imágenes* que ésta acoge apelando a los sentidos del fiel, al que se hace partícipe del milagro representado en los grupos de altar. Sin embargo, sobre el proceso de su ornato escultórico persisten las mismas incógnitas planteadas en las obras citadas más arriba.

El mayor interés despertado por la obra pilarista, logrado a través de las últimas publicaciones citadas, extendieron la colaboración de ambos autores en en diversas guías y obras de carácter divulgativo basadas en ellas, que vieron la luz en los años siguientes. Así se incluye en la «Zaragoza barroca» de la *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*,⁷⁶ o el volumen dedicado a la Santa Capilla en la colección CAI 100, en el que, no obstante, reconoce que la investigación seguía pendiente sobre la gran obra.⁷⁷ Unos años después, el profesor Ansón retomaba el tema en una publicación del Heraldo de Aragón sobre la historia del templo del Pilar,⁷⁸ en la que, respecto a la Santa Capilla, a la obligatoria imprecisión en todo lo referido a escultura se unía el planteamiento de diversas hipótesis que siguieron sin respaldo en la documentación archivística.⁷⁹

⁷⁵ ANSÓN NAVARRO, A. y BOLOQUI LARRAYA, B., "Catedral Basílica de Nuestra Señora del Pilar", en Buesa Conde, D. (dir.), *Las Catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pp. 243-306.

⁷⁶ ANSÓN NAVARRO, A. y BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza Barroca", en Fatás, G. (dir.), *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 249-333.

⁷⁷ ANSÓN NAVARRO, A., BOLOQUI LARRAYA, B., *La Santa Capilla del Pilar*, col. CAI 100, núm. 2, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998.

⁷⁸ ANSÓN NAVARRO, A., "La nueva Santa Capilla del Pilar. Su construcción y su decoración (1750-1769)", en Mostalac Carrillo, A. et alii, *Santa María del Pilar. Una tradición viva*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 2010, pp. 57-

⁷⁹ CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor Manuel Álvarez (1721-1797)*, tesis doctoral dirigida por el Dr. D. José Manuel Cruz Valdovinos, Madrid, Universidad Complutense, 2004, p.

En 2014, iniciamos nuestro estudio sobre Carlos Salas Vilaseca, en el que una buena parte del trabajo de investigación consistió en el vaciado documental sistemático de los fondos del Archivo Capitular del Pilar para el estudio del proceso de ornato escultórico de la Santa Capilla y su continuación en el Coreto y las naves circundantes del nuevo templo barroco del Pilar, como marco y parte fundamental del tema central de esta tesis doctoral. Ello dio lugar a dos artículos introductorios al tema, el primero en ese mismo año, aportando numerosas noticias y datos inéditos sobre la obra;⁸⁰ el segundo en 2016, sobre aspectos relacionados con la documentación archivística acerca de la obra del trasaltar de *La Asunción*.⁸¹

Estando ya redactada la parte fundamental de esta tesis, en 2019 apareció una monografía sobre el Coreto de Arturo Ansón Navarro en colaboración con Javier Martínez Molina,⁸² cuyo contenido es coincidente, en parte, con lo ya publicado en un artículo en 2014 por la autora de estas líneas⁸³ y con el capítulo correspondiente de esta investigación.⁸⁴ Básicamente, de estos dos trabajos parte el estudio que me fue encargado por el Cabildo Metropolitano de Zaragoza para una publicación conmemorativa del 250 aniversario de la inauguración de la Santa Capilla.⁸⁵ Entregado en tiempo y forma, la publicación del Cabildo, finalmente, no vio la luz.

Podemos concluir diciendo que, en aspectos tan relevantes como la decoración escultórica de la Santa Capilla o la figura del escultor Carlos Salas Vilaseca, la historiografía sobre la escultura zaragozana de la segunda mitad del siglo XVIII se ha desarrollado, a lo largo de más de dos siglos y en líneas generales, sobre las fundamentales aportaciones del deán Juan Antonio Hernández Pérez de Larrea y de Ceán Bermúdez, incorporando, esporádicamente, algunas novedades documentales puntuales o informaciones indirectas recogidas en investigaciones sobre el arte del período, aparecidas hasta el inicio de esta investigación.

⁸⁰ MUÑOZ SANCHO, A. M., "Aportación documental al proceso de ejecución del ornato escultórico de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza (1757-1768)", *Artigrama*, 29, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 385-412.

⁸¹ MUÑOZ SANCHO, A. M., "Precisiones documentales sobre el trasaltar de *La Asunción de la Virgen* de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza, obra del escultor académico Carlos Salas", en *Jornadas de investigadores predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 77-85.

⁸² ANSÓN NAVARRO, A. y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y el Coreto del Pilar (1750-1792). La integración de las artes en un proyecto singular*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2019.

⁸³ MUÑOZ SANCHO, A. M., "Aportación documental...", *op. cit.*, p. 403 y nota 95.

⁸⁴ Véase la sección 5. 2. del estudio referida al Coreto de la Santa Capilla.

⁸⁵ MUÑOZ SANCHO, A. M., "La Santa Capilla", en *El Pilar en la Historia*, Zaragoza, Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2017, inédito.

Agradecimientos

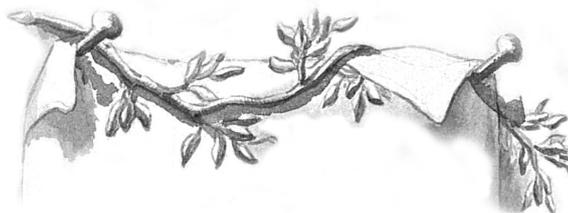
En estas líneas deseo hacer constar mi gratitud a todas aquellas personas e instituciones que me han brindado su ayuda en la realización de este trabajo. En primer lugar, a la Dra. María Isabel Álvaro Zamora, por confiar en mí al aceptar la dirección de esta tesis, por su dedicación y ayuda continuas, sin las que hubiera sido irrealizable. Así mismo, al Dr. Javier Ibáñez Fernández por su apoyo final.

Mi sincero agradecimiento por su colaboración a los encargados y personal de cuantos archivos y bibliotecas he consultado, especialmente, a los responsables de los Archivos Capitulares del Pilar y de la Seo, así como del Patrimonio del Cabildo, y en particular, a los técnicos Ester Casorrán Berges y Jorge Andrés Casabón, por facilitar mis investigaciones durante largas jornadas y acompañarme en intempestivas sesiones fotográficas en la basílica.

Mi gratitud a los investigadores Natalia Juan García y José María Lanzarote Guiral, que han colaborado conmigo en diferentes publicaciones y compartido documentación relevante que me permitió avanzar en la investigación. Igualmente, quiero reconocer la generosidad de Elena Barlés Báguena y José Ignacio Calvo Ruata por poner a mi disposición distintos materiales necesarios para esta tesis.

Hago extensivo mi agradecimiento a mis amigas y compañeras, que han sabido ayudarme de mil formas diferentes, en especial a Elena Aguado Guardiola, por nuestros fructíferos intercambios de opiniones e inquietudes; a Marta Gracia Loscos, por su paciencia y disposición a atender mis continuos requerimientos, a Belén Ibáñez Abella y a Carmen Abad Zardoya.

Pero, sobre todo, a mi familia: a mi padre, que ya no está, y que tantas horas estuvo a mi lado durante la redacción de esta tesis; a mi marido y mi hijo, a mi madre, a mis hermanos y mis cuñados. A todos ellos, por su enorme cariño, paciencia y estímulo a lo largo de estos años, gracias.



Estudio



Esbozo biográfico

La fecha de nacimiento del escultor catalán Carlos Salas Vilaseca admitida por la historiografía no ha podido ser corroborada en los archivos consultados para esta investigación. Antonio Ponz no aportó dato biográfico alguno.¹ El deán del cabildo zaragozano Juan Antonio Hernández Pérez de Larrea, que pudo conocer al artista, en sus adiciones a la copia del manuscrito de Jusepe Martínez de los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, señaló que Salas nació en Barcelona, por los años de 1730, y que murió en Zaragoza a 29 de Marzo de 1779, a la edad de cincuenta y cinco años poco más menos.² Un sencillo cálculo nos indica que habría nacido más cerca de 1724 que de 1730. Pero fue Ceán Bermúdez, conocedor del documento de Larrea quien, sin atender a las fechas señaladas por éste, estableció indirectamente el año de nacimiento en 1728 extrayendo datos de los libros de actas de la Real Academia de San Fernando.³ Allí sitúa el inicio de la etapa madrileña en la formación del artista, a la edad de veinticuatro años, lo que tendría lugar en 1752,⁴ año de la inauguración y comienzo los estudios en dicha institución. Sin embargo, su nombre no aparece en los libros de matrícula correspondientes a los primeros años, cuando aún no se registraba a todos los alumnos, y en los que una anotación del secretario advierte de que: *Tambien ay otros Discipulos que no se hallaran por haverse presentado en los concursos que a havido y por este acto han quedado reconocidos por tales.*⁵ Tampoco era éste el caso de Carlos Salas, pues se le documenta por primera vez el 10 de mayo de 1753 en una lista

¹ PONZ, A., *Viage de España, o Cartas, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse que hay en ella*, 18 vols., Madrid, Joaquín Ibarra, 1772-1794, en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000154545&page=1>.

² Las adiciones realizadas por el deán Larrea a la copia del manuscrito de los *Discursos* encargada en 1796, aparecieron publicadas por primera vez en la edición Mariano Nogués de 1853 de MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura. Sus rudimentos, medios y fines que enseña la esperiencia con los ejemplares de obras insignes de artifices ilustres*, Zaragoza, Imprenta y litografía de M. Peiro, 1853, apéndice VI, p. 214). Respecto a las *Adiciones* de Larrea ver MARTÍNEZ J. y MANRIQUE ARA, M. E. (ed. lit.), *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2008, pp. VI-CV, espec. pp. XXVII-XXXIV, en línea: <https://ebookcentral.proquest.com> (consulta 14-V-2020).

³ Cita como fuentes: *Actas de la academia de San Fernando. Noticias de Aragón y Cataluña*. Ponz (CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de Bellas Artes en España*, t. IV, Madrid, Imprenta Vda. de Ibarra, 1800, p. 302).

⁴ *Nació en Barcelona el año de 1728. Comenzó a estudiar su profesion en Madrid a los veinte y quatro de edad [...] (ibidem, t. IV, p. 300).*

⁵ ARABASF, *Libros de matrícula de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752-1815)*, f. 1 v. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcp2h7> (consulta 6-III-2018).

de cuarenta y cuatro admitidos para las clases de dibujo del natural,⁶ lo que indica que había asistido antes a las clases de principios y del yeso. Por tanto, no se matriculó al inscribirse como opositor a los premios de la Academia.

La afirmación de Ceán se basaría en la primera mención documental de la edad de Carlos Salas, veinticinco años, que aparece en el acta de la junta pública general de la corporación de diciembre de 1753, correspondiente a la ceremonia de distribución de premios celebrada en el Palacio Real, concurso anual que por primera vez convocaba la Academia y en el que joven artista logró el primero de los galardones de su etapa formativa.⁷

Por el contrario, la fecha del fallecimiento de Salas señalada por Ceán, el 29 de marzo de 1788, era inexacta.⁸ Finalmente, el conde de la Viñaza aportó el dato correcto tras consultar el archivo parroquial de la iglesia de San Felipe de Zaragoza, donde obra la partida de defunción del escultor, fechada el 30 de marzo de 1780.⁹

Por nuestra parte, la búsqueda de la partida de bautismo de Carlos Salas en las parroquias de Barcelona resultó infructuosa, constatando la enorme merma documental resultado de las vicisitudes de los archivos. Sin embargo, hemos podido localizar una copia del expediente matrimonial de sus progenitores, conservado en el Archivo Diocesano de Barcelona y expedido en la parroquia de Santa María del Mar, a la que pertenecía la madre del escultor, Catharina. El padre, Joseph, de profesión *artiller*, era natural de Montmaneu (obispado de Vich), hijo de un *texidor*, y vivía en la parroquia de Sant Pere de la Ciudad Condal. Contrajeron matrimonio el 27 de marzo de 1722 y firmaron como testigos Miquel Parera *Escola major* y Joan Guilera *revenador*.¹⁰ Conociendo estos

⁶ Documento citado por CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor Manuel Álvarez (1721-1797)*, tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2004/2011, vol. I, pp. 49-52; transcrito en vol. II, doc. Academia/2, pp. 15-16. <http://eprints.ucm.es/12823/1/T27295.pdf>, consulta 15-III-2018.

⁷ *Don Carlos de Salas natural de Barcelona edad 25 años* (ARABASEF, *Libros de actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes [Actas...]*, junta pública general, 23-XII-1753, f. 14 v, apéndice documental, doc. 7).

⁸ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, op. cit., t. IV, p. 300.

⁹ *Salas (D. Carlos de) escultor. Murió en su casa propia, de la calle del Temple, de Zaragoza, nº 20 antiguo, el día 30 de marzo de 1780, a los cincuenta y dos años de edad. – T. V del lib. de dif. de la P. de S. Felipe y Santiago, f. 167* (VIÑAZA, CONDE DE LA [Cipriano Muñoz y Manzano], *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España de Don Juan Agustín Ceán Bermúdez*, tomo III, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, 1894, p. 334); ADZ, parroquia de San Felipe, Tomo 6.º *De Muertos de la Iglesia Parroquial de San Felipe de la Ciudad de Zaragoza*, sig. A.3-6/2, Zaragoza, 30-III-1780, f. 167v, apéndice documental, doc. 232, documento transcrito en BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez. 1710-1780*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1983a, vol. II, p. 244.

¹⁰ Archivo Diocesano de Barcelona [ADB], Santa María del Mar, Expedientes matrimoniales, nº 53, 26-III-1722, apéndice documental, doc. 1.

datos se descartó, previa consulta, la posibilidad de que en el archivo de la parroquia de Sant Pere delles Puel·les se conservara la partida de bautismo de Carlos Salas.

Así pues, existe una diferencia de unos seis años entre el matrimonio de los padres y el supuesto año de nacimiento del escultor en 1728. Diez años después, hacia 1737 nacería su hermana Eulalia, siendo ambos los únicos hijos documentados de la pareja.

Además de su origen humilde, se comprueba que Carlos Salas no provenía de una familia de artistas, ya que el expediente matrimonial barcelonés no sólo revela el oficio del padre, *artiller*, sino también el de los abuelos paterno y materno, *texidor* y *treballador* respectivamente.

Tras un aprendizaje básico en el arte escultórico, tal vez de la mano y con la orientación de artistas con mentalidad academicista, como trataremos de contextualizar más adelante, Carlos Salas abandonaría su Barcelona natal hacia 1752 o 1753, cuando se le supone en Madrid como alumno de la Real Academia de San Fernando.¹¹ Allí completaría su formación a nivel académico como discípulo del fundador, Giovan Domenico Olivieri (Carrara, 1708 – Madrid, 1762), al menos hasta 1760, cuando, tras la consecución de distintos galardones y de la obtención de una pensión de estudios de perfeccionamiento en Roma — que debió rechazar por atender a sus padres —, logró el nombramiento de académico de mérito,¹² con las prerrogativas del privilegio de nobleza personal que el título comportaba.

Desde 1756 Salas simultaneó su experiencia académica con su colaboración en el taller del Palacio Real, en las obras de decoración escultórica que se llevaban a cabo según el proyecto del benedictino Martín Sarmiento, también bajo la dirección de Olivieri y junto al escultor gallego Felipe de Castro (Noya, *ca.* 1711 – Madrid, 1775), magna empresa artística catalizadora de los postulados académicos ilustrados. Por esos mismos años debió de trabajar en importantes obras de patrocinio regio, como la del Real Monasterio de la Visitación o Salesas Reales cuya decoración escultórica fue diseñada y ejecutada por el carrarés, seguramente por elección de la reina Bárbara de Braganza.¹³ A partir de entonces, la influencia de Olivieri se hará patente en toda la producción posterior de Carlos Salas.

¹¹ ARABASF, 5-104-2, 11-V-1753, documento citado por CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 49-52; reproducido en vol. II, Academia/2, pp. 15-16, apéndice documental, doc. 4.

¹² ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 27-I-1760, f. 76r-v, apéndice documental, doc. 53.

¹³ NOVERO PLAZA, R., “La reina Bárbara de Braganza y la introducción del gusto barroco italo-portugués en España”, *Goya*, 316-317, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, pp. 65-76.

Abandonado el proyecto decorativo del padre Sarmiento y desmantelado el obrador real tras la llegada al trono de Carlos III (1759-1788) y el nombramiento de Francisco Sabatini (Palermo, 1722 – Madrid, 1797) como arquitecto mayor,¹⁴ se creó una difícil situación para los escultores por la que debieron buscar su trabajo fuera de la órbita palatina, posibilidades que, incluso en Madrid, quedaron muy mermadas.

Aunque desconocemos casi todo de lo realizado por Carlos Salas en el tiempo transcurrido entre la desaparición del taller real y su llegada a Zaragoza, lo encontramos participando en las decoraciones efímeras de la ciudad de Madrid para la entrada pública Carlos III, tanto en la ejecución material como en la dirección de las obras proyectadas por Ventura Rodríguez. Así mismo, pudo realizar alguna obra de comitencia privada, por parte de nobles o personajes adinerados que dotaban templos o capillas con altares e imágenes de su devoción, como podría ser el caso de las esculturas que le atribuyó Antonio Ponz para la desaparecida iglesia de Santa Rosalía de Padres *Agonizantes* de Madrid.¹⁵

Muchos escultores partieron hacia provincias en las que, gracias al renombre logrado con su participación en las obras reales, se solicitaron sus servicios en empresas destacadas. Es lo que finalmente hizo Carlos Salas dirigiendo sus pasos hacia Zaragoza, donde, por designación de Ventura Rodríguez, fue requerido junto a los escultores Manuel Álvarez y Juan Porcel, para la que sería la obra más importante de su vida artística y una de las más relevantes de la segunda mitad del siglo XVIII en España, la decoración escultórica de la Santa Capilla del Pilar.

Carlos Salas llegó a la ciudad del Ebro a mediados de marzo de 1762, a la edad de 34 o 35 años. La localización del expediente de una causa civil iniciada contra el escultor para que abandonase la habitación en la que vivía en subarriendo, ha revelado la localización del domicilio que ocupaba al poco tiempo de llegar a la ciudad, tal vez desde el principio de su estancia: *sita en la parroquia del Pilar y ala bajada de su plaza*, y que era propiedad del convento de Nuestra Señora del Carmen. El acuerdo para el alquiler, o su renovación, ya que se hacía por *tandas* de seis meses, se llevó a cabo en la Navidad de ese año y allí habitó, al menos, hasta julio de 1763. En ese momento también se encontraba en el domicilio su padre, Joseph Salas, de sesenta y cuatro años, *en cuia habitacion y*

¹⁴ TÁRRAGA BALDÓ, M. L., *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real. El taller y sus vicisitudes*, vol. II, Madrid, Patrimonio Nacional, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Italiano de Cultura, 1992, p. p. 484, doc. 156.

¹⁵ PONZ, A., *Viage...*, *op. cit.*, t. V, p. 57.

compañía bibe,¹⁶ si bien desconocemos si se trasladó con su hijo a Zaragoza desde el primer momento, o se trató de una estancia temporal.¹⁷

Este extremo, no obstante, es acorde con el pretexto alegado por el artista ante la Real Academia para rechazar la pensión en Roma que se le había concedido en 1758: por *la justa y honrada causa de asistir a sus ancianos Padres*,¹⁸ de donde inferimos que su familia podría haber abandonado Barcelona para residir con él en Madrid, tal vez por ser el miembro de la familia con una posición más desahogada. La necesidad de asistir a sus progenitores podría estar en relación con la estancia del padre en Zaragoza en el momento del pleito con lo que, tras la partida de Carlos, habría quedado en la capital su madre, Catalina (o Catharina), al cuidado de su hermana Eulalia, que había contraído matrimonio con un vecino de esa ciudad, Joseph Barrera, quien, sin embargo, falleció años más tarde en la capital aragonesa.¹⁹

Carlos Salas permaneció en Zaragoza mientras atendió a los encargos de la Junta de Nueva Fábrica del Pilar y del Cabildo para la Santa Capilla y para el trascoro del nuevo templo, período de unos tres años al que hemos denominado *primera etapa zaragozana*, que se extiende desde marzo de 1762 hasta marzo o abril de 1765. Durante todo ese tiempo pudo residir en la habitación de la plaza del Pilar, pero no hemos hallado ninguna noticia al respecto en los libros de cumplimiento pascual, por lo demás conservados en series cronológicas

¹⁶ AHPZ, Pleitos civiles (1712-1780), sig. J/011736/000004, 1763, 25-VI-1763, apéndice documental, doc. 95.

¹⁷ En el mes de junio de 1763, Ignacio Román, el arrendatario o *principal Ynquilino* de la casa, denunció a Salas ante el juez para que dejara libre la habitación. Román, alegó que el subarriendo se había acordado por seis meses, hasta el día de San Juan, por el precio total de 8 libras 10 sueldos. Que *antes del día de Santa Cruz de Mayo tiempo abil para despedir a qualquiera Ynquilino de las casas arrendadas por tandas*, había dado aviso para el desalojo por medio de su madre a Joseph Salas, y que, habiéndose resistido el escultor, un alguacil le comunicó la orden del juez para su desalojo inmediato. Tras los iniciales autos del juez Pedro de Rivas ordenando el desalojo de la pieza y la advertencia de que de lo contrario se procedería a su lanzamiento y a su condena al pago de costas, Salas presentó un recurso de apelación que se resolvió favorablemente al escultor con la revocación del auto condenatorio del juez [AHPZ, Pleitos civiles (1712-1780), sig. J/011736/000004, 1763, Zaragoza, 25-VI-1763, apéndice documental, doc. 95; 27-VI-1763 (a), (b) y (c), apéndice documental, docs. 96, 97 y 98; 1-VII-1763 (a) y (b), apéndice documental, docs. 99 y 100; 5-VII-1763, apéndice documental, doc. 101; 6-VII-1763, apéndice documental, doc. 102].

¹⁸ *Distribucion de los premios concedidos por el Rey N. S. a sus discipulos de las tres Nobles Artes hecha por la Real Academia de San Fernando en la junta general De 28 de Agosto de 1760*, Madrid, imprenta de D. Gabriel Ramirez, 1760, p. 3, en línea: <http://www.derechoaragones.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=603558> (consulta 25-X-2018).

¹⁹ *En diez y siete de Marzo de mil setecientos sesenta y ocho murio Joseph Barrera, domiciliado en Madrid, marido de Eulalia Salas, recivio los Santos Sacramentos de Penitencia, Viatico, y Extrema Uncion, tenia echo testamento en Madrid y con licencia del Señor Juez de Pias Causas se deposito su cadaver en esta Yglesia, y se enterro en ella a un acto de todos, y dos de numero en tierra firme* (ACP, *Quinque Libri*, 1757-1772, tomo VII, defunciones, f. 368 v, Zaragoza, 17-III-1768, apéndice documental, doc. 158).

incompletas y muy esporádicas, especialmente los de las parroquias del Pilar y de la Seo. Igualmente, cabe pensar que en este período no tuvo taller propio, sino que su labor la llevaría a cabo en los *talleres de la fabrica*, dependencias mencionadas en la documentación capitular en varias ocasiones. Por otra parte, correspondiente a esta etapa no conocemos ningún contrato del escultor con comitentes ajenos al Cabildo zaragozano.

Carlos Salas regresó a Madrid a finales de marzo de 1765. Se desconoce también su actividad en este período, a excepción de una posible participación, ese mismo año, en la elaboración de decoraciones efímeras para la ciudad, esta vez con motivo del matrimonio de los Príncipes de Asturias, proyectadas por Francisco Sabatini, según la atribución de algunos estudiosos; o, tal vez, las esculturas para los *Padres Agonizantes* mencionadas anteriormente. Esta estancia madrileña se extendió hasta enero de 1767, en que, de nuevo contrató con el Cabildo zaragozano la obra que supondría su traslado definitivo a Zaragoza desde ese momento, y con él, el de sus padres, dando comienzo a una *segunda etapa* que se prolongará hasta 1780, año de su muerte, a la temprana edad de 52 años.

A pesar de que la mayoría de los libros de matrícula o cumplimiento pascual de la parroquia del Pilar no se han conservado, los de defunciones nos han aportado noticias importantes sobre la familia domiciliada en la calle de la Platería, debido a la serie de tristes acontecimientos que marcaron su estancia inicial en la ciudad. Aunque casada en Madrid, Eulalia Salas se hallaba en Zaragoza en 1767, donde nació su hija Josefa Barrera.²⁰ Sin embargo, su bautismo no aparece en los registros de la parroquia del Pilar ni en la de San Felipe. No sabemos si su nacimiento fue anterior o posterior a la muerte su hermano mayor, Carlos, *Parbulo*, en octubre del mismo año,²¹ pero a los seis meses de la muerte del niño, falleció también su padre, Joseph Barrera, en marzo de 1768,²² en cuya partida de defunción se consigna que residía y tenía testamento hecho en Madrid. En ambos registros aparece especificado su domicilio en la zaragozana calle de la Platería.

La nueva situación de viudedad pudo determinar a madre e hija a permanecer definitivamente en la casa de Carlos Salas, donde viviría toda la familia, incluso sus padres, Joseph, entonces de unos 68 años, y Catalina.

El volumen de trabajo al que el escultor debió atender a partir de 1767, tras contratar con la Junta de Nueva Fábrica del Pilar la ejecución del gran relieve del

²⁰ Dato reflejado en su partida de defunción, junto al de su edad, 50 años (ADZ, parroquia de San Felipe, *Tomo 7.º De Muertos 1783-1835*, 30-V-1817, f. 144v, apéndice documental, doc. 250).

²¹ ACP, *Quinque libri*, 1757-1772, t. VII, defunciones, 27-X-1767, f. 367r, apéndice documental, doc. 157.

²² ACP, *Quinque libri*, 1757-1772, t. VII, defunciones, 17-III-1768, f. 368v apéndice documental, doc. 158.

trasaltar de la Santa Capilla que él mismo había proyectado, le haría contar con la colaboración de algunos oficiales y aprendices. Tal vez entre ellos se encontraba Pascual de Ypas, de 23 años,²³ con quien Eulalia contrajo matrimonio en 1770, apareciendo ambos domiciliados en la calle de la Platería, según vuelven a registrar los *quinque libri* de la parroquia del Pilar.²⁴ Sin embargo, las capitulaciones matrimoniales no se firmaron hasta 1776, aportando él algo más de 80 libras jaquesas en dinero y muebles, y ella, 180 en alhajas de plata y muebles, más otras 400 libras como donación de su hermano Carlos. La capitulación incluía la obligación de que si ella fallecía sin hijos de este matrimonio, o muriendo éstos menores de edad o sin tomar estado, 200 libras debían revertirse a Salas para ser entregadas a Josefa Barrera, la hija del primer matrimonio de Eulalia.²⁵

En la casa de Salas seguía viviendo un año después del enlace, en 1771, cuando nace una niña que será bautizada con el nombre de Joaquina.²⁶ Al mes siguiente las dos hermanastras reciben la confirmación en la parroquia de San Felipe, si bien en este caso se especifica que pertenecen a la del Pilar.²⁷ Para ese año existe libro de matrícula de esta parroquia y la inscripción no deja lugar a dudas: toda la familia vive en la casa de Carlos Salas en la calle de la Platería, apareciendo en la relación, además del escultor, *Joseph Salas, Cathalina Salas, Pasqual [sic], Eulalia Salas* y una mujer llamada *Teresa Zeliu*.²⁸

Es obvio que la importancia del trabajo que desempeñaba para el Cabildo zaragozano comportó el afianzamiento de Carlos Salas en la ciudad de Zaragoza, capacitándole, no sólo económicamente para acoger en su casa a toda su familia, sino también por prestigio profesional, para atender a importantes encargos que se fueron sucediendo en el tiempo, entre ellos la reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña, o el retablo mayor y tabernáculo del trasagrario de la cartuja de las Fuentes, ambos en Huesca, como los más importantes de estos primeros años, para dar el salto, posteriormente, con obras en Navarra y Cataluña. Todo ello se reflejó en las cantidades con las que, en

²³ BOLOQUI LARRAYA, B., "Datos para una biografía del escultor Pascual Ypas López y su familia", en *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, pp. 337-359, espec. p. 341.

²⁴ ACP, *Quinque libri*, 1757-1772, t. VII, matrimonios, 17-V-1770 (b), f. 316v, apéndice documental, doc. 170. Sin embargo, las capitulaciones matrimoniales no se firmaron hasta 1776, aportando él algo más de 80 libras jaquesas en dinero y muebles, y ella, 180 en alhajas de plata y muebles, más otras 400 libras como donación de su hermano Carlos

²⁵ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. II, doc. 350.

²⁶ ACP, *Quinque libri*, 1757-1772, t. VII, bautismos, 12-IV-1771, f. 132r, apéndice documental, doc. 178.

²⁷ BOLOQUI LARRAYA, B., "Datos para una biografía...", *op. cit.*, pp. 353-354, doc. IV.

²⁸ ADZ, parroquia del Pilar, matrículas, caja 161, 1771.

materia de impuestos, contribuía al consistorio zaragozano, en virtud de los precios en que se llegaron a cotizar sus obras.

Para hacer frente a los importantes encargos a los que se comprometía, mientras tuvo su domicilio en la calle de la Platería dispuso de un taller en la calle Mayor —también en la parroquia del Pilar—, por el que tributó al ayuntamiento en los años 1770 y 1771 las cantidades de 160 y 120 reales de plata respectivamente²⁹ (José Ramírez, fallecido en 1770, cotizó entre 1767 y 1769, 168 reales de plata anuales).³⁰ A partir de 1772, según los cabreos de industrias su taller estaba en la calle del Temple y, desde entonces, fue el escultor que más contribuyó por su actividad, con una diferencia de más del doble respecto a su próximo competidor, Juan Fita, hasta 1773; desde 1774 hasta su muerte cotizó aproximadamente el cuádruple que cualquier otro escultor,³¹ según las cantidades reflejadas en el cuadro.³²

	1772	1773	1774	1775	1776	1777	1778	1779	1780
Cabreo industrias (reales plata)	1.800	1.800	2.100	2.300	2.000	2.000	1.500	1.500	1.500
Repartos contribución (reales plata)	141	158	182	198	174	175	138	138	--

Contribuciones de Carlos Salas (1772-1780)

Antes de agosto de 1771, Carlos Salas no sólo trasladó el taller sino también su domicilio a la casa de la calle del Temple, parroquia de San Felipe, para acoger a los nuevos miembros de su familia y para su adecuado desenvolvimiento profesional. Como en su día estudió la profesora Boloqui, en 1770 alquiló al capítulo parroquial el inmueble durante cuatro años por el precio de 44 libras anuales. La casa, *con su bodega y vasos vinarios*, era vieja y necesitaba importantes obras cuyos costes *no harían tal vez el rédito correspondiente*, por lo que el escultor propuso la permuta de la casa por tierras que se comprometía a adquirir en ese tiempo, cuya renta anual fuera igual al precio establecido para el alquiler, descontado el importe de las *alfardas*, a lo que se obligaron ambas partes

²⁹ AMZ, Libro Contribución, 344, 1770, p. 131 y Libro Contribución, 345, 1771, p. 122.

³⁰ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. I, p. 214.

³¹ *Ibidem*, vol. II, p. 229, doc. 339.

³² A partir de BOLOQUI LARRAYA, B., "Datos socioeconómicos sobre los escultores zaragozanos en el siglo XVIII y sus talleres", pp. 613-624, espec. p. 617.

por documento notarial.³³ Finalmente, la casa fue adquirida en propiedad por Carlos Salas en junio de 1773,³⁴ mientras se encontraba trabajando en el Panteón Real de San Juan de la Peña, otorgando poderes para ello a Juan de Varanchán.³⁵

Pero nada más efectuar el traslado a la nueva vivienda, en agosto de 1771 murió la madre del escultor, Cathalina Rius y Vilaseca, en cuya partida de defunción se consignó ya su nuevo domicilio en la calle del Temple, de la parroquia de San Felipe.³⁶ Si en las matrículas pascuales de 1771 aparecían registrados en la calle de la Platería, la familia cambió de domicilio entre el final de la primavera y el mes de agosto. En la nueva casa murió también el padre del escultor, Joseph Salas, la víspera de la Navidad de 1772, quien *no hizo testamento por no tener de que disponer*,³⁷ lo que indica la dependencia de su hijo, alegada por el artista ante la Academia de San Fernando para rechazar la pensión en Roma.

En la Navidad de 1773 fue bautizado Manuel Antonio,³⁸ segundo vástago de Pascual y Eulalia que, tristemente, no alcanzaría ni los dos años.³⁹ Lo mismo ocurrió con el tercer y último hijo del matrimonio, Jerónimo Joaquín, nacido en julio de 1776⁴⁰ y fallecido en septiembre de 1778.⁴¹

Ese año, en la casa número 20 de la calle del Temple, propiedad de Carlos Salas, aparecían matriculados, además de *Don Carlos Salas, Pasqual Ypas, Eulalia Salas, Miguela Chia*, criada, y sus sobrinas *Maria Josefa Barrera y Joaquina Ypas*.⁴²

³³ Documento dado a conocer por BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. II, p. 227, doc. 335.

³⁴ *Ibidem*, vol. I, p. 214.

³⁵ Catedrático de Retórica en las Aulas Reales; miembro de la Real Sociedad Económica Aragonesa desde 1780 como socio de mérito literario; secretario de la clase de artes entre 1781 y 1783, y después de las de Agricultura y Comercio y de la Junta General (ASTORGANO ABAJO, A. (coord.), *El jesuita Vicente Requeno (1743-1811), restaurador del mundo grecolatino*, Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2012, p. 981). También terciará en el enconado conflicto sobre la redacción de las inscripciones sepulcrales de las lápidas del Panteón Real de San Juan de la Peña, donde aparecen involucrados Pascual de Ypas y Eulalia Salas acusados por Varanchán de retener en su domicilio parte de los textos supuestamente elaborados por él antes de 1780 (LANZAROTE GUIRAL, J. M. y MUÑOZ SANCHO, A. M., "El espinoso asunto de las inscripciones sepulcrales", en Juan García, N., Lanzarote Guiral, J. M. y Muñoz Sancho, A. M., *El Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña. Historia, política y arte*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2019, pp. 123-130, espec. pp. 126-127.

³⁶ ADZ, parroquia de San Felipe, Tomo 6.º *De Muertos de la Iglesia Parroquial de San Felipe de la Ciudad de Zaragoza*, sig. A.3-6/2, 14-VIII-1771, f. 127r, apéndice documental, doc. 185.

³⁷ ADZ, parroquia de San Felipe, Tomo 6.º *De Muertos de la Iglesia Parroquial de San Felipe de la Ciudad de Zaragoza*, sig. A.3-6/2, 24-XII-1772, f. 132v, apéndice documental, doc. 196.

³⁸ BOLOQUI LARRAYA, B., "Datos para una biografía...", op. cit., p. 354, doc. V.

³⁹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. II, p. 239, doc. 348.

⁴⁰ BOLOQUI LARRAYA, B., "Datos para una biografía...", op. cit., p. 355, doc. VI.

⁴¹ *Ibidem*, p. 355, doc. VII.

⁴² ADZ, parroquia de San Felipe y Santiago, matrículas, Zaragoza, 1771-1796, sign. A.5-30/3.

La preeminencia de la obra artística de Carlos Salas en el Pilar, tras finalizar el trasaltar de *La Asunción de la Virgen*, lo convirtió, a partir de 1768, en el escultor más cotizado y requerido en Aragón y su zona de influencia en la cercana Navarra, pero también para importantes empresas que se abordaron en Cataluña. La envergadura de las obras que contrató le reportaría una relevancia social que queda patente en los escasos documentos conocidos relativos a su biografía, aparte de la relación que mantendría con los artistas más significados del panorama artístico y, en especial, con los de origen aragonés, como los Bayeu.

Esta circunstancia, unida a la amistad que le uniría con Goya, al menos, desde la intervención de ambos en el Coreto de la Santa Capilla y en el ámbito de la Academia de Dibujo zaragozana, hizo que el aragonés presentara a Carlos Salas como uno de sus testigos, junto al arquitecto Agustín Sanz (Zaragoza, 1724—id., 1801) y un presbítero del Pilar, para certificar su soltería en el informe expedido por el Vicario General de Zaragoza, antes de contraer matrimonio con Josefa Bayeu en 1773.⁴³ Como han señalado otros investigadores, este hecho pudo responder también a la voluntad de Goya de vincularse —y postularse como mejor pintor del momento—, a los artistas más importantes del panorama zaragozano en arquitectura y escultura.⁴⁴ No obstante, la amistad debió de ser sólida y sincera, pues un año más tarde Carlos Salas apadrinó al primogénito del pintor, Antonio Juan Ramón Carlos, en el bautizo celebrado en la zaragozana iglesia de San Miguel de los Navarros.⁴⁵ Además, valoraba al aragonés como artista pues, algunos años más tarde, en 1778, le reclamaba algunos *borriones* para mostrar al Cabildo y, con la colaboración de Martín de Goicoechea, conseguir que pintara en las cúpulas del *quadro* de la Santa Capilla, tal como, en secreto, contó Goya en una carta a su amigo Martín Zapater.⁴⁶

Sin embargo, por las cartas que también le dirigía fray Manuel Bayeu (Zaragoza, 1740—Zaragoza?, 1809), sabemos de alguna desavenencia, tal vez de

⁴³ En el informe, fechado en 30 de junio de 1773, se señala la edad de Carlos Salas, 44 años, y su residencia en Zaragoza desde once años antes. (LÓPEZ ORTEGA, J., “El expediente matrimonial de Francisco de Goya”, *Boletín del Museo del Prado*, vol. 26, nº 44, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 62-68, espec. pp. 63-64 y 67, doc. 7).

⁴⁴ MARTÍNEZ MOLINA, J., “Agustín Sanz y Francisco de Goya: el proyecto de reforma del palacio de los duques de Híjar en Zaragoza y la fallida decoración pictórica de su fachada (1773-1774)”, *Cuadernos dieciochistas*, 16, Salamanca, Ediciones de la Universidad de Salamanca, 2015, pp. 259-289, espec. pp. 269-270.

⁴⁵ [...] *Al cual fue puesto por nombre Antonio, Juan, Ramon, Carlos. Fue su Padrino Don Carlos Salas Parroquiano de San Felipe a quien adverti el Parentesco espiritual que havia contrahido, y la obligacion de enseñar la Doctrina Xtiana al bautizado en defecto de sus Padres [...]* (transcripción completa en ANSÓN NAVARRO, A., *Goya y Aragón. Familia, amistades y encargos artísticos*, col. «Mariano de Pano y Ruata», Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1995, p. 118).

⁴⁶ ANSÓN NAVARRO, A., “Revisión crítica de las cartas escritas por Goya a su amigo Martín Zapater”, ÁGUEDA, M. y DE SALAS, X. DE (ed. lit.), *Cartas a Martín Zapater. Francisco de Goya*, Madrid, Istmo, 2003, n. 4.

tipo profesional, entre Carlos Salas y el religioso, quien, basándose en *lo que antaño junto con Gutiérrez izo sobre el mismo asunto*, lo señaló como instigador de una queja elevada a Ramón Pignatelli por los pintores relacionados con la Academia zaragozana José Luzán, Manuel Eraso, Diego Gutiérrez y Francisco Périz, acusando al cartujo de pintar para fuera del convento sin tributar por ello, asunto que se resolvió favorablemente para Bayeu tras mediar la Real Academia de San Fernando.⁴⁷

La *segunda etapa* de Carlos Salas en Zaragoza, comenzada en 1767, y jalonada de logros y éxitos profesionales, vislumbraba un futuro prometedor que se vio truncado con su prematura muerte el 30 de marzo de 1780, a los 52 años, dejando inconclusas varias obras que debió asumir su cuñado Pascual de Ypas, designado heredero de su taller.

Soltero y sin hijos, Carlos Salas dictó testamento un mes antes de su fallecimiento, seguido de un codicilo.⁴⁸ En ambos documentos se presenta como *Academico de Merito de la Academia de Escultura de San Fernando de la Corte de Madrid, y Director de la establecida en esta Ciudad de Zaragoza*. Como hombre religioso que era, solicitó ser enterrado en la iglesia de San Felipe y Santiago y amortajado con hábito de capuchino, y la celebración de mil misas por su alma en las iglesias y altares que los albaceas dispusieran, así como un aniversario a celebrar en la iglesia del convento de San Juan Bautista de Capuchinos, todas ellas con la *caridad* de tres sueldos por cada una. Dispuso también cien misas a celebrar en los distintos conventos zaragozanos de dicha orden y en el de Jesús de franciscanos por sus padres y abuelos, además de otras cien en la parroquial de San Felipe por sus capitulares y religiosos, éstas últimas con *caridad* de una peseta. Así mismo, donó 10 libras jaquesas al Hospital Real de Nuestra Señora de Gracia, ordenó pagar todas sus deudas, designó a los legatarios de la legítima, y dejó *de gracia especial* a su sobrina Josefa Barrera 400 libras para cuando tomara estado. También señaló el legado a su cuñado, Pascual de Ypas, compuesto por todos sus *Modelos, erramientas, y bancos de mi facultad de Escultor*, junto a una serie de colecciones de láminas, dibujos y libros sobre los que, lamentablemente, el testamento resulta poco explícito, extremo que analizaremos en un capítulo posterior. No obstante, de dicho legado excluyó los *once Modelos, que he trabajado*

⁴⁷ ARABASF, *Actas...*, junta particular, 2-V-1779, f. 136v y 6-VI-1779, f. 138r; CALVO RUATA, J. I., *Cartas de Fray Manuel Bayeu a Martín Zapater*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1996, pp. 90-92; CALVO RUATA, J. I. (dir.), *Fray Manuel Bayeu. Cartujo, pintor y testigo de su tiempo*, catálogo exposición, Huesca, junio-septiembre 2018, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2018, pp. 22-24

⁴⁸ AHPNZ, not. Antonio Bernués, 1780, 2-III-1780, ff. 161r-162v y 3-III-1780, f. 164v-165v apéndice documental, docs. 236 y 237. Ambos documentos fueron dados a conocer por Boloqui Larraya, si bien con algunos errores y omisiones en la transcripción (BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. II, p. 243, doc. 352).

*para el Consulado de Barcelona, a fin de que sus trabajos, y utilidades quiero se apliquen a mi universal herencia.*⁴⁹

Nombró heredera universal a su hermana Eulalia Salas, entonces de 42 años, favoreciendo también a sus dos hijas al disponer que, a la muerte de ésta, lo que quedara de la que debió ser una cuantiosa herencia recayese, la mitad, sobre su sobrina Josefa Barrera, y la otra mitad, sobre Joaquina de Ypas y los hijos que el matrimonio Ypas-Salas pudiera tener. Aún más, si los sobrinos morían sin tomar estado, los albaceas debían invertir el monto en misas, sufragios y aniversarios por el alma del testador y la de aquellos otros expresados en las primeras disposiciones del testamento.

Los ejecutores testamentarios nombrados por Carlos Salas fueron su hermana Eulalia, el vicario de la parroquial de San Felipe y el padre Guardián de Capuchinos *que de presente son y por tiempo seran*,⁵⁰ el médico Alexandro Ortiz⁵¹ y Joseph García, maestro guarnicionero.

Como podemos comprobar, la gran beneficiaria en el testamento de Carlos Salas fue su hermana Eulalia, asegurando a la vez el bienestar de Josefa, la hija habida del primer matrimonio con José Barrera. Así, en el codicilo que el escultor dictó el día siguiente al del testamento, amplió considerablemente las prerrogativas y ventajas con que venía favoreciendo a su hermana. Le dio potestad para que, al tiempo de su muerte, pudiera disponer de 400 libras jaquesas en bienes o dinero, en favor de su marido Pascual de Ypas. El hecho de que no fuera preciso repartir los bienes entre distintos herederos, pudo ser la causa de que no se hiciera inventario a la muerte del artista, pero ordenando, en cambio, a sus ejecutores testamentarios hacer y firmar *una individual, y Particular razon* de todos sus bienes *muebles, y Sitios*, dándoles poder para vender en caso de ser *preciso, util, y beneficoso* los bienes muebles. Igualmente, daba poder a su hermana para vender o empeñar, *si lo necesitase para su manutención, y decencia y*

⁴⁹ AHPNZ, not. Antonio Bernués, 1780, 2-III-1780, f. 161v apéndice documental, doc. 230.

⁵⁰ Carlos Salas pudo haberse relacionado con Lamberto de Zaragoza (1711-1785), Guardián de Capuchinos, autor, entre otras obras, de cuatro tomos del *Teatro Historico de la iglesias del Reyno de Aragón* (1780-1785) (LATASSA Y ORTÍN, F. DE, *Biblioteca Nueva de los escritores aragoneses que florecieron desde el año de 1753 hasta el de 1795*, tomo V, Pamplona, Joaquín Domingo, 1801, pp. 405-411, en línea: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=nnc1.cu06878261&view=1up&seq=10> (consulta 29-I-2021); AGUILAR PIÑAL, F., *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII*, t. V, Madrid, CSIC, 1989, pp. 27-29).

⁵¹ Alexandro Ortiz y Márquez, catedrático de Medicina y Anatomía de la Universidad de Zaragoza, médico del Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, socio fundador de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, desde 1792 médico de cámara de Carlos IV [FERNÁNDEZ DOCTOR, A., "Un médico ilustrado aragonés: el Dr. D. Alejandro Ortiz y Márquez (1747-1797), en Gimeno Puyol, M. D., y Viamonte Lucientes, E. (coords.), *Los viajes de la Razón. Estudios dieciochistas en homenaje a María Dolores Albiac Blanco*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2015, pp. 65-81].

la de sus hijos, y mis Sobrinos (sin intervenciónde mis Executores, ni otra Persona alguna), bienes muebles e inmuebles, pues tengo entera satisfaccion y confianza [...].

Carlos Salas falleció el 30 de marzo de 1780 en su casa de la calle del Temple de Zaragoza. Fue enterrado en la iglesia de San Felipe y Santiago *a tres actos en público*.⁵²

En aquella casa siguió viviendo el matrimonio Ypas-Salas con las dos hijas, Josefa y Joaquina, hasta el fallecimiento de Eulalia en 1810,⁵³ y de Pascual en 1811.⁵⁴ También murió en el domicilio Josefa Barrera, en 1817 a los cincuenta años, viuda del bordador Francisco Lizuain.⁵⁵ Joaquina profesó como religiosa en el Colegio de las Vírgenes de Zaragoza.⁵⁶

A handwritten signature in dark ink that reads "Carlos de Salas". The signature is written in a cursive style. Below the name, there is a decorative flourish consisting of a horizontal oval with a vertical line extending upwards from its center, ending in a small hook.

⁵² ADZ, parroquia de San Felipe, Tomo 6.º *De Muertos de la Iglesia Parroquial de San Felipe de la Ciudad de Zaragoza*, sig. A.3-6/2, 30-III-1780, f. 167v, apéndice documental, doc. 232.

⁵³ ADZ, parroquia de San Felipe, Tomo 7.º *De Muertos (1783-1835) de la iglesia Parroquial de San Felipe de la Ciudad de Zaragoza*, 2-VI-1810, 123r, apéndice documental, doc. 247 (BOLOQUI LARRAYA, B., "Datos para una biografía...", *op. cit.*, p. 358, doc. IX).

⁵⁴ ADZ, parroquia de San Felipe, Tomo 7.º *De Muertos (1783-1835) de la iglesia Parroquial de San Felipe de la Ciudad de Zaragoza*, 31-I-1811, f. 125r, apéndice documental, doc. 248 (BOLOQUI LARRAYA, B., "Datos para una biografía...", *op. cit.*, p. 359, doc. X).

⁵⁵ ADZ, parroquia de San Felipe, Tomo 7.º *De Muertos (1783-1835) de la iglesia Parroquial de San Felipe de la Ciudad de Zaragoza*, 30-V-1817, f. 144v.

⁵⁶ BOLOQUI LARRAYA, B., "Datos para una biografía...", *op. cit.*, p. 359, doc. X.

Biografía artística

1.

Barcelona: primeros años de aprendizaje

Cabe pensar que desde muy joven Carlos Salas mostraría sus aptitudes artísticas, accediendo al taller de algún maestro escultor barcelonés donde recibiría unos primeros rudimentos formativos.¹ Dada su destacada trayectoria, su aprendizaje inicial pudo ser junto a algún artista con inquietudes intelectuales, integrante de una minoría que, ya desde finales de la centuria anterior, intentaba mejorar su estatus social mediante el reconocimiento de la liberalidad de su arte, y ejerciendo su profesión cada vez más al margen de las corporaciones. Cronológicamente, podría tratarse de Pere Costa i Cases (Vic, 1693 – Berga, 1761), uno de los principales renovadores de la escultura catalana del siglo XVIII, o de su discípulo Carles Grau (Barcelona, 1714 – id., 1798). El hecho es que se supo advertir su valía y orientarlo correctamente hacia la dedicación profesional para la que estaba dotado. Además, pudo imbuirse desde sus comienzos del espíritu academicista que decididamente se iba imponiendo, si es que alguno de los dos maestros le acogió en su taller.

Con unos veinte años, la jornada del joven Salas en el obrador debió completarse con la asistencia a alguna de las academias de los hermanos Tramullas que funcionaron con éxito a partir de 1747 en la Ciudad Condal y en las que se impartían clases de dibujo y otras disciplinas por parte de escultores,

¹ En 1743, a raíz de la reorganización del taller de escultura del Palacio Real y de la asunción del programa decorativo del benedictino Martín Sarmiento para el edificio, la intendencia de las obras requirió de los corregidores de las distintas provincias informes sobre los principales escultores activos en cada una de ellas para su posible incorporación al obrador real. En el caso de Barcelona los nombres aportados fueron los siguientes: Carlos Grau, Agustín Julia y Joseph Trull; Pedro Costa, que vivía entonces en Cervera; Joseph Suñer y Jacinto Miguel, en Manresa, Jacinto Morató en Solsona, Cristóbal Cros en Tortosa y Luis Bonifás en Valls (ALBARRÁN MARTÍN, V., “Se buscan escultores para el nuevo Palacio Real de Madrid”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, LXXIV, Valladolid, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, 2008, pp. 203-218, espec. p. 207; BASSEGODA, B., GARRIGA, J. y PARÍS, J. (eds.), *L'Època del Barroc i els Bonifàs. Actes de les Jornades d'història de l'art a Catalunya. Valls, 2006*, Barcelona, Publicacions i edicions de la Universitat de Barcelona, 2006).

pintores y arquitectos y de las que el mismo Carles Grau fue profesor de escultura.

La tarea docente de Manuel (Barcelona, 1715 — id., 1791) y Francisco Tramullas (Barcelona, 1722 — id., 1773),² aventajados discípulos del pintor Antoni Viladomat, es una vertiente de la trayectoria artística de ambos pintores que no ha sido estudiada suficientemente, tal como señala Francesc Miralpeix, sino desde el punto de vista de la posterior creación de la Escuela Gratuita de Diseño de Barcelona.³ Cuando los hermanos Tramullas abrieron su *Academia de Escultura y pintura* en 1747,⁴ Carlos Salas tendría 19 o 20 años, edad apropiada para obtener formación en uno de esos establecimientos. En ese sentido, habría sido interesante conocer los nombres de los alumnos que acudían a ese centro, y que Fontanals del Castillo habría incluido en el manuscrito para continuación de su obra sobre Antoni Viladomat publicada en 1877.⁵ Así lo refiere Santiago Alcolea en la reproducción de una copia conservada de aquellos importantes capítulos manuscritos inéditos, dados a conocer por él en su obra sobre la pintura barcelonesa del siglo XVIII.⁶ Según la transcripción, Fontanals indicaba que en la academia de dibujo que abrió Francisco Tramullas a su vuelta de Madrid en 1747,

² MIRALPEIX VILAMALA, F., *El pintor Antoni Viladomat i Manalt (1678 – 1755): biografia y catàlogo crítico*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Sr. Joan Bosch i Ballbona, Departamento de Geografía, Historia i Historia de l'Art, Universitat de Girona, 2004. <http://hdl.handle.net/10803/7839> (consulta 16-II-2018).

³ *Ibidem*, pp. 119-120. <http://hdl.handle.net/10803/7839> (consulta 16-II-2018). Aparte de la tesis de licenciatura inédita sobre los hermanos Tramullas de MIQUEL CATÀ, C., *Manel i Francesc Tramulles, pintors*, dirigida por J. R. Triadó Tur, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, 1986, recientemente se ha abordado este tema con importante aportación documental por RUIZ ORTEGA, M., *La escuela gratuita de diseño de Barcelona, 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1999, pp. 111-123.

⁴ RIERA I MORA, A., “Antecedentes de la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona: Primeros síntomas de renovación de las artes”, en Comité Español de Historia del Arte (coord.), *El arte español en épocas de transición. Actas IX Congreso Español de Historia del Arte*, vol. 2, León, Universidad de León, 1992, pp. 63-72, espec. p. 64; RODRÍGUEZ MUÑOZ, LI., “Acadèmia versus gremi: problemàtica de l'establiment del règim acadèmic a Barcelona”, Actes del IV Congrés d'Historia Moderna de Catalunya, *Pedralbes. Revista d'Historia Moderna*, vol. I, 18, Barcelona, Universidad de Barcelona, Departamento de Historia Moderna, 1998, pp. 363-370, espec. p. 363; RUIZ ORTEGA, M., *La escuela...*, *op. cit.*, pp. 111-123, espec. 116.

⁵ FONTANALS DEL CASTILLO, J., *Antoni Viladomat, el artista olvidado y maestro de la pintura catalana del siglo XVIII: su época, su vida, sus obras y sus discípulos*, Barcelona, Establecimiento Tipográfico de C. Verdaguer, 1877. Sobre este historiador y los pormenores de la publicación de esta obra ver MIRALPEIX VILAMALA, F., “Fontanals del Castillo, Joaquim”, en Fontbona i de Vallescar, F., y Bassegoda i Hugas, B. (dir.) *Diccionari d'historiadors de l'art català, valencià i balear*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 2013, en línea: <https://dhac.iec.cat/credits.asp> (consulta 18-II-2018).

⁶ ALCOLEA GIL, S., “La pintura en Barcelona durante el siglo XVIII. I”, *Anales y boletín de los museos de arte de Barcelona*, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1959-1960, vol. XIV, p. 287.

y en la posterior de su hermano Manuel, *con los yesos antiguos se copiaba del natural*, con la asistencia de muchos discípulos pintores, escultores, dibujantes, grabadores y arquitectos *que más tarde citaremos con harta elogio*.⁷ Para ello incluía dos notas, con los números 39 y 40, que después no se desarrollaban pues formarían parte de la porción desaparecida del manuscrito, comenzando el aparato crítico del capítulo en la nota número 42 según la transcripción.⁸ Por su parte, Santiago Alcolea informó de que, según los datos recogidos en la documentación de 1772 perteneciente a la Junta de Comercio de Barcelona, cada uno de los hermanos llegó a enseñar en sus respectivos domicilios a veinticuatro discípulos.⁹

Sea como fuere, el joven Salas fue acertadamente orientado a adquirir su formación artística en la capital del reino, puesto que rápidamente se hicieron evidentes los progresos en su aprendizaje.

Al igual que desconocemos cuál pudo ser su formación inicial en Barcelona, si es que existió, desconocemos desde cuándo vivió en Madrid. Ceán Bermúdez nos da a conocer al artista al comenzar su instrucción en la recién inaugurada Real Academia de San Fernando en 1752, pero pudo partir con anterioridad hacia la capital. Hipotéticamente pudo hacerlo a los 18 años, al mismo tiempo que Francisco Tramullas, en 1746, aún en la etapa de la Junta Preparatoria de la Academia, para asistir a las clases nocturnas, y al taller de algún escultor durante el día. Pero, según el libro de matrículas citado anteriormente, en esos años tampoco aparece inscrito: el secretario Magadán también informaba de que, con la orden de 1752 de matricular a todos los discípulos, se vuelven a registrar *algunos de los muchos que desde el año de 1744* asistían a los estudios, pero *otros no*.¹⁰

Otra hipótesis podría retrasar el viaje a Madrid hacia 1750, al comienzo de la época de mayor actividad escultórica en el Palacio Real, pero también coincidente con la de mayor conflictividad en Barcelona por los litigios entre el Colegio de Pintores y los hermanos Tramullas a los que, como pintores licenciados, según las ordenanzas de la corporación no se les permitía tener

⁷ *Vuelto a su segunda patria el ausente Francisco, cargado de fama y honra siendo académico de título de la Real de San Fernando [...] abrió en su taller una academia de dibujo donde se enseñaba el arte con mejorados principios de los que entonces cundían [...] y emulándole Manuel abrió también en su casa otra Academia de noche, donde con los yesos antiguos se copiaba el natural (39). Muchos eran los discípulos que tenían los dos hermanos, muchos y aprovechados los que salían del taller, muchos los que llenaron la ciudad de Barcelona; pintores, escultores, dibujantes, grabadores y arquitectos que más tarde citaremos con harta elogio (40) y los que adquirieron la enseñanza que dio la organización a la primera academia que tuvo carácter público en la Ciudad Condal (transcrito en *ibidem*, vol. XIV, p. 313).*

⁸ *Ibidem*, vol. XIV, p. 321.

⁹ *Ibidem*, vol. XIV, p. 180.

¹⁰ ARABASE, *Libros de matrícula de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1752-1815)*, f. 1 v. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcnp2h7> (consulta 6-III-2018).

aprendices o ayudantes.¹¹ Nuevas investigaciones han dado a conocer que, por esas fechas, esta difícil coyuntura habría propiciado una nueva estancia en el extranjero de Francisco Tramullas, concretamente en el Midi francés, instigada por su hermano Manuel y posterior a la ya conocida de París, para perfeccionar su formación en los talleres de algunos pintores de aquella región.¹²



¹¹ ALCOLEA GIL, S., "La pintura...", *op. cit.*, vol. XIV, pp. 55-58; noticias extractadas del pleito de los hermanos Tramullas contra el Colegio de Pintores en 1750, en pp. 244-246.

¹² *Il engagea, par correspondance, son jeune frère, né a Perpignan, à suivre aussi la carrière des arts et à entrer dans l'atelier de divers peintres français résidant dans le Midi. Ces conseils furent suivis, et François Tramulles devint un peintre habile de l'école française* (HÚARD, É., *Vie complète des peintres espagnols et histoire de la peinture espagnole*, Paris, au Bureau du Journal des Artistes, 1839, pp. 298-299, citado por TREPAT CÉSPEDES, A., *Manuel i Francesc Tramullas. Estat de la qüestió. Del segle XVIII a l'actualitat*, Trabajo Fin de Máster dirigido por la Dra. Rosa Maria Subirana Rebull, 2013, p. 51). La autora alude a la noticia dada a conocer por el autor francés, datando la estancia de Tramullas en el Midi antes de 1754, en que regresaría a Barcelona.

2.

Madrid (1752-1762). La Academia: base de su formación. Primeras obras como escultor

2. 1.

Alumno premiado de la Real Academia de San Fernando

La marcha a Madrid de Carlos Salas, el lugar donde un escultor podía adquirir la mejor y más avanzada formación en las corrientes artísticas del momento, determinaría la necesidad de disponer de un medio de vida para subsistir. Hacia la mitad del siglo XVIII en la corte había gran cantidad de trabajo, no sólo por la construcción del Palacio Real, sino también en las distintas obras que tenían la calidad de fundaciones reales o de patrocinio regio y que, obviamente, estaban dirigidas por los artistas y arquitectos que representaban las nuevas tendencias artísticas academicistas en boga en Europa y que la dinastía borbónica introdujo en España.

El joven Salas pudo llegar a Madrid con referencias para trabajar en el taller de algún escultor de mayor o menor renombre. Ello le permitiría, además de subsistir, aprender y adiestrarse junto a algún artista destacado en la que iba a ser su profesión, además de tener a su alcance todo lo necesario para su formación y que, probablemente, por su elevado precio no podría costearse de ningún otro modo, como son las herramientas y los materiales. De esta forma, una vez ocupado durante el día, podría asistir a las clases nocturnas de la Academia de San Fernando, donde su talento le hizo progresar rápidamente, como demuestran los galardones que año a año fue logrando en la recién fundada institución.

Como se ha señalado anteriormente, Carlos Salas aparece documentado por primera vez en la Academia de San Fernando en mayo de 1753,¹ al ser admitido para las clases de dibujo del natural o modelo vivo, en la lista de cuarenta y cuatro discípulos que superaron la prueba de aptitud establecida en aquellas fechas.² Ello implica que previamente se había ejercitado en el *dibujo de*

¹ ARABASF, 5-104-2, 11-V-1753, documento citado por CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, op. cit., vol. I, pp. 49-52; reproducido en vol. II, Academia/2, pp. 15-16, apéndice documental, doc. 4.

² En el acta de la junta ordinaria de la Academia celebrada el día anterior, 10 de mayo, se registró: *En atención al desorden con que se entrava a dibujar, asi a los principios, como a los Modelos de Yeso, y vivos sin prezeder examen de la aptitud de cada uno: Se havia prevenido con tiempo, que todos los*

principios, cuya sala fue creada en 1751, y del *modelo en yeso*, sin que podamos determinar por espacio de cuánto tiempo.

En junio de 1753 se presentó al primer concurso de premios convocado por la Academia para pintura, escultura y arquitectura, que tenía como objeto el fomento de las artes y el estímulo de la aplicación y motivación de sus alumnos. En cada una de las tres disciplinas se premiaban tres niveles o clases y, a su vez, en cada una de ellas se concedían dos medallas, con un total de dieciocho premios. El concurso consistía en dos pruebas, una primera, llamada *de pensado*, para la que se contaba con un plazo de realización aproximado de seis meses, y una segunda, *de repente*, que tenía lugar en las salas de la Academia, con una duración de dos horas. Tenían la finalidad de probar la capacidad para la composición artística y la destreza del aspirante. Los temas seleccionados para representar en los diferentes ejercicios, mayoritariamente ejecutados por jóvenes, eran religiosos o históricos, además de los referidos a la Antigüedad clásica, todo ello con una clara intencionalidad educativa, moralizante y de exaltación nacional,³ habida cuenta de la gran repercusión social que tenían tanto el concurso como la ceremonia pública de entrega de premios.⁴

El edicto para esta primera convocatoria había sido firmado por el Protector de la Academia y ministro de Estado, José de Carvajal y Lancaster, y reflejado en el acta de la Academia del 7 de junio.⁵ Carlos Salas optó al premio de segunda clase de escultura, a buen seguro por indicación de sus maestros. Se habían inscrito también para concursar en ese nivel *Don Juan Martínez Varrionuevo, Francisco de Boge, Ysidro Carnizero, Joseph Zazo Mayo, Don Thomas*

que concurren a la Sala del modelo vivo, presentasen sus dibujos: Y de sesenta y un Discipulos que ocurrieron solo fueron admitidos por los Directores facultativos, treinta y dos cuios Lugares se les graduaron con respecto a sus avilidades, remitiendo los demas a los Directores, para que con el mismo orden los distribuian en las otras Salas de principios, y Modelo de Yesso, con la prohibicion de no poder pasar de una a otra, sin que en la Junta de Mes, se examine el merito de sus travaxos. Al margen, añade el Secretario, que despues se admitieron al modelo vivo, veinte, y en 7 de Junio quatro (ARABASF, Actas..., junta ordinaria, 10-V-1753, ff. 5 r-7 r, espec. 6 v-7 r). Sin embargo, en la lista fechada el día siguiente aparecen como admitidos en 1753 cuarenta y cuatro discipulos; además se reflejan los nombres otros siete que lo fueron en 1745 y uno más en 1751.

³ GARCÍA CARDIEL, J., "La conquista romana de Hispania en el imaginario pictórico español (1754-1894)", *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología (CuPAUAM)*, 36, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2010, pp. 131-157, espec. p. 133-134; AZCÁRATE RISTORI, J. M. de, "Presentación", en Azcárate Luxán, I. (et al.), *Historia y alegoría: los concursos de pintura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1753-1808)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, pp. 7-8; AZCUE BREA, L., *La escultura en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Catálogo y estudio*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1994, p. 27.

⁴ AZCÁRATE LUXÁN, I. (et al.), *Historia...*, op. cit., p. 261.

⁵ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 7-VI-1753, f. 8 r.

<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctx3s6>

Calderon de la Barca, Pedro Lopez, Joseph Salvador, Pedro Manuel de Azevo, Juan Sanchez, de los que algunos llegarían a ser escultores de renombre.

El tema para representar como prueba *de pensado* para esta categoría en la convocatoria de 1753 fue dado a conocer a los opositores a finales de junio y fue *Saúl incognito, consultando á la Phyttonisa para que supiese del Propheta Samuel el suceso de la batalla*.⁶ El relieve debía presentarse terminado el primero de diciembre, antes de la realización de la segunda prueba o *de repente*. La organización de esta última fue decidida por la Academia a principios de ese mes, fijando la celebración del ejercicio de cada especialidad en días distintos, 16, 19 y 20, para pintura, escultura y arquitectura respectivamente, por espacio de dos horas, encerrados los contendientes en las salas de la Real Casa de la Panadería⁷ y con el material proporcionado por la institución.⁸ El tema *de repente* propuesto para el segundo premio de escultura fue *Joseph huyendo la tentacion de la muger de Putifar*.⁹

Es importante señalar que, para la elección de los premiados, en esta ocasión sólo votaron los profesores, prerrogativa que les fue concedida al alegar que, de haberlo hecho los consiliarios hubieran tenido que ser orientados por ellos, con lo que la elección habría resultado arbitraria.¹⁰ Los premios se fallaron en la solemne ceremonia que el rey autorizó a celebrar en dependencias del Palacio Real Nuevo el día 23 de diciembre. Convenientemente adornado el recinto y presidido por los retratos reales, con la asistencia de señaladas personalidades de la nobleza y en presencia de todos los miembros de la Academia, el secretario hizo públicos los nombres de los premiados, a los que el Protector entregó las medallas correspondientes a su categoría.

Carlos Salas obtuvo el segundo premio de la segunda clase en escultura, resultando el ganador de la categoría Isidro Carnicero por quince votos frente a los nueve del catalán.¹¹ Es imposible realizar cualquier valoración sobre las obras

⁶ *Relacion de la distribucion de los premios concedidos por el Rey N. S. y repartidos Por la Real Academia de San Fernando a los Discipulos de las tres Nobles Artes, Pintura, Escultura, y Architectura, En la Junta general Celebrada en 23 de Diciembre de 1753. Y presidida por su Protector el Excelentissimo Señor Don Joseph de Carvajal, y Lancaster, Ministro de Estado, etcetera*, Madrid, Oficina de D. Gabriel Ramírez, 1754, p. 5.

⁷ *Ibidem*, p. 9.

⁸ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 9-XII-1753, f. 10 v-11r, apéndice documental, doc. 5; ARABASF, *Actas...*, junta general, 16/19/20-XII-1753, ff. 11 v-13v, apéndice documental, doc. 6.

⁹ *Relacion de la distribucion... 1753...*, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰ ARABASF, *Actas...*, junta general, 16/19/20-XII-1753, f. 12r, apéndice documental, doc. 6.

¹¹ La medalla de oro obtenida por Carnicero pesaba una onza y la de plata concedida a Salas 8 onzas. Como todas las del concurso habían sido labradas por Tomás Francisco Prieto, tallador principal de la Real Casa de la Moneda y grabador de la Academia. Los premiados de la primera clase en escultura fueron Pedro Michel, con el principal galardón, y Manuel Álvarez con

pues no se ha conservado ninguna de las realizadas por ambos escultores en los respectivos ejercicios,¹² ni aparecen en los inventarios de la institución, pues el depósito de las obras premiadas no fue obligatorio hasta pocos años después, a iniciativa de Felipe de Castro.

Aparte de las prerrogativas adquiridas como premiado que comenzaría a disfrutar,¹³ era obvio que la formación técnica y académica del catalán avanzaba notablemente de año en año, tal como demostró con la consecución de los siguientes galardones de la Academia. Pero desconocemos cualquier detalle sobre su posible ocupación diurna en obras o talleres que, seguramente, estarían de alguna forma relacionados con los artífices y las obras reales o los encargos para edificios religiosos que se desarrollaban entonces en Madrid, trabajos a través de los que iría adquiriendo destreza en la escultura, especialmente en materiales y técnicas como la piedra o el estuco, muy utilizados en la corte y que en provincias no se practicaban frente a la preponderancia de la escultura en madera.

El prometedor futuro que esperaba a Salas pasaba por el nuevo concurso de premios convocado al año siguiente, cuyo edicto fue ordenado imprimir en la junta del 6 de junio de 1754. Se seleccionaron todos los asuntos de las pruebas *de pensado*, entre los que el de primera clase de escultura fue *Wamba reusa la Corona, que postrados a sus pies le ofrecen los Prelados, y Grandes, hasta que amenazándole uno de estos con la espada desnuda, le precisa, a admitirla*.¹⁴ Así mismo, se dictaron nuevas instrucciones para la realización de los ejercicios, en virtud de las cuales se impuso a los pintores la utilización de papel, lápiz y pluma o aguadas, prohibiéndoles el uso de colores. Por su parte, a los escultores se les exigió la utilización de *planos de barro* frente al dibujo, opciones ambas disponibles en la convocatoria del año anterior. Las obras *de pensado* debían entregarse antes del primero de diciembre en la Real Casa de la Panadería, si bien la fecha se pospuso al día 14. Con la entrega, a los opositores firmantes se les convocó para la prueba *de repente* que, para escultura, quedó fijada el día 19.¹⁵

el segundo (ARABASE, *Actas...*, 23-XII-1753, f. 14r, apéndice documental, doc. 7), cuya obra *de pensado*, titulada *El desembarco de Colon en las Indias cuando fijo la Cruz*, se conserva en la Real Academia de San Fernando con el número de inventario E-145.

¹² La obligatoriedad de cocer las obras premiadas y depositarlas en la Academia por parte de los opositores escultores se estableció a partir de un informe de Felipe de Castro, documento fechado en 1758 y reproducido íntegramente por AZCUE BREA, L., *La escultura...*, *op. cit.*, pp. 29-31. Lo fecha un año antes CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 56 y 203.

¹³ [...] *El Conserge, Porteros, Discipulos pensionados, y los que huvieren obtenido un Premio serán esentos de Levas, Quintas, Reclutas, Alojamientos de Tropas, Repartimientos, Tutelas, Curadurias, Rondas, Guardias, y todas las demás Cargas Concegiles [...]* (*Estatutos de la Real Academia de San Fernando*, Madrid, Gabriel Ramirez, 1757, estatuto XXXIV, p. 96).

¹⁴ ARABASE, *Actas...*, junta ordinaria, 6-VI-1754, f. 22r, apéndice documental, doc. 8.

¹⁵ ARABASE, *Actas...*, junta ordinaria, 15-XII-1754, f. 32v, apéndice documental, doc. 10.

Ese mismo mes el rey autorizó a celebrar la entrega de premios en el teatro del Real Seminario de Nobles por estar ocupadas las salas del Palacio Real utilizadas el año anterior.¹⁶

Para optar al premio de primera clase habían firmado Carlos Salas, de 26 años, José López, de 42, y Manuel Álvarez, que rebajó su edad a 27 años.¹⁷ Para el de segunda clase concurren muchos más: Manuel Mateo, Manuel Velasco, Francisco Alejandro Vogé, José Toscanolo, Juan Martínez Reyna y Pedro López. En la tercera categoría habían firmado Fernando del Castillo, Antonio Primo, Pablo Carbonel y Fernando González Vallejo.¹⁸ Los temas *de repente* seleccionados para representar por los jóvenes escultores en planchas de barro fueron: para la primera clase, *Scipion acompañado de los Soldados admirado avista de la Hoguera en que se abrasaron los Numantinos*; para la segunda, *Ubio Paciano, noble Español, socorriendo con el alimento en una Cesta a Marco Craso, que le recibe a la puerta de una Cueva donde vivía refugiado*; para la tercera, *Modelar la Estatua de la Concha de la Academia*.¹⁹ Los ejercicios se desarrollaron por espacio de dos horas en presencia del viceprotector Tiburcio Aguirre, del consiliario Agustín de Montiano y del secretario Ignacio Hermosilla.

Posteriormente las obras de las tres artes se depositaron y custodiaron en la sala de juntas, unidas las dos pruebas de cada aspirante, para ser examinadas y proceder a la votación secreta.

Finalmente, los dos únicos alumnos de la Academia que se presentaron al premio de primera clase de escultura fueron Carlos Salas y Manuel Álvarez (Salamanca, 1721 – Madrid, 1797), resultando ganador por aclamación este último, premiándosele, además, con el vaciado en yeso de su bajorrelieve y la apertura de una lámina por cuenta de la Academia.²⁰ En el acta de la junta pública general celebrada dos días después, en una anotación añadida al margen, se registró la concesión a Álvarez de una pensión en Roma por el *particular merito y singularidad con que ha desempeñado su oposicion*, para cuando hubiese una plaza vacante de escultura y sin necesidad de opositar.²¹

¹⁶ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 7-XII-1754, f. 32 r.

¹⁷ Manuel Álvarez había nacido el 5 de febrero de 1721 en Salamanca (CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, *op. cit.*, vol. I, p. 17).

¹⁸ *Distribucion de los premios concedidos por el Rey Nuestro Señor a los discipulos de las tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de San Fernando En la Junta general de 22 de Diciembre de 1754*, Madrid, Oficina de Gabriel Ramirez, 1755, p. 12.

¹⁹ ARABASF, *Actas...*, junta general, 17, 19 y 20-XII-1754, f. 33r-v, apéndice documental, doc. 11.

²⁰ ARABASF, *Actas...*, junta general, 17, 19 y 20-XII-1754, f. 34r, apéndice documental, doc. 11.

²¹ ARABASF, *Actas...*, junta pública general, 22-XII-1754, f. 35r, apéndice documental, doc. 12. La obra *de pensado* de Manuel Álvarez se conserva en la Real Academia de San Fernando con número de inventario E-146.

Carlos Salas obtuvo un meritorio segundo premio de primera clase, recompensado con la medalla de oro de dos onzas.²² Desgraciadamente, se han perdido las dos pruebas realizadas para este concurso por el catalán, y tampoco aparecen en ninguno de los inventarios históricos de la Academia, tal vez porque, al igual que las de la convocatoria del año anterior, nunca fueron depositadas en la misma.

Por el contrario, se conserva el dibujo preparatorio de la prueba *de pensado* que realizó Salas con el tema de *Wamba reusa la Corona...* [fig. 1, cat. 1].²³ El concienzudo estudio de luces y sombras sobre las figuras delatan el interés del escultor por la plasmación correcta de los volúmenes.²⁴ Aparece ya en el primer inventario de la institución madrileña, fechado en 1758, y según el registro podemos inferir que estuvo expuesto en alguna ocasión.²⁵

Fue en el concurso convocado en 1755 en el que Carlos Salas obtuvo el primer premio de la primera clase en escultura, certificando así la rápida y satisfactoria evolución formativa desde que, en 1753, fuera admitido en la sala de dibujo del modelo vivo de la Academia de San Fernando.

²² *Distribucion... 1754... op. cit.*, p. 43.

²³ N^o de inventario 1.515/P. Anverso: *El Rey Wamba / reusa la Corona que / los Grandes y Prelados del Reyno le offrezzen hasta que amenazado por / uno con la espada desnuda le obliga á admitirla. Assumpto que se premió por esta / Rl. Academia de Sn. Fernando en la primera classe de Escultura en segundo lugar el / año de 1754. que executó en barro y dibujó Dn. Carlos de Salas natural de Barcelona de / hedad de 26 años. 42x66. Lápiz y carbón. Papel agarbanzado* (AZCÁRATE LUXÁN, I., DURÁN OJEA, V., RIVERA NAVARRO, E., "Inventario de dibujos correspondientes a pruebas de examen, premios y estudios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [1736-1967]", *Academia*, n^o 66, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1988, pp. 363-478, espec. p. 393).

²⁴ AZCÁRATE LUXÁN, I. (et al.), *Historia...*, *op. cit.*, pp. 47-48.

²⁵ En el apartado de *Dibujos modernos*, y en el subapartado *Dibujos sueltos y de concursos*, aparece una anotación al margen con la misma letra del inventario registrando el dibujo de Carlos Salas: *Ydem un dibujo de media vara de alto por tres quartas de ancho con su vidrio, y marco, echo por Don Carlos de Salas, en el año de 17[...].4* (ARABASF, *Ynventario de las Alajas de la Real Academia de San Fernando de las quales yo Don Juan Moreno y Sanchez su Conserge me hago cargo, en cumplimiento de lo mandado, en Los Estatutos, singularmente en el Artículo XVIII, y bajo la fianza, que tengo dado por escritura que pasó ante Miguel Casimiro Pardo, escrivano de esta Corte, y provincia en primero dia del mes de Junio de 1745 años*, sig. 2-57-1, Madrid, 21-XI-1758, f. 14 v).

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1758_inventario.pdf (consulta 15-III-2018).



Fig. 1. Carlos Salas Vilaseca. Wamba rehúsa la corona, 1754. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. 1515/P).

Los temas *de pensado* de la nueva edición de los premios fueron fijados en la junta ordinaria del 11 de julio.²⁶ En escultura, los opositores al primer premio de la primera clase debieron representar el tema de *Adulfo Obispo de Santiago en Habito Pontifical a vista del Rey Don Ordoño Primero, y de su Corte, por una iniqua acusacion es expuesto a un furioso Toro; Pero este (manifestando Dios por este medio la ynocencia del santo Prelado) olvidando su ferocidad se postra a sus pies. Año de 857.*²⁷ En la misma junta se dispuso, además, que la distribución de los galardones se pospusiera al mes de enero de 1756 por ser tiempo de menos compromisos y ocupaciones, en lugar del acostumbrado mes de diciembre en el que, hasta entonces, había tenido lugar su celebración. Así mismo, se dio orden de publicar el edicto acostumbrado en las principales localidades del reino.

A primeros de diciembre la junta de la Academia comunicó a los opositores la obligación de entregar las pruebas *de pensado* el día 15 en la Casa de la Panadería, y proceder a la firma en casa del secretario Hermosilla para poder optar a la siguiente prueba, o *de repente*, que se acordó celebrar los días 17, 18 y 19 de diciembre para pintura, escultura y arquitectura respectivamente. También se invitó a los *vocales* o miembros de la junta a prever asuntos o temas para sortear en las diferentes pruebas de cada clase, y se introdujo la novedad de que las votaciones para la elección de los premiados en cada una de las tres artes se

²⁶ ARABASE, *Actas...*, junta ordinaria, 11-VII-1755, f. 39r, apéndice documental, doc. 14.

²⁷ El tema *de pensado* para concursar en el premio de segunda clase fue *Durmiendo el Emperador Teodosio en una Hermita despues de haver padecido el dia antecedente una derrota, se le aparecen armados a Cavallo san Juan Evangelista, y san Felipe Apostol, y le exortan a la Batalla que ganó el día siguiente contra Eugenio, y Arbogaste. Año de 394.* La prueba impuesta a los que optaban al de tercera clase consistió en *Modelar la Estatua de Sansón que está en la Academia* (ARABASE, *Actas...*, junta ordinaria, 11-VII-1755, f. 39r, apéndice documental, doc. 14).

hicieran el mismo día que sus ejercicios. Por otra parte, se decidió que la ceremonia de entrega de premios se celebrase en *las Casas Consistoriales del Ayuntamiento de Madrid*, con quien ya se había tratado sobre este propósito, y no en el Real Seminario de Nobles como se había hecho en la edición anterior, pues se consideró que, de ser así, se presentaban numerosos inconvenientes. Al solicitar la autorización al Protector Ricardo Wall para cambiar de lugar se alegaron importantes motivos por parte de los académicos: la lejanía del Seminario había provocado perjuicios de diverso carácter, como el elevado gasto del transporte de las obras y el alquiler de muebles y adornos para el *teatro*, aparte de otros no menos importantes como era que *las obras de los Opositores de Escultura, se maltrataron, y desfiguraron mucho* en el traslado; además, se achacó a la gran distancia del centro de la ciudad la causa de que *el publico se pribe [...] dela vista delas obras dela Academia*,²⁸ aspecto crucial de la razón de ser de la institución.

El tema de la prueba *de repente* impuesto a los aspirantes a los premios de escultura el día 18 de diciembre fue *El Maestre dela orden de Santiago Don Pelay Perez Correa, en la Batalla que dio alos Moros a las faldas de Sierra Morena, llevandolos de vencida, viendo que estaba para ponerse el Sol, y que entrada la noche se malograria la victoria, exclamó a nuestra Señora diciendo: Santa Maria deten tu día. A cuya suplica siguió el milagro de pararse el Sol, y asu luz consiguió el Maestre una completa victoria*, para los cinco jóvenes que optaron al de primera clase o máxima categoría, Carlos Salas, Antonio Primo, Isidro Carnicero, Manuel Cosac y Francisco Alejandro Voge. Para los opositores a la segunda clase, Manuel Velasco, Pablo Martínez y Juan Martínez Reina, *Teniendo los Moros Sitiada a Tarifa para obligar al insigne Alonso de Guzman el bueno a entregarla, le amenazaron que darian muerte asu Hijo unico que tenían Prisionero: Y el Generoso Guzman da una prueba tan heroica de su fidelidad, que les arroja desde el Muro su Cuchillo*. Los de la tercera categoría debieron modelar la *Estatua de Antino, que esta en la Academia*, y eran Blas Lopez Castelao, Tiburcio Roibal, Joseph Giraldo, Pedro de Campi y Joseph Ordoñez.²⁹

Transcurridas las dos horas estipuladas para el ejercicio, las pruebas *de repente* fueron colocadas en la sala junto a las pruebas *de pensado* de cada opositor para examinar el trabajo conjunto de cada uno de ellos y proceder a la votación los veintisiete *vocales* que decidieron los ganadores de cada categoría. Dichos *vocales* académicos registrados por el secretario de la Academia en aquella sesión, aparte de él mismo, Ignacio de Hermosilla, fueron el viceprotector Tiburcio

²⁸ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 8-I-1756, f. 42v, apéndice documental, doc. 15.

²⁹ ARABASF, *Actas...*, junta general, 18-I-1756, f. 44r-v, apéndice documental, doc. 16; *Distribucion de los premios concedidos por el Rey N. S. a los Discipulos de las Tres Nobles Artes, hecha por la Real Academia de S. Fernando En la Junta general de 25 de Enero de 1756*, Madrid, Oficina de D. Gabriel Ramirez, 1756, pp. 42-44.

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.532697008x;view=1up;seq=51> (consulta 15-III-2018). BÉDAT, C., *La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1808)*, Madrid, Fundación Universitaria Española, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1989, pp. 110-111.

Aguirre, los consiliarios marqués de Sarriá, conde de Saceda, Baltasar de Elgueta, Agustín Montiano, el marqués de Villafranca, el conde de Baños; los directores generales Corrado Giaquinto, Giovan Domenico Olivieri y Giovanni Battista Sacchetti; los pintores Antonio González Ruiz, Pablo Pernicharo, Andrés de la Calleja, y los hermanos Alejandro, Luis y Antonio González Velázquez; los escultores Felipe de Castro, Juan de Villanueva, Huberto Dumandre, Roberto Michel, Luis Salvador Carmona y Antonio Valeriano Moyano; y los arquitectos Ventura Rodríguez, José de Hermosilla y Diego Villanueva, además del grabador Tomás Francisco Prieto.³⁰

Carlos Salas consiguió en enero de 1756 el premio de mayor categoría en escultura, y con él la medalla de oro de tres onzas, con una considerable diferencia de votos respecto de los demás aspirantes, diecisiete frente a los nueve que obtuvo el segundo, Isidro Carnicero, y uno el tercero, Antonio Primo.³¹

Es imposible valorar artísticamente estas obras puesto que tampoco se han conservado. Sin embargo, el vaciado de la que Salas realizó para la prueba *de repente* sobre el tema de *Pelai Perez Correa*, apareció registrado en los inventarios de 1804,³² 1804-1814³³ y 1824,³⁴ en el apartado de *baxos relieves*, claramente identificada como correspondiente al premio de 1756 y descrita como un *yeso dado de purpurina falto de la cabeza, marco dorado, tres quartas en quadro*. La obra, en su versión original en barro estaría expuesta, como era costumbre, en *los mismos Salones de las Casas Consistoriales*, junto a las demás premiadas y otras de algunos

³⁰ ARABASF, *Actas...*, junta general, 18-I-1756, f. 44r, apéndice documental, doc. 16.

³¹ ARABASF, *Actas...*, junta general, 18-I-1756, f. 44v, apéndice documental, doc. 16; ARABASF, *Actas...*, junta pública general, 25-I-1756, f. 46r-v, apéndice documental, doc. 17.

³² 14.- *La victoria que consiguió contra los moros en la falda de Sierra Morena, el maestre de la orden de Santiago don Pelai Pérez Correa, por don Carlos de Salas, que obtuvo el premio de primera clase en 1756. Yeso dado de purpurina falto de la cabeza, marco dorado, tres quartas en quadro* (ARABASF, *Inventario de las obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando*, 1804, sig. 3-617, f. 92 r-v).

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1804_inventario.pdf (consulta 15-III-2018).

³³ Registrado en los mismos términos pues es una continuación del de 1804, al que incorpora piezas de diverso carácter (ARABASF, *Inventario de las alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando 1804. Y continuación del Inventario que se hizo en el año de 1804, de las alhajas que posee la Real Academia de San Fernando, 1804-1814*, sig. 3-616, f. 96 r-v).

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1804-1814_inventario.pdf (consulta 15-III-2018).

³⁴ *Otro, número 14. La victoria que octuvo de los moros al pie de Sierramorena don Pelay Pérez, maestre de Santiago. Por don Carlos de Salas, que obtuvo el premio de 1ª clase en 1756* (ARABASF, *Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando*, sig. 3-620, 1824, f. 101 v) En esta ocasión el inventario revela la ubicación de la obra: *Bajos relieves de yeso y barro colgados en las tapias* (*ibidem*, f. 101 r).

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1824_inventario.pdf (consulta 15-III-2018).

alumnos de la Academia.³⁵ Pero la descripción que aporta el asiento del inventario podría hacer referencia al vaciado en yeso exhibido en la Academia tras el nombramiento de Carlos Salas como académico de mérito por la escultura en 1760.³⁶

Es preciso señalar, antes de proseguir con el desarrollo de la vida académica de Carlos Salas, el registro en los inventarios de la Academia de San Fernando de una obra que, al igual que todas las demás que allí constan de su autoría, no se ha conservado. Aparece en las compilaciones de los años 1804 y 1814 en asientos de términos iguales y dentro de un mismo apartado de *Modelos de madera, barro, yeso, cera, corcho*, con el número 151. Se la describe como *El Sueño de Miguel Ángel, modelado por don Carlos de Salas, tamaño del número 126*.³⁷ A su vez, el número 126 corresponde a la que debió ser el modelo para dicha obra: *El sueño de Miguel Ángel, en yeso vaciado del original, tres cuartas de ancho, alto una tercia y cuatro pulgadas*.³⁸ No vuelve a aparecer en los inventarios posteriores.

Aunque ambas obras están incluidas en el apartado de *Modelos* en diversos materiales, y en la 151 se expresa claramente *modelado por don Carlos de Salas*, puede plantearse la duda de si se trata de esculturas en bulto redondo o relieves, debido a que el inventario registra en ambas entradas dos dimensiones, la anchura y la altura, como en el caso de dibujos, pinturas y relieves, mientras que, para las esculturas de bulto redondo, generalmente sólo consigna la altura, salvo en el caso de algún grupo.³⁹ Así, la medida de las obras que nos ocupan equivaldrían a unos 60 centímetros de ancho por 35 de alto.

³⁵ *Distribucion... 1756...*, op. cit., pp. 47-48.

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.532697008x;view=1up;seq=51> (consulta 15-III-2018).

³⁶ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 27-I-1760, f. 76r-v, apéndice documental, doc. 53. El certificado de la expedición del título de académico alude a la colocación de la obra en la *Galería principal de la Academia donde subsiste* (ARABASF, sig. 5-172-1, 1760, apéndice documental, doc. 54).

³⁷ 151.- *El Sueño de Miguel Ángel, modelado por don Carlos de Salas, tamaño del número 126* (ARABASF, *Inventario de las obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando. Año de 1804*, sig. 3-617, f. 89 r).

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1804_inventario.pdf (consulta 15-III-2018).

³⁸ 126.- *El sueño de Miguel Ángel, en yeso vaciado del original, tres cuartas de ancho, alto una tercia y cuatro pulgadas* (ARABASF, *Inventario de las obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando. Año de 1804*, sig. 3-617, f. 87 v).

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1804_inventario.pdf (consulta 15-III-2018).

³⁹ Por ejemplo, en el apartado *Estatuas*, de doscientas treinta y cinco entradas, sólo cuatro registran la anchura. La número 45 es un grupo: 45.- *Una figura de un grupo de jugadores de taba riñendo, tres cuartas de alto y vara de ancho*; la número 67, *El niño muerto sobre el delfín, cinco cuartas*

Lo explícito de las entradas del inventario de San Fernando a las que nos referimos, la 151 y la 126, no deja lugar a dudas sobre la pasada existencia de las dos piezas. Sin embargo, tampoco se ha encontrado referencia alguna a un vaciado en yeso de una obra de Miguel Ángel llamada *El Sueño* entre las colecciones con que la Academia contó para la enseñanza del dibujo o la escultura.

El sueño, de Miguel Ángel [fig. 2], es el dibujo que actualmente conserva The Courtauld Gallery de Londres.⁴⁰ Fechado hacia 1533, probablemente formaría parte de un grupo dedicado por el artista al joven romano Tomasso Cavalieri, entre los que destacan *El castigo de Ticio*, *El rapto de Ganímedes* y *La caída de Faetón*, obras admiradas por los contemporáneos y que gozaron de gran fama a partir de los escritos de Vasari, siendo copiados en numerosas ocasiones y en las más diversas técnicas. El neoplatonismo inspira estos dibujos alegóricos que, del mismo modo que los poemas del florentino expresan su concepción del amor supremo. Estas representaciones se cuentan entre las creaciones más clásicas del artista, no sólo por su temática, propia de la mitología pagana, sino también por el estilo con que deliberadamente se aproximó a los relieves antiguos, verdadero disfraz de los sentimientos, enunciando el *fatum* que impregnará su obra romana más importante, el *Juicio final*.⁴¹



Fig. 2. Miguel Ángel Buonarroti. *El Sueño*, ca. 1533. The Courtauld Gallery (D-1978-PG-424-png-8572).

de ancho y cerca de tres cuartas de alto; la número 69, *Cupido durmiendo*, alto tres cuartas escasas, ancho vara y media; y la número 86, *El Hermafrodita echado sobre una piel*, siete cuartas y media de ancho (ARABASF, *Inventario de las obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando. Año de 1804*, sig. 3-617, ff. 63 v, 65 r y 66 r respectivamente).

⁴⁰ <https://courtauld.ac.uk/gallery/collection>, (D.1978.PG.424), 39,8 x 27,8 cm.

⁴¹ TOLNAY, CH. DE, *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, p. 45. Sobre su precedente en el relieve de *La batalla de los centauros*, *ibidem*, pp. 151-152.

Aunque sin apoyo documental para asegurar que la de los inventarios de San Fernando se trate de una obra emparentada con la conservada en la galería londinense, el sentido clásico de la representación que aparece en *El sueño* sería bien apreciado por el academicismo como para incluirlo entre los fondos que sirvieron para la enseñanza en la institución madrileña.

La admiración por el artista florentino es explícita entre los directores generales de la Academia, Giovan Domenico Olivieri y Felipe de Castro, al incluirlo entre los modelos con que debían ejercitarse los alumnos. Sin embargo, ninguno responde a ese título. Entre los fondos que Olivieri compró para la enseñanza en su academia particular y que después adquirió la recién constituida Junta Preparatoria de la institución, había algunas obras relacionadas con Miguel Ángel. El documento de tasación confeccionado en 1743 con motivo de aquella compra,⁴² revela la existencia de estampas y *figuras de yeso originales*, aunque es poco preciso en su descripción: *Mas 3 Estampas de Miguel Angelo, una que representa Moyse otra un Deposito del Gran Duque de Toscana, otra de la Fachada de la Capilla Apostolica en Roma.*⁴³ Respecto a los yesos se refiere, por un lado, a *una figura de un Deposito del Miguel Angel Buonarota de dos pies y dos tercias de alto*⁴⁴ y, por otro, a un grupo de *2 Anatomias di Mighel Angel Buonaruota de un pie y doce dedos de alto.*⁴⁵

⁴² *Todo lo arriba expresado existe actualmente en la Academia, y desde el dia que se dio principio a ella no ha faltado nunca la menor [...] y asi lo certificamos como Directores de esta Academia, y Academicos de la de Roma. Madrid a veinte y ocho de Enero de mil setecientos, y quarenta y tres.*

Pablo Pernicharo, Pintor de Camara de Su Magestad (Rubricado)

Juan Bautista de la Peña, Pintor de Camara de Su Magestad (Rubricado)

Antonio González y Ruiz (Rubricado).

Documento localizado en el Archivo General del Palacio Real de Madrid y transcrito en su totalidad por TÁRRAGA BALDÓ, M. L., "Completo y formal inventario de cuanto D. Juan Domingo Olivieri compró para el servicio de la Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 43, 2º semestre, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1976, pp. 5-22, espec. p. 19. Respecto a los fondos de la academia particular de Olivieri, incluyendo el mismo documento ver TÁRRAGA BALDÓ, M. L., *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real. Biografía*, vol. I, Madrid, Patrimonio Nacional, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Italiano de Cultura, 1992, pp. 164-165 y 346-351, espec. pp. 349-350.

⁴³ *Mas 3 Estampas de Miguel Angelo, una que representa Moyse otra un Deposito del Gran Duque de Toscana, otra la Fachada de la Capilla Apostolica en Roma estimada en... 75 [reales de vellón]* (TÁRRAGA BALDÓ, M. L., "Completo y formal...", *op. cit.*, p. 19).

⁴⁴ *Mas una figura de un Deposito de Mighel Angel Buonarota de dos pies y dos tercias de alto estimado en... 150.- [reales de vellón]* (*ibidem*, pp. 5-22, espec. p. 21).

⁴⁵ *Mas 2 Anatomias di Mighel Angel Buonaruota de un pie y doce dedos de alto estimadas en... 80.- [reales de vellón]* (*ibidem*, pp. 5-22, espec. p. 21).

Claude Bédât⁴⁶ se refiere a las obras relacionadas con Miguel Ángel en el inventario de la Academia de 1804, citando, entre los bajorrelieves enviados por los pensionados en Roma, un *Descendimiento de Cristo*⁴⁷ y otro con el tema *El pueblo de Israel socorrido en el desierto*,⁴⁸ además del *Moisés* en el apartado de *modelos*.⁴⁹ De ser obra de los discípulos becados citados, al menos en el caso de los dos últimos, Juan Adán y Damia Campeny, no se dispuso de ellas en el periodo de asistencia de Carlos Salas a la Academia, ya que éste ganó la pensión en la primera convocatoria, en 1758, finalizando entonces su etapa formativa en la institución.

Ni siquiera entre las solicitudes de compra realizadas por Olivieri en 1744 para la Academia aparece una obra denominada *El sueño*. En el listado de las que se debían adquirir, dentro del apartado de *Modelos de estatuas*, se incluyeron en esta ocasión dos obras de Miguel Ángel: *La del Christo dela Minerva* y *La cabeza del alma condenada*.⁵⁰ De esta última, como en el caso de *El sueño*, podemos

⁴⁶ BÉDAT, C., *La Real Academia...*, op. cit., p. 325.

⁴⁷ 41.- *El Descendimiento de Christo, vaciado en yeso del original que se cree de Miguel Angel Buonarrota, quarta y media de alto y de ancho quarta* (ARABASF, *Inventario de las obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando. Año de 1804*, sig. 3-617, f. 96 r). Según Tolnay, debió existir un barro cocido, hoy perdido, del que procedería el yeso existente en Florencia; también del original en barro se conserva un dibujo de Miguel Ángel que habría realizado para Daniele da Volterra relacionado con el *Descendimiento* del ciclo de frescos de la capilla Orsini de la Trinitá dei Monti en Roma (una reproducción del yeso y citado en BALDINI, U. (coord.), *La obra completa de Miguel Ángel escultor*, col. "Clásicos del Arte", nº 56, Barcelona-Madrid, Noguer Rizzoli, 1977, p. 113).

⁴⁸ 195.- *El pueblo de Ysrrael socorrido en el desierto, yeso vaciado de Miguel Angel y embiado de Roma por el propio Campeny* (ARABASF, *Inventario de las obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando. Año de 1804*, sig. 3-617, f. 117 r).

⁴⁹ 20.- *El Moises de Miguel Angel Buonarrota, que está en el sepulcro del Pontifice Julio Segundo, en la yglesia, de San Pedro Advincula, modelado en barro por don Juan Adan, alto tres quartas y media*. Así mismo, existía el vaciado copia de Miguel Angel realizado también por el aragonés (ARABASF, *Inventario de las obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando. Año de 1804*, sig. 3-617, f. 78 r y 89 v respectivamente).

⁵⁰ *Relacion, o Memoria delos modelos de estatuas antiguas, y modernas, y delos instrumentos de Mathematica, libros, y estampas, que se han de traer dela Corte de Roma, y se necesitan para los Estudios dela futura Academia de Pinturas, Escultura, y Arquitectura [...] La del Christo dela Minerva, de Michaël Angelo. La cabeza del alma condenada, del mismo* (ARABASF, sig. 1-1-1-94, [Madrid, 15-XI-1744]), en NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *Catálogo documental de la Junta Preparatoria de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1744-1752*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Archivo-Biblioteca, 2007, p. 52, doc. 134).

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogo/Catalogo_completo.pdf (consulta 25-X-2018).

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/junta_preparatoria/CatDocJuntaPreparatoria.pdf (consulta 25-X-2018).

contemplar su versión dibujada en la Galería de los Uffizi.⁵¹ Entre el grupo que se solicitaba de *Estatuas de Florencia*, había otra obra del maestro florentino, *La cabeza del Baccho*.⁵²

Finalmente, en los listados y correspondencia relacionados con los vaciados que Felipe de Castro donó a la Academia en 1754, no existe constancia documental de la existencia de obra miguelangelesca alguna.⁵³ Sólo en el inventario de 1840 se registra *Otro bajo relieve de Escuela florentina que representa una alegoría á los Medicis*.⁵⁴

2. 2.

La pensión en Roma

Junto a los privilegios obtenidos por Carlos Salas como alumno premiado por la Academia,⁵⁵ el honor de ser el mejor discípulo escultor en aquel año de 1756, además de los galardones anteriores, pudo granjearle ofertas de trabajo o le permitió disponer de un título con el que acceder al obrador del Palacio Real Nuevo o a las obras más relevantes que, por entonces, se llevaban a cabo en Madrid. El hecho es que a los pocos meses de la entrega del premio Carlos Salas aparece trabajando fuera de la institución académica. Por primera vez se le documenta ocupado en la decoración escultórica del Palacio Real, concretamente en la talla de las *medallas*⁵⁶ proyectadas para las sobrepuestas de la galería

⁵¹ *L'anima dannata*, Galería de los Uffizi, Florencia, número de inventario 18738 F. <http://euploos.uffizi.it/inventario-euploos.php?sgti=testa+di+anima+dannata> (consulta 25-X-2018).

⁵² *La del Christo dela Minerva, de Michaël Angelo. La cabeza del alma condenada, del mismo y La cabeza del Baccho, de Michaël Angelo*. Además de los libros de *Las Anatomías de Michael Angelo, y otros Autores, de que se usa en las demas Academias* (NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *Catálogo documental...*, *op. cit.*, documentos digitalizados).

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/junta_preparatoria/CatDocJuntaPreparatoria.pdf (consulta 25-X-2018).

⁵³ HERAS CASAS, C., "Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: su catalogación", *Academia*, nº 100-101, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, pp. 65-100, espec. pp. 71-72.

⁵⁴ ARABASF, *Nota o razon general de los Cuadros, Estatuas y Bustos, y demas efectos que se hallan colocados en las dos Galerias de la Academia de Nobles Artes de San Fernando para la Esposicion publica de 1840*, sig. 2-57-6, f. 38 v.

⁵⁵ Según la ordenanza XXXIV de los estatutos de 1757, exención de *Levas, Quintas, Reclutas, Alojamientos de Tropas, Repartimientos, Tutelas, Curadurias, Rondas, Guardias y todas las demas Cargas Concegiles* (Estatutos de la Real Academia de San Fernando, Madrid, Gabriel Ramirez, 1757, p. 96; BÉDAT, C., *La Real Academia...*, *op. cit.*, p. 97).

⁵⁶ Como se nombran en la documentación.

principal del palacio, y en colaboración con el veterano escultor conquense Manuel Bergaz,⁵⁷ asunto que se estudiará más adelante. Aún así, debió simultanear este trabajo con la asistencia a las clases nocturnas de la Academia y, por lo tanto, continuaría bajo la supervisión de los directores de escultura, Olivieri y Castro, hasta que en 1757 se regularon las pensiones en el extranjero.

Habiendo obtenido el premio de la máxima categoría en escultura que concedía la Academia sólo le restaba lograr una pensión en Roma, último objetivo de los discípulos para perfeccionamiento de su arte y como culminación a su formación académica. Tras los años de estudio en Roma, los artistas adquirirían una gran experiencia y prestigio, que a su vuelta en España trataban de consolidar con el logro de algún cargo académico que les reportase las prerrogativas que conllevaba.

Desde 1744, la Junta Preparatoria de la Academia y más tarde los estatutos de 1754 ya contemplaron la necesidad de enviar pensionados al extranjero, en virtud de lo cual habían permanecido en Roma dos pintores, un arquitecto y los escultores Francisco Vergara y Francisco Gutiérrez. Considerando el gran nivel artístico acreditado por todos ellos y la necesidad de renovar las pensiones en la persona de otros *profesores*, en 1758 se ordenó su regreso.⁵⁸

Los nuevos estatutos promulgados el año anterior fijaron en lo fundamental la reglamentación que en adelante iba a regir el sistema de pensiones.⁵⁹ Posteriormente, según los informes y propuestas de los directores de cada arte, se fueron adoptando una serie de disposiciones que establecieron un riguroso plan formativo y de trabajo a seguir por los pensionados. Para escultura informaron Juan Domingo Olivieri, Juan Pascual de Mena y Felipe de Castro,⁶⁰ con especial incidencia de las indicaciones ofrecidas por este último como gran conocedor del ambiente artístico romano y de las posibilidades que ofrecía para

⁵⁷ Veterano escultor, antes de su intervención en la decoración escultórica del palacio Real de Madrid había trabajado en la fachada de la catedral de Murcia (PEÑA-VELASCO, C., "Taller, autoría y anonimato: Pedro Pérez, escultor barroco", *Atrio. Revista de Historia del Arte*, Sevilla, Universidad Pablo de Olavide, nº 22, 2016, pp. 86-103, espec. pp. 93-94, notas 32-33).

⁵⁸ ARABASF, *Actas...*, junta particular, 5-IV-1758, f. 8 r-v y junta particular, 12-VII-1758, ff. 20 v-21 v. Documentos transcritos en AZCUE BREA, L., *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la Academia*, Madrid, Universidad Complutense, 1991, p. 149. <https://ebookcentral.proquest.com/lib/unizarasp/detail.action?docID=3161028>; AZCUE BREA, L., "Los escultores españoles y las pensiones en Roma en la segunda mitad del siglo XVIII", *Goya*, nº 233, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1993, p. 281-288, espec. p. 282;

⁵⁹ El reglamento y desarrollo de las pensiones en Roma concedidas por la Academia en 1758 fue estudiado por LÓPEZ DE MENESES, A., "Las Pensiones que en 1758 concedió la Academia de San Fernando para ampliación de estudios en Roma", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XLI, 4º trim., 1933, pp. 253-300, espec. p. 253; AZCUE BREA, L., *El Museo...*, *op. cit.*, pp. 148-157.

⁶⁰ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 5-X-1758, f. 29 v.

los pensionados, logrando reflejar a la perfección los objetivos académicos perseguidos por los directores escultores.⁶¹

A ello se añadió la serie de importantes acuerdos referidos a las pensiones en el extranjero, adoptados por los consiliarios en junta particular⁶² y comunicados a la ordinaria,⁶³ dando lugar a la primera convocatoria de oposición fechada el 20 de abril de 1758, a la que accedió Carlos Salas.

En aquella ocasión salieron a concurso cinco pensiones, dos para pintura, otras dos para arquitectura y una sola para escultura, ya que la otra se le reservaba a Manuel Álvarez desde 1754 en que, tras obtener aquel año el primer premio de primera clase, se le concedió sin necesidad de oposición.

El modelo de ejercicio adoptado para obtención de la beca fue el mismo que en 1746 había seguido la Junta Preparatoria con los escultores Francisco Vergara y Francisco Gutiérrez,⁶⁴ consistente en una prueba de dos horas de duración en la que los aspirantes debían trabajar sobre el tema seleccionado, al modo de las pruebas *de repente* realizadas para los premios anuales, e igualmente en técnicas y soportes, para elaborar un diseño o modelo inicial: en el caso de los escultores sobre un plano de barro, y de los pintores y arquitectos mediante dibujos a lápiz o aguadas. Al término de ella, quedarían eliminados aquellos a los que los profesores no consideraran merecedores de continuar. Los que superasen la prueba trabajarían en la obra por espacio de cuarenta días, al término de los cuales se elegirían los ganadores de las pensiones. Así mismo, se dispuso por orden real que el Director General de la Academia votase en las tres disciplinas artísticas, mientras que en arquitectura, escultura y pintura lo harían, únicamente, sus respectivos profesores.⁶⁵

El día elegido para la oposición fue el 11 de junio. Los alumnos escultores firmantes fueron tres que ya habían competido en la edición de los premios de 1756: el andujareño Antonio Primo, de veinticinco años; Isidro Carnicero, de

⁶¹ *Instrucciones para el director y los pensionados del Rey en Roma de pintura y escultura*, documento de 1758 citado en GALLEGO GARCÍA, R., "De los Carracci a Sebastiano Conca: la Sala Grande del palacio Farnese como espacio para la formación de los artistas en ciernes", *Acta/Artis. Estudis d'Art Modern*, 2, 2014, pp 25-49, espec. p. 45, nota 106. Transcrito íntegramente por AZCUE BREA, L., *El Museo...*, *op. cit.*, pp. 153-156.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/unizarsp/detail.action?docID=3161028>.

⁶² ARABASF, *Actas...*, junta particular, 9-IV-1758, ff. 12 r-14 r.

⁶³ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 23-V-1758, ff. 11r-12r, apéndice documental, doc. 29; *Distribucion... 1760...*, *op. cit.*, pp. 2-6, en línea:

<http://www.derechoaragones.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=603558> (consulta 25-X-2018).

⁶⁴ AZCUE BREA, L., *El Museo...*, *op. cit.*, p. 149.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/unizarsp/detail.action?docID=3161028>

⁶⁵ ARABASF, *Actas...*, junta particular, 9-IV-1758, f. 1 v; ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 23-V-1758, ff. 11v-12r, apéndice documental, doc. 29.

veintiuno y natural de Valladolid, y Carlos Salas, que pudo mentir en su edad pues declaró tener treinta y tres años, en lugar de treinta.⁶⁶

El único tema sobre el que debieron trabajar —no sólo durante dos horas en aquella jornada sino también durante los cuarenta días cuyas fechas fijase la institución— fue, para escultura, *Estando el Santo Rey de España Don Fernando el tercero para ir a la conquista de Sevilla, hizo abrir el Sepulcro de su Progenitor el Conde Fernan Gonzalez, y tomó su Espada.*⁶⁷

El desarrollo completo de la oposición se halla perfectamente descrito en las actas de la Academia.⁶⁸ Para el caso de la escultura resultan ser textos de enorme interés, pues refieren pormenorizadamente tanto aspectos organizativos como técnicos y artísticos, y algunos referidos a circunstancias personales de los jóvenes aspirantes, además de las incidencias que fueron surgiendo durante los días en que tuvo lugar. Por ejemplo, conocemos en qué salas y cómo se habilitaron las *celdas* o compartimentos en que los artistas, los escultores de forma aislada, realizaron su obra; los materiales de diverso carácter que se fueron solicitando, vaciados e incluso la asistencia de un *Modelo vivo*.

Sabemos por las actas que Carlos Salas no hizo uso de la totalidad de los días de los que disponían para la realización de la prueba, y menos de la prórroga de seis días que se concedió, puesto que se le había dado a Isidro Carnicero por enfermedad y a los pintores y arquitectos por el retraso en la convocatoria de la junta que debía votar a los ganadores. Sin embargo, los escultores tuvieron que acudir todos los días, hasta el de la votación, a atender el mantenimiento de los relieves de barro que habían labrado, *a humedecer sus Medallas*, siempre bajo la estricta supervisión del conserje de la Academia. Ello se tradujo en una disposición que les permitió acudir con esa finalidad los dos días anteriores al de la junta general de la votación.⁶⁹ Igualmente, todas las incidencias surgidas a lo largo del concurso dieron lugar a una serie de providencias o cláusulas que, si bien tomadas conforme se hacían necesarias, completaron la normativa sobre la que se desarrollaron en adelante los concursos para las pensiones en Roma.⁷⁰

En la *sala de principios* se expusieron las obras numeradas de todos los opositores, unidos los dos ejercicios de cada uno, para proceder a la votación de

⁶⁶ De ser esa su edad habría nacido en 1725 y no en 1728 como se deduce de los documentos conservados en la Real Academia de San Fernando.

⁶⁷ ARABASE, *Actas...*, junta general, 11-VI-1758, f. 17v, apéndice documental, doc. 30.

⁶⁸ LÓPEZ DE MENESES, A., "Las Pensiones...", *op. cit.*, XLI, 4º trim., 1933, pp. 253-300, espec. pp. 253-264.

⁶⁹ [...] *concediendo a los Escultores facultad para que reparen y recorran sus dibujos en los dos días que precedan a la Junta General en que se voten las Pensiones* (ARABASE, *Actas...*, junta ordinaria, 3-IX-1758, f. 22r, apéndice documental, doc. 31).

⁷⁰ ARABASE, *Actas...*, junta ordinaria, 3-IX-1758, f. 22r, apéndice documental, doc. 31.

los nueve vocales profesores asistentes, en el caso de los escultores.⁷¹ Previamente a la votación se informó a los aspirantes de las obligaciones que por escritura contraerían con la Academia si resultaban seleccionados.⁷²

Carlos Salas resultó ser el primer escultor en superar las pruebas de oposición establecidas normativamente por la Academia. Obtuvo cinco votos,⁷³ quedando en segundo lugar Isidro Carnicero, con cuatro votos, sin que hubiera lugar a un tercer clasificado, dado el número de papeletas emitidas, al igual que sucedió en arquitectura; no así en pintura, arte en el que se clasificaron tres aspirantes.⁷⁴

Las propuestas de pensión, expresando la puntuación obtenida por cada opositor, se remitieron al Protector para que las comunicase al rey y éste concediera las cinco convocadas, tal como hizo, al nombrar pensionados a los cinco propuestos en primer lugar por la Academia.⁷⁵ Éstos fueron los pintores José del Castillo y Domingo Álvarez, los arquitectos Juan de Villanueva y Domingo Antonio Lois Monteagudo y, el único escultor, Carlos Salas.⁷⁶

Comunicados los nombramientos a los seleccionados se les emplazó para la firma de la escritura de obligación, al igual que al escultor Manuel Álvarez que, aunque había sido nombrado académico de mérito en 1757,⁷⁷ la había reclamado, pues la tenía reservada desde 1754 en que se le concediera durante la edición de los premios de aquel año.⁷⁸ La Academia exigía la suscripción de la escritura notarial para asegurarse del cumplimiento de la normativa por parte de los pensionados que, además, se obligaban a no contraer matrimonio sin autorización de la institución,⁷⁹ asegurando así el regreso a España al término de los seis años de pensión de aquellos en quienes se había invertido en su formación. Además de asegurar el relevo por nuevos pensionados, la Academia,

⁷¹ Los consiliarios y académicos asistentes a la junta general en que se concedió la pensión en Roma fueron el marqués de Sarriá, Agustín de Montiano, marqués de Villafranca, conde de Aranda, Juan Iriarte, Nicolás Arnaud, José de Hermosilla, Pedro Valiente, Corrado Giaquinto, Juan Domingo Olivieri, Juan Bautista Saccheti, Antonio González, Felipe de Castro, Ventura Rodríguez, Andrés Calleja, Diego Villanueva, Juan de Villanueva, Antonio Demandre, Francisco Carlier, Roberto Michel, Juan Pascual de Mena, Alejandro Velázquez, Luis Velázquez, Antonio Velázquez, Antonio Valeriano Moyano, Juan Bernabé Palomino, Tomás Francisco Prieto, Isidoro de Tapia, Manuel Álvarez, Tomás de Pereda, Jaime Marquet e Ignacio Hermosilla (ARABASF, *Actas...*, junta general, 10-IX-1758, f. 26v, apéndice documental, doc. 32)

⁷² ARABASF, *Actas...*, junta general, 10-IX-1758, f. 26v, apéndice documental, doc. 32.

⁷³ ARABASF, *Actas...*, junta general, 10-IX-1758, f. 27v, apéndice documental, doc. 32.

⁷⁴ ARABASF, *Actas...*, junta general, 10-IX-1758, f. 27v, apéndice documental, doc. 32.

⁷⁵ ARABASF, *Actas...*, junta general, 17-IX-1958, f. 28r, apéndice documental, doc. 33.

⁷⁶ ARABASF, *Actas...*, junta general, 17-IX-1958, f. 28v, apéndice documental, doc. 33.

⁷⁷ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 22-III-1757, f. 64 r.

⁷⁸ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 1-IV-1757, f. 65 r y junta general, 17-IX-1958, f. 28v., apéndice documental, doc. 33.

⁷⁹ Acuerdo tomado en abril de 1758 (ARABASF, *Actas...*, junta particular, 5-IV-1758, f. 8 v).

como árbitro del *buen gusto*, procuraba la reversión de beneficios para el país y la institución, mediante la difusión de los conocimientos adquiridos por los becados y como futuro profesorado formado en las corrientes artísticas europeas del momento. El acto notarial tuvo lugar el 25 de septiembre. Carlos Salas, al igual que en la firma de admisión para la oposición, declaró tener treinta y tres años en lugar de treinta. La edad debió suponer algún tipo de problema para el catalán y para Manuel Álvarez. Si aquel la aumentó, éste la disminuyó de treinta y siete a treinta y un años.⁸⁰

La medalla con la que Carlos Salas ganó la pensión en Roma, titulada *Estando el Santo Rey de España Don Fernando el tercero para ir a la conquista de Sevilla, hizo abrir el Sepulcro de su Progenitor el Conde Fernan Gonzalez, y tomó su Espada*, fue inventariada por la Academia el mismo año de su realización, en 1758, como vaciada en yeso y con las medidas de *tres quartas y media de alto y tres quartas de ancho*, aproximadamente 72 x 62 cm.⁸¹ Igualmente, en el registro se incluyó el molde o *hembra* formado para el vaciado.⁸² Sin embargo, en el inventario de 1804, y en el de 1804-1814, aparece la que sería obra original en barro, consignando medidas algo menores y los desperfectos que presentaba, concretamente la falta de cabezas de algunas figuras.⁸³ El último inventario que la incluye, también

⁸⁰ CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, op. cit., vol. II Protocolos Mad/1, p. 370.

⁸¹ *Idem una Medalla vaciada en ieso de tres quartas y media de alto y tres quartas de ancho hecho su modelo por Don Carlos Salas en la oposicion de Pensionados en Roma en este presente año* (ARABASF, *Inventario de las alhajas de la Real academia de San Fernando, de las cuales yo, don Juan Moreno y Sánchez, su conserje, me hago cargo en cumplimiento de lo mandado en los Estatutos, singularmente en el artículo XVIII y bajo la fianza que tengo dada por escritura que pasó ante Miguel Casimiro Pardo, escribano de esta Corte y provincia, en primer día del mes de junio de 1745 años, Madrid, 21 de noviembre de 1758, sig. 2-57-1, f. 6 v*).

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1758_inventario.pdf (consulta 25-X-2018).

⁸² *Añadido con otra letra: Idem la embra que se formo para sacar un baciado de la medalla que formó Don Carlos Salas para la obtencion de Pensionado en Roma en este presente año* *Añadido con otra letra*, (ARABASF, *Inventario de las alhajas de la Real academia de San Fernando, de las cuales yo, don Juan Moreno y Sánchez, su conserje, me hago cargo en cumplimiento de lo mandado en los Estatutos, singularmente en el artículo XVIII y bajo la fianza que tengo dada por escritura que pasó ante Miguel Casimiro Pardo, escribano de esta Corte y provincia, en primer día del mes de junio de 1745 años, Madrid, 21 de noviembre de 1758, sig. 2-57-1, f. 7 v*)

⁸³ 173.- *San Fernando tomando la espada del conde Fernán González, en barro por don Carlos Salas, para una oposición de pensión a Roma, alto dos tercias y media, ancho poco menos, falto de quatro cabezas* (ARABASF, *Inventario de las obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando, 1804, sig. 3-617, f. 114 r*. En el inventario de 1804-1814, se registra en los mismos términos: *Inventario de ls alhajas y muebles...*, p. 192).

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1804_inventario.pdf (consulta 25-X-2018).

como pieza de barro, es el de 1824.⁸⁴ Al igual que las demás de Carlos Salas en la Academia, no se ha conservado, como tampoco las de los otros dos concursantes, Isidro Carnicero y Antonio Primo, por lo que es imposible su valoración.

La concesión de la pensión en Roma debió plantear serias dudas a Carlos Salas sobre su aceptación. Como ya se comentó más arriba, en septiembre de 1756, pocos meses después de recibir el máximo premio de escultura, se le documenta trabajando en la decoración escultórica del Palacio Real, concretamente en la serie de los relieves o *medallas* de las sobrepuestas del corredor del piso principal. En septiembre de 1758, cuando logra la pensión en Roma, está a punto de finalizar la talla de la tercera en las que interviene, ésta última de su exclusiva autoría. Al hallarse ocupado solicitó una prórroga del viaje, al igual que hizo el otro pensionado de escultura, Manuel Álvarez que, en iguales circunstancias, realizaba otro de los relieves que se le había encargado ya en 1753.⁸⁵ Ambos elevaron un memorial a la Academia que fue comunicado a la junta por el marqués de Sarriá. Considerando razonable y procedente la solicitud, se les concedió un aplazamiento de dos meses, es decir, hasta el 5 de diciembre de 1758.⁸⁶

Sin embargo, el día 17 se les concedía una segunda prórroga en atención a diversas causas. Por una parte, la realización del molde y el vaciado de la obra realizada por Salas en el concurso para la pensión había resultado *muy imperfecta*, resultando no ser *prueba del merito que tuvo el original, como reconocieron muchos de los Señores Profesores*, por lo que se dio permiso al catalán para que hiciera un vaciado en cera, *y ponerla en el estado que estuvo el Barro que trabajó en la Academia*. Los materiales corrieron por cuenta de la institución que, no obstante, le conminó a que lo llevara a cabo lo más brevemente posible.⁸⁷ Por otra parte, y esta debía de ser la verdadera razón de peso, las medallas o relieves que debían entregar en el Palacio Real los dos escultores pensionados seguían en ejecución. En

⁸⁴ Otro, con el número 173. *San Fernando tomando la espada del conde Fernán González. Modelado en barro por don Carlos Salas para una oposición de pensión a Roma* (ARABASF, *Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando*, 1824, sig. 3-620, f. 101 v).

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1824_transcripcion.pdf (consulta 25-X-2018).

⁸⁵ CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, op. cit., vol. I, p. 52.

⁸⁶ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 5-X-1758, f. 30r-v, apéndice documental, doc. 35.

⁸⁷ ARABASF, *Actas...*, junta general, 17-XII-1758, f. 40r-v, apéndice documental, doc. 37. Sin embargo, el vaciado en yeso defectuoso y su molde se debieron de conservar pues los inventarios son claros al respecto en 1758 (ARABASF, *Inventario de las alhajas de la Real academia de San Fernando, de las cuales yo, don Juan Moreno y Sánchez, su conserje, me hago cargo en cumplimiento de lo mandado en los Estatutos, singularmente en el artículo XVIII y bajo la fianza que tengo dada por escritura que pasó ante Miguel Casimiro Pardo, escribano de esta Corte y provincia, en primer día del mes de junio de 1745 años, Madrid, 21 de noviembre de 1758*, sig. 2-57-1, ff. 6v y 7v) así como el relieve original en barro, en los inventarios de 1804, 1804-1814 y 1824.

consideración a todo ello y a los rigores del invierno que hacían inapropiado el viaje, esta vez se fijó como nueva fecha para la partida el primero de febrero de 1759,⁸⁸ aunque pintores y arquitectos habían viajado en los meses de diciembre y enero respectivamente.⁸⁹

Un día antes del vencimiento del plazo, Carlos Salas entregó finalizada en el almacén del Palacio la medalla del *Primer concilio de España*, que había de colocarse en el lado norte de la galería del patio principal, en el que se hallaba la capilla.⁹⁰ Las tasaciones de la obra hechas por Olivieri y Castro están fechadas el 5 de febrero,⁹¹ así es que quedaría pendiente con toda probabilidad el pago de la misma, razón de más para que el escultor sobrepasara el plazo concedido por la Academia para partir hacia Roma.

Pero, a juzgar por su incomparecencia, resulta obvio que el disfrute de la pensión en el extranjero planteaba algún dilema. Durante los seis años de su duración y como alumnos de la Academia a todos los efectos, percibirían la cantidad anual de 4.400 reales de vellón, si bien el alojamiento y la manutención corrían por cuenta de la institución. Estaban subordinados a un director (desde 1758, Francisco Preciado de la Vega) en cuanto a disciplina, organización del estudio y control de las obras que periódicamente debían remitir a la Academia para su evaluación, según el nuevo reglamento. Aunque podían aceptar trabajos de forma independiente, la pensión resultaba muy escasa en comparación con lo que, por ejemplo, el trabajo para el Palacio Real podía reportarles,⁹² sin mencionar el incumplimiento del pago de las mensualidades que se produjo en varias ocasiones.⁹³

⁸⁸ ARABASE, *Actas...*, junta general, 17-XII-1758, f. 40r-v, apéndice documental, doc. 37.

⁸⁹ ARABASE, *Actas...*, junta ordinaria, 25-II-1759, ff. 42v-43r.

⁹⁰ LORENTE JUNQUERA, M., "Los relieves marmóreos del Palacio Real de Madrid", *Arte Español*, t. 20, 2º cuatrimestre, Madrid, Sociedad Española de Amigos del Arte, 1954, pp. 58-71, espec. p. 71.

⁹¹ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 10, 5-II-1759 (a), apéndice documental, doc. 39 y 5-II-1759 (b), apéndice documental doc. 40; PLAZA SANTIAGO, F. J. DE LA, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, 1975, p. 411.

⁹² Salas, Álvarez e Isidro Carnicero trabajaron para el Palacio Real. Sin embargo, otros escultores de la talla de Francisco Vergara o Francisco Gutiérrez no fueron admitidos en el obrador real, al igual que Antonio Primo, que ganó la pensión en Roma que dejó vacante Carlos Salas, o Francisco Alejandro Vogge, rechazado pues se prefirió a su padre que colaboraba en el taller real desde 1741.

⁹³ TÁRRAGA BALDÓ, M. L., "Antonio Primo, escultor poco afortunado en la Corte", *Boletín del Seminario de Estudio de Arte y Arqueología*, nº 55, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1989, pp. 500-511, espec. pp. 506-511; GALLEGO GARCÍA, R., "Nuevas reflexiones en torno al cuaderno de Antonio Primo (1761-1764), pensionado en Roma de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid", *De Arte*, León, Universidad de León, 15, 2016, pp. 208-223, espec. p. 209.

Finalizado el plazo dado a los dos escultores desde el 1 de febrero, la junta particular de la Academia, molesta por el incumplimiento, dio orden al conserje para que les enviase ante el viceprotector, Tiburcio Aguirre, a quien encargó *les reprenda sobre su morosidad*; que fijara una nueva fecha para la partida *y las providencias convenientes si no lo hicieren*, así como la reclamación a Carlos Salas del vaciado en cera de la medalla que le habían costado y tardaba en entregar.⁹⁴

El 29 de abril no habían dado razón de su demora. En la junta celebrada ese mismo día se repitió el encargo al viceprotector para que les llamara de nuevo y advirtiera que, de no ponerse en viaje en los próximos días, se declararían vacantes ambas pensiones.⁹⁵ Aguirre informó en la Academia haberles fijado como término el mes de mayo y dispuesto que, si esta vez no cumplían, se convocaría nueva oposición para las pensiones sin previo aviso.⁹⁶

El asunto aún se demoró mucho más. No vuelven a aparecer noticias sobre ellos hasta que, en el mes de agosto y en junta particular, se comunicó la renuncia a la pensión por parte de Manuel Álvarez por motivos de salud, justificados mediante un certificado del médico Francisco Elvira. Admitida por la Academia, se acordó transferir la pensión a Isidro Carnicero quien, en la anterior oposición celebrada había quedado como segundo clasificado, tras Carlos Salas.

En cuanto a este último, el viceprotector informó, de que, transcurrido el tiempo desde el mes de mayo fijado como término, había retrasado declarar vacante su pensión *por no privarlo de esta ventaja*. Al no comparecer *y con pleno conocimiento de que Salas abusa de las piedades de la Academia, y principalmente viendo que no va á Roma, y que impide a otro que logre la Ynstrucción que el reusa*, la junta ordenó publicar edictos convocando una nueva oposición para cubrir la plaza el día 8 de septiembre, a fin de que, sin admitir prórrogas, quedase resuelta un mes después.⁹⁷ En la junta ordinaria siguiente se informó sobre las disposiciones anteriores, y de la publicación del edicto el día anterior para, efectivamente, comenzar la oposición el día señalado.⁹⁸

El 16 de septiembre dio comienzo la prueba para la que habían firmado Pedro Sorage, de 16 años y natural de Ariza, José Luis Manjarrés, salmantino de 17 años, Francisco Vogge de 27 años, y Antonio Primo, quien había optado los años anteriores a distintos premios, logrando el primero de escultura en 1757, y concursado en la oposición para la beca de Roma de 1758, en la que había sido

⁹⁴ ARABASF, *Actas...*, junta particular, 1-IV-1759, ff. 62v-63r, apéndice documental, doc. 44.

⁹⁵ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 29-IV-1759, f. 50v, apéndice documental, doc. 45.

⁹⁶ ARABASF, *Actas...*, junta particular, 9-V-1759, f. 64v, apéndice documental, doc. 46.

⁹⁷ ARABASF, *Actas...*, junta particular, 28-VIII-1759, f. 65r-v, apéndice documental, doc. 47.

⁹⁸ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 2-IX-1759, ff. 57v-58r, apéndice documental, doc. 48; LÓPEZ DE MENESES, A., "Las Pensiones...", *op. cit.*, XLII, 1934, pp. 29-69, espec. p. 36.

eliminado al quedar por detrás de Carlos Salas e Isidro Carnicero.⁹⁹ El tema a representar por los aspirantes durante dos horas y que posteriormente debían trabajar durante el plazo estipulado en el edicto¹⁰⁰ fue *El Gran Capitán Gonzalo Fernandez de Cordova en las vistas que tuvo en Sabona el Rey Don Fernando el Católico con el Rey de Francia Luis XII. es obligado por este á sentarse a la Mesa en que cenaron los tres [...]*.¹⁰¹ Esta vez la junta señaló claramente las fuentes historiográficas en las que los jóvenes artistas podían documentarse para plasmar con propiedad los detalles de la escena y no caer en anacronismos, tan criticados por Felipe de Castro, en la caracterización de personajes, paisajes o arquitecturas.¹⁰²

Tras esta prueba *de repente* fueron eliminados José Luis Manjarrés y Francisco de Vogé. Los dos seleccionados, Sorage y Primo, desarrollaron el resto de la prueba, según las actas de la Academia, por espacio de casi un mes y en las mismas condiciones en que los opositores lo hicieron en la convocatoria anterior.¹⁰³ Así, el 14 de octubre se procedió a la votación, sobre la que el acta refiere que *sin embargo de haber celebrado mucho la de la letra A* que correspondía a Sorage, por unanimidad se concedió la pensión a Antonio Primo. Se acordó elevar al Protector y al rey la propuesta de pensionados en las personas de Isidro Carnicero y Antonio Primo,¹⁰⁴ en sustitución de Manuel Álvarez y Carlos Salas

⁹⁹ TÁRRAGA BALDÓ, M. L., “Antonio Primo...”, *op. cit.*

¹⁰⁰ En esta ocasión, los opositores no dispusieron de 40 días como en la oposición de junio de 1758. La votación tuvo lugar el 14 de octubre, algo menos de un mes después del inicio de la prueba.

¹⁰¹ ARABASF, *Actas...*, junta general, 16-IX-1759, f. 62r, apéndice documental, doc. 49.

¹⁰² Continuaba citando: *segun Geronimo Zurita Annales de Aragon. Libro 8. pagina 140. ó comieron según Garibay Compendio Histórico de España. Libro 20. capitulo 10. pagina 1456. se ha de figurar” al Rey Católico ya sentado a la mesa, y al de Francia en accion de hacer sentar al Gran Capitán* (ARABASF, *Actas...*, junta general, 16-IX-1759, f. 62r, apéndice documental, doc. 49) Felipe de Castro, en el documento de tasación de la medalla de *La Gramática*, realizada para el Palacio Real por Gregorio Carnicero, hermano de Isidro, criticó al autor por no haberse documentado debidamente para la representación. El gallego demostró su erudición al enumerar los errores que en ella había, no sólo técnicos y artísticos, sino también en la plasmación del contexto. La consideración de Castro, que aparece al final de dicho documento, plantea la necesidad de que los artistas sean personas instruidas, resumiendo claramente lo que un artífice debía conocer antes de emprender una obra: [...] *Todo lo cual debia indagar el que esculpió la medalla para no cometer errores semejantes; porque los Artifices es necesario que sean eruditos, y introducidos en las Ciencias, que sepan bien las fábulas, las historias, los tiempos, y los ritos para que sus obras las executen con acierto, y se distingan de las mecánicas y mercenarias [...]* Documento citado en TÁRRAGA BALDÓ, M. L., “Los relieves labrados para las sobrepuestas de la Galería principal del Palacio Real”, *Archivo Español de Arte*, t. 69, nº 273, Madrid, C.S.I.C., 1996, pp. 45-68, espec. p. 62.

¹⁰³ ARABASF, *Actas...*, junta general, 16-IX-1759, f. 63r, apéndice documental, doc. 49.

¹⁰⁴ ARABASF, *Actas...*, junta general, 14-X-1759, f. 63v, apéndice documental, doc. 50. Sin embargo, la orden se dio en la junta particular de 18 de diciembre, a raíz de la reclamación de un adelanto a cuenta de la asignación por parte del pensionado Antonio Primo, pues no tenía otro medio de subsistencia, a lo que la Academia correspondió inmediatamente, al igual que hizo con Isidro Carnicero (ARABASF, *Actas...*, junta particular, 18-XII-1759, ff. 79v-80r).

respectivamente. Las gestiones se fueron retrasando, y hasta febrero de 1760 el rey no autorizó las pensiones, momento en que los nuevos pensionados de escultura partieron, por fin, hacia Roma.¹⁰⁵

La Academia procuraba engrosar sus colecciones artísticas con las obras de los discípulos premiados o pensionados para, a la vez, aumentar los fondos disponibles dedicados a la enseñanza de las artes. En ese sentido, es importante señalar que, con ocasión del nuevo ejercicio de oposición celebrado, y con la misma fecha, se añadió taxativamente una disposición a las que ya regían sobre las pensiones en el extranjero, sin duda motivada por la experiencia con Salas respecto de la copia en cera de su obra, pagada por la Academia, al parecer nunca entregada, y de la que tampoco existe referencia documental alguna.¹⁰⁶ A tal fin acordó la Junta por consentimiento unanime que de hoy en adelante á ninguno se dé premio ni pensión sin que primero entregue cocida á su costa, y en disposicion de conservarse bien la obra, en cuya virtud la hubiere merecido, y en caso de que el tiempo ú otras circunstancias no permitan que desde luego entreguen en barro cocido, han de otorgar obligacion y dar fianza á satisfaccion dela Academia, de que dentro de un termino proporcionado la entregaran, sin cuyo requisito ninguno podrá ponerse en posesion de la pensión ni del premio.¹⁰⁷

2. 3.

Académico de mérito

Al contrario que Manuel Álvarez al renunciar a su pensión, Carlos Salas no presentó a la Academia justificación alguna a su, más que renuncia, desistimiento del disfrute de la beca por lo que, finalmente, le fue retirada. Sin embargo, la institución siguió mostrando consideración por el artista catalán pues, a los pocos meses, le nombraba académico de mérito por la escultura.¹⁰⁸

Como prueba de mérito presentó el relieve realizado para la prueba *de repente* con el que había ganado el máximo galardón en escultura en la edición de

¹⁰⁵ ARABASF, *Actas...*, junta particular, 10-I-1760, f. 81v y 25-II-1760, f. 87r-v.

¹⁰⁶ Sin embargo, como ya se comentó al hablar del ejercicio de oposición realizado por Carlos Salas para ganar la pensión en Roma en 1758, la Academia consignó en varios inventarios la que sería la pieza defectuosa vaciada en yeso y su molde, así como el relieve original en barro realizado por el catalán.

¹⁰⁷ ARABASF, *Actas...*, junta general, 16-IX-1759, f. 62 r-v, apéndice documental, doc. 49.

¹⁰⁸ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 27-I-1760, f. 76r-v, apéndice documental, doc 53; ARABASF, sig. 5-172-1, sin fecha [*atribución cronológica: antes de 27-I-1760*], apéndice documental, doc. 52

premios generales del año 1756, representando la *Victoria, que contra los Moros consiguió el Maestre de la Orden de Santiago Don Pelay Perez Correa*.¹⁰⁹

Pero el incómodo asunto del vaciado en cera de la obra que Salas había ejecutado para la obtención de la pensión en Roma, y que todavía debía de comprometerle con la Academia, resulta obvio que no se había olvidado pues, en el acta de la junta que le nombró académico, se exigió claramente: [...] *deseando que no suceda á esta lo que á otras del mismo Autor: Acordó que no se le despache el Título, ni goce de las prerrogativas y honores de tal Academico hasta que entregue cocida y en estado de conservarse la misma Medalla, que para este fin sele entregue*.¹¹⁰ Del certificado de la expedición del título se infiere que el artista había cumplido la orden, pues en él se alude a la colocación del bajorrelieve en la *Galería principal dela Academia donde subsiste, y el referido Don Carlos de Salas, prosigue en posesion del mismo Grado*.¹¹¹ Como se comentó en el apartado referido a los premios de la Academia, la obra no se ha conservado, pero apareció descrita en los catálogos e inventarios sucesivos de 1804,¹¹² 1804-1814¹¹³ y 1824,¹¹⁴ e identificada como correspondiente al premio de 1756. La descripción del relieve como *dado de purpurina* y con *marco dorado* nos inclina a pensar que se trataba del vaciado realizado tras la orden de la Academia, como condición para expedir su título de académico de mérito y poder gozar de las prerrogativas que conllevaba.

Por otra parte, una razón de la inexistencia o desaparición de las obras de Carlos Salas en la Academia se nos revela en los mismos documentos referidos

¹⁰⁹ Literalmente, el enunciado del asunto que se dio para trabajar a los escultores concursantes para el premio de escultura de primera clase, en la prueba *de repente*, fue *El Maestre dela orden de Santiago Don Pelay Perez Correa, en la Batalla que dio a los Moros a las faldas de Sierra Morena, llevandolos de vencida, viendo que estaba para ponerse el Sol, y que entrada la noche se malograria la victoria, exclamó a nuestra Señora diciendo: Santa Maria deten tu día. A cuya suplica siguió el milagro de pararse el Sol, y asu luz consiguió el Maestre una completa victoria* (ARABASF, *Actas...*, junta general, 18-I-1756, f. 44r, apéndice documental, doc. 16; *Distribucion... 1756...*, *op. cit.*, pp. 42-44).

¹¹⁰ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 27-I-1760, f. 76v, apéndice documental, doc. 53.

¹¹¹ ARABASF, sig. 5-172-1, apéndice documental, doc. 54.

¹¹² ARABASF, *Inventario de las obras de las tres Nobles Artes y de los Muebles que posee la Real Academia de San Fernando*, 31-III-1804, sig. 3-617, f. 92 r-v.

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1804_inventario.pdf (consulta 15-III-2018).

¹¹³ ARABASF, *Inventario de las alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando 1804. Y continuación del Inventario que se hizo en el año de 1804, de las alhajas que posee la Real Academia de San Fernando, 1804-1814*, sig. 3-616, f. 96 r-v.

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1804-1814_inventario.pdf (consulta 15-III-2018).

¹¹⁴ ARABASF, *Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando*, sig. 3-620, 1824, f. 101 v. En esta ocasión el inventario revela la ubicación de la obra: *Bajos relieves de yeso y barro colgados en las tapias* (*ibidem*, f. 101 r).

http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1824_inventario.pdf (consulta 15-III-2018).

al nombramiento, y pudo ser la negligencia del artista en la entrega de los vaciados de sus trabajos premiados, ya fuera por no llegar a depositarlos o por no hacerlo en las condiciones debidas para su correcta conservación, sobre todo teniendo en cuenta la fragilidad de los materiales utilizados. La junta que le nombró académico plasmó claramente en el acta que *deseando que no suceda á esta lo que á otras del mismo Autor: Acordó que no se le despache el Título, [...] hasta que entregue cocida y en estado de conservarse la misma Medalla, que para este fin sele entregue.*¹¹⁵

No debió quedar resquemor alguno por la desidia del artista con el depósito de sus obras, ni tampoco respecto a la renuncia a la pensión romana, pues en la publicación o impreso editado con motivo de la distribución anual de premios, en el mes de agosto de 1760, la Academia ensalzó su trayectoria en la misma y, en referencia también a Álvarez, añadió *ha hecho la debida justicia á estos dos hábiles profesores.*¹¹⁶ Así mismo, reveló que el motivo por el que el catalán debió privarse de la beca, fue por *la justa y honrada causa de asistir a sus ancianos Padres.*¹¹⁷ Es la misma razón que repitió Ceán Bermúdez en su *Diccionario*¹¹⁸ y que vemos confirmada en algunos de los pocos documentos que, directa o indirectamente, aluden a detalles de la biografía del artista catalán.

2. 4.

La obra para el Palacio Real: las medallas de las sobrepuestas del piso principal

En 1756, tras ganar el principal premio de escultura de la Academia de San Fernando, Carlos Salas trabajó para el Palacio Real, en la serie ornamental de las

¹¹⁵ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 27-I-1760, f. 76v, apéndice documental, doc. 53.

¹¹⁶ [...] *En la Escultura han sido tambien creados, Académicos de Mérito Don Joseph Ramirez, Don Pedro Michél, y Don Carlos de Salas: y en la Junta extraordinaria de 28. de Agosto Don Juan de la Fita, antiguo profesor de Zaragoza. Michél y Salas son discipulos de la Academia, bien conocidos por el mérito que han hecho en sus oposiciones, y por los primeros premios que han ganado, como queda referido (Distribucion... 1760..., op. cit., pp. 27-28).* Casualmente, Carlos Salas fue mencionado junto a algunos de los artistas zaragozanos con los que se iba a relacionar a lo largo de su vida en esa ciudad a partir del año 1762. También en referencia a la renuncia a las pensiones de Roma por parte de Salas y de Manuel Álvarez, el impreso añadía que *la Academia ha hecho la debida justicia á estos dos hábiles profesores, habiendolos puesto yá en la clase de Académicos de Mérito por la Escultura (ibidem, p. 3).*

¹¹⁷ *Ibidem.*

¹¹⁸ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, op. cit., t. IV, p. 300.

medallas o relieves para las sobrepuestas de la galería principal, al igual que hicieron algunos otros distinguidos alumnos de la institución.

Dichos relieves, realizados entre 1753 y 1760, constituyeron una de las grandes series ideadas para el ornato del edificio erigido en nuevo emblema de la monarquía borbónica en España, junto a las de las estatuas destinadas a la balaustrada y al piso principal, y otras nunca llevadas a cabo, como la de los tapices¹¹⁹ y, tal vez, un programa pictórico del que formarían parte los frescos de la capilla.¹²⁰ Todo ello formaba parte de un amplio y coherente *sistema* decorativo cifrado en temas alusivos a la historia de España, concebido por el fraile benedictino Martín Sarmiento a partir de su encargo expreso en 1747,¹²¹ si bien desde 1743 venía participando en dictámenes sobre lo proyectado hasta entonces por el jesuita francés J. A. Fèvre, confesor real, y el escultor Giovan Domenico Olivieri. La ejecución del magno proyecto dio lugar a un período de auge y esplendor de la escultura cortesana del siglo XVIII,¹²² especialmente señalado entre 1749 y 1759.¹²³

¹¹⁹ MUNIAIN EDERRA, S., *El programa escultórico del Palacio Real de Madrid y la Ilustración española*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2000, pp. 184-185.

¹²⁰ ÚBEDA DE LOS COBOS, A., "Artistas, ilustrados y el Padre Sarmiento. El Sistema de Adornos del Palacio Real de Madrid", en *O Padre Sarmiento e o suo tempo. Actas do Congreso Internacional do Tricentenario de Fr. Martín Sarmiento (1695-1995)*, vol. I, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, Consello da Cultura Galega, 1997, pp. 359-397, espec. p. 367; MUNIAIN EDERRA, S., *El programa escultórico...*, *op. cit.*, pp. 185-188.

¹²¹ BNE, sig. MSS/23038, *SIXTEMA DE ADORNOS DE ESCULTURA INTERIORES Y EXTERIORES PARA EL NUEVO REAL PALACIO DE MADRID, En que se representan para la Eleccion delos mismos Adornos con Descripcion historica, Figuras Sagradas, Reales, Cientificas, Militares, Politicas, y Mithologicas. CON UNA SERIE Y CHRONOLOGIA DE TODOS LOS REYES DE ESPAÑA*. Escrito de orden de Sus Magestades Catholicas Por el Reverendisimo Padre Maestro Fray Martín Sarmiento, Benedictino, ca. 1750. <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000064707&page=1> (consulta 26-X-2018); VARÓN VALLEJO, E., "Los proyectos del padre Sarmiento sobre la decoración escultórica del Real Palacio Nuevo de Madrid y estatuas de la balaustrada exterior", *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, XXXV, Madrid, CSIC, 1931, pp. 101-119; ÚBEDA DE LOS COBOS, A., "Artistas, ilustrados...", *op. cit.*, pp. 359-397; MUNIAÍN EDERRA, S., *El programa escultórico...*, *op. cit.*

¹²² TÁRRAGA BALDÓ, M. L., "Los relieves...", *op. cit.*, pp. 45-68, es el estudio más exhaustivo y reciente sobre esta serie ornamental. El trabajo que inició el estudio de los relieves fue el de LORENTE JUNQUERA, M., "Los relieves marmóreos...", *op. cit.*, pp. 58-71, espec. pp. 64 y 71, en el que determinó el destino para el que fueron realizados, identificó a algunos de los autores, temas representados y fechas de entrega de los mismos a través de diversa documentación del Archivo del Palacio Real, relacionándolos así con el sistema de adornos ideado por el padre Sarmiento; Tárraga incorpora a su estudio la información aportada por el imprescindible trabajo de PLAZA SANTIAGO, F. J. DE LA, *Investigaciones...*, *op. cit.*, pp. 180-188, quien precisó algunos datos dados por Lorente Junquera y aportó nuevos documentos fundamentales para el conocimiento del proceso de elaboración y las tasaciones y juicios emitidos por los directores de escultura Olivieri y Castro sobre algunos de los relieves.

¹²³ TÁRRAGA BALDO, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, *op. cit.*, vol. II, p. 102.

Previamente, los trabajos de escultura se habían centrado en la decoración arquitectónica de la fachada principal, y fueron llevados a cabo por escultores italianos y franceses, junto a algunos españoles, a las órdenes de Giovan Domenico Olivieri y Juan Bautista Sacchetti (Turín, 1690 – Madrid, 1764). Pero la asunción definitiva del nuevo programa decorativo del benedictino, elaborado a partir de 1743, conllevó la reorganización del taller palatino de escultura, determinando, con el avance de la obra, el desplazamiento hacia la corte de los mejores y más experimentados escultores de provincias,¹²⁴ hecho que se vio estimulado por el interés suscitado en los artistas por el establecimiento de la Junta Preparatoria y posterior fundación de la Real Academia de San Fernando. Así, desde 1749 hasta la llegada de Carlos III al trono español diez años después, se realizaron las principales obras escultóricas del palacio, correspondientes a las estatuas de reyes de la balaustrada y del piso principal, los relieves para las sobrepuestas de la galería o corredor del mismo piso, la ornamentación interior y exterior de la capilla y de las fachadas principal y norte del edificio regio. El volumen de la producción del taller de escultura del Palacio Real se vio incrementado en aquellos años por la obra destinada a fundaciones reales, como la del monasterio de la Visitación, o Salesas, y por la intervención de sus integrantes en otros Sitios Reales y diversos conventos o iglesias de protección regia.

De la serie de las cuarenta y seis medallas proyectadas para decorar las sobrepuestas del corredor del piso primero o *Quarto principal* del palacio, se destinaban once, una por vano, para cada una de las cuatro pandas de la galería, excepto para el lado de la capilla, al que se dedicaban trece relieves [fig. 3]. Siempre según el proyecto de Martín Sarmiento, y siguiendo una iconografía perfectamente fijada en su *Sixtoma*, la distribución establecía que los del lado norte se dedicarían a temática religiosa por situarse en él la entrada a la capilla; el lado sur, con el salón de embajadores y balcón principal, acogería temas políticos; para el lado este se reservaban los de victorias o hazañas militares y para el oeste los temas científicos. En definitiva, girando siempre en torno a la historia de España, y con un amplio sentido apologético, se perseguía *dar al arte un contenido propagandístico al servicio de la imagen de la monarquía*, convertir el palacio en el símbolo de la dinastía borbónica, y en concreto alusivo a los dos reyes que habían promovido su construcción, Felipe V y Fernando VI. Tal fue el encargo recibido por Sarmiento, frente a las propuestas iconológicas anteriores desechadas por demasiado universales.¹²⁵

¹²⁴ ALBARRÁN MARTÍN, V., "Se buscan...", *op. cit.*, pp. 203-218.

¹²⁵ ÚBEDA DE LOS COBOS, A., "Artistas, ilustrados...", *op. cit.*, pp. 359-397, espec. p. 383; MUNIAIN EDERRA, S., *El programa escultórico...*, *op. cit.*, p. 304.

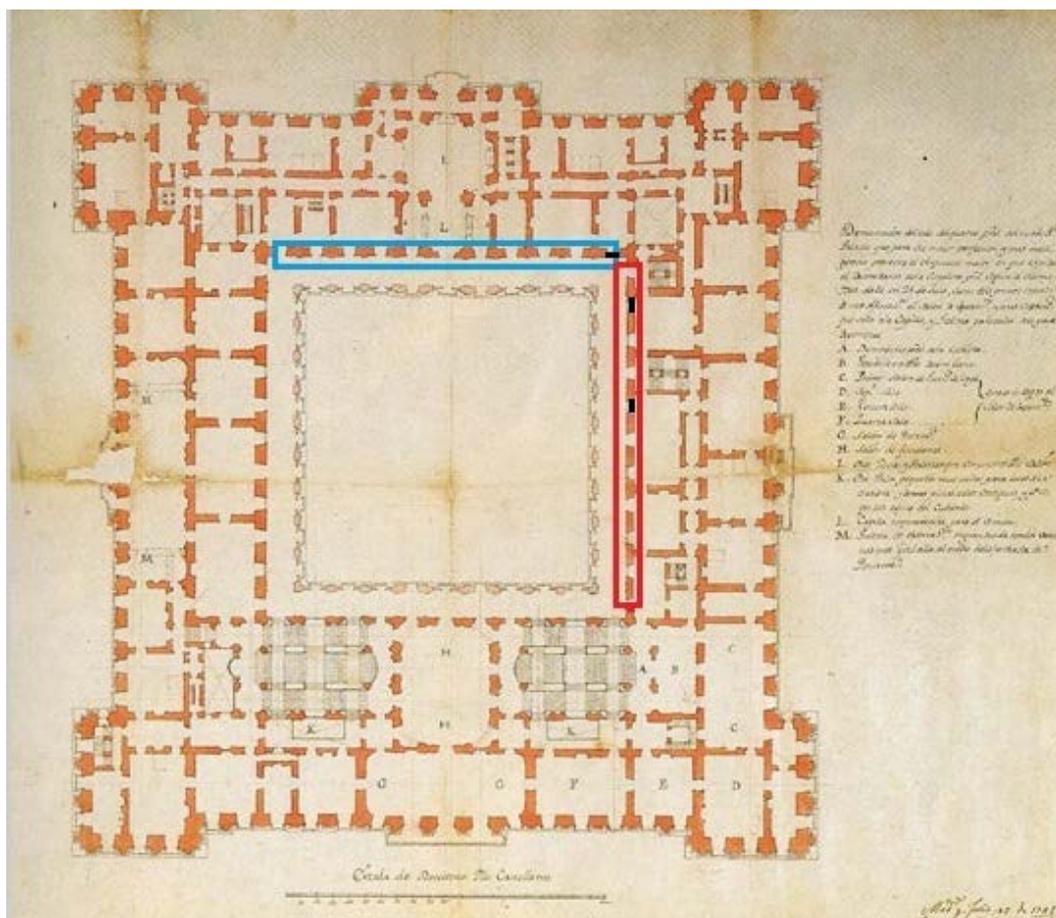


Fig. 3. Temas de los relieves de las sobrepuestas de la galería principal del Palacio Real

- Religiosos
- Militares
- Situación medallas talladas por Carlos Salas

Aunque Olivieri determinó que se precisaban sólo treinta y siete relieves al suprimirse algunos del lado de la capilla, se distribuyeron treinta y nueve para su labra por los escultores. Finalmente, tras la orden real de suspensión de la decoración en 1760 se recogieron treinta y seis.

Tras la elección del mármol de Badajoz para su realización y la preparación del material a partir de 1749,¹²⁶ un primer grupo de medallas fue repartido para su ejecución en 1753. Eran seis de las que debían decorar el lado sur y se encargaron a otros tantos escultores que, habiendo trabajado en la serie de las estatuas de la balaustrada, en aquel momento se hallaban desocupados. Fueron nombrados por el ministro de Estado, Carvajal y Lancaster, especificando en su orden el material en que debía labrarse cada relieve, pues no sólo se optó por el mármol de Badajoz, y el tema que se debía encomendar a cada artista. Éstos

¹²⁶ TÁRRAGA BALDÓ, M. L., "Los relieves...", *op. cit.*, pp. 53-55.

eran el *Consejo de Castilla* y el *Consejo de Órdenes* a Alejandro Carnicero, en piedra de Valencia, como la de Antonio Valeriano Moyano, el *Consejo de la Inquisición*, que era compañera de la anterior; Manuel Álvarez debía tallar el *Consejo de Guerra*, Felipe Boiston el *Consejo de Hacienda* y Antonio de Padua el *Consejo de Indias*, estas tres últimas en piedra de Badajoz.¹²⁷ También se determinó que el lugar de trabajo sería el sótano de la casa-taller de escultura o *Casa de Rebeque*,¹²⁸ recinto que posteriormente resultó insuficiente por la envergadura de las obras y el gran volumen de trabajo que se debía atender simultáneamente.

No tenemos constancia documental de la fecha en que Carlos Salas recibió el encargo de labrar uno de los relieves para el palacio junto al escultor Manuel Bergaz. Ignoramos si pudo existir mediación de terceros, pero le precedía el prestigio de los premios logrados en la Academia de San Fernando, extremo que mencionó en el memorial que dirigió al intendente de palacio, Baltasar de Elgueta,¹²⁹ para solicitar que se le adjudicase la ejecución de una medalla. Por otra parte, en garantía de su capacidad remitía a los responsables del taller del palacio a los informes que de él pudiera dar el viceprotector de la Academia, Tiburcio Aguirre, y ofrecía someter al examen de la institución los modelos que elaborase para las medallas.

Dicho memorial, aunque sin fecha, debió enviarlo a lo largo de 1755 pues el escultor aporta como méritos haber obtenido dos premios en la Academia,¹³⁰ el primero en diciembre de 1753¹³¹ y el segundo en el mismo mes de 1754.¹³² Al no mencionar el galardón más importante para un alumno, como era el primer premio de primera clase que Salas ganó en enero de 1756,¹³³ resulta obvio que el primer encargo al joven escultor por parte de palacio se produjo antes de su obtención, es decir, en 1755.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 55. Sin embargo, la autora afirma que fueron cinco las medallas repartidas pues no incluye el encargo del *Consejo de Órdenes* a Alejandro Carnicero, aunque sí indica su tasación en abril de 1757. Según un documento sin fecha (AGP, A. G., Obras Palacio, caja 1018) fueron seis las medallas repartidas, pues a Alejandro Carnicero se le encargaron dos: el *Consejo de Castilla* y el *Consejo de Órdenes*. Al escultor Juan Antonio de Padua ya se le había encargado en octubre de 1752 la medalla de *Cristo enviando a Santiago a predicar a España*, dada por desaparecida, pues Tárraga considera que pudo donarse ya en vida de Carlos III

¹²⁸ TÁRRAGA BALDÓ, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, *op. cit.*, vol. II, p. 113.

¹²⁹ Máxima autoridad administrativa de las obras del Palacio Real (PLAZA SANTIAGO, F. J. DE LA, *Investigaciones...*, *op. cit.*, pp. 47-48).

¹³⁰ [...] *y en ella dos veces premiado por Su Magestad en la Primera, y Segunda Clase de Escultura* [...] (AGP, A. G., Obras Palacio, caja 1018, apéndice documental, doc. 13).

¹³¹ El artista se refería al segundo premio de segunda clase de escultura (ARABASF, *Actas...*, junta pública general, 23-XII-1753, ff. 13v-14v, apéndice documental, doc. 7).

¹³² Segundo premio de primera clase (ARABASF, *Actas...*, junta general, 22-XII-1754, ff. 34v-35r, apéndice documental, doc. 12).

¹³³ ARABASF, *Actas...*, junta general, 18-I-1756, f. 44v, apéndice documental, doc. 16.

Carlos Salas tendría entonces 27 años, por lo que sería el más joven de los artífices empleados en el obrador real.¹³⁴ Tal vez fuera el motivo por el que se le ordenó trabajar en compañía del avezado escultor Manuel Bergaz (Cuenca, *ca.* 1715 – Murcia, 1756...¹³⁵).

Esta asociación podría explicar la mención que Salas hace en su memorial respecto a la persona que comunica el reparto del trabajo a los escultores: *con el motivo de la repartición de Medallas que de Orden de Su Magestad haze el Intendente don Balthasar Elgueta por mano de don Juan Porcel, y de M.^r Fran.^{co} y otros.*¹³⁶ Sería posible que la sugerencia de Salas fuera atendida y se le asignara al grupo de Porcel. Según las palabras del catalán, esa función de reparto parece ser desempeñada, entre otros, por *monsieur* Francisco, es decir François Voge (Duvoge, De Voge, Boge, entre las diversas grafías con que aparece), documentado por Tárraga desde la primera etapa del taller real, anterior a 1743,¹³⁷ y Juan Porcel (o Porzel), uno de los escultores seleccionados por Felipe de Castro para la ejecución de estatuas del piso principal en 1751,¹³⁸ en el

¹³⁴ Si nos atenemos a las edades de los escultores consignadas por Olivieri y Castro en 1751 en una carta al intendente Elgueta, recomendándolos para la ejecución de varias estatuas destinadas a distintos lugares del palacio (PLAZA SANTIAGO, F. J. DE LA, *Investigaciones...*, *op. cit.*, doc. XCIX, pp. 414-415).

¹³⁵ Natural de Cuenca, *ca.* 1715, donde trabaja en la catedral a las órdenes de Jaime Bort, con quien se traslada a Murcia. Allí es uno de los escultores más destacados entre los que intervienen en la contraportada de la seo murciana. Finalizada la obra, también seguirá a Bort a la corte, donde trabajará en el taller real de escultura y asistirá a la Academia de San Fernando, al igual que su hijo Alfonso Giraldo Bergaz. Al parecer, regresó a Murcia pues aparece en el catastro de Ensenada (PEÑA-VELASCO, C., "Taller, autoría...", *op. cit.*, pp. 86-103, espec. pp. 93-94). Ver también MELENDREAS GIMENO, J. L., "Las obras escultóricas de la contraportada de la fachada principal de la catedral de Murcia", *Anales de la Universidad de Murcia*, vol. XXXVIII, Murcia, Universidad de Murcia, 1981, pp. 41-47; SÁNCHEZ MORENO, J., *Vida y obra de Francisco Salzillo*, col. Arte, núm. 3, Murcia, Editora Regional de Murcia, 1983, pp. 88-89 y 98; MELENDREAS GIMENO, J. L., "El escultor Manuel Bergaz: su obra en Murcia y en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, t. 7, nº 21, Madrid, Museo del Prado, 1986, pp. 184-188; PEÑA-VELASCO, C., "Taller, autoría...", *op. cit.*, pp. 86-103, espec. pp. 93-94, notas 32-33.

¹³⁶ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 1018, apéndice documental, doc. 13.

¹³⁷ En concreto desde 1739 como oficial escultor a las órdenes del arquitecto José Pérez a quien se le había encomendado la elaboración del modelo del Palacio Real proyectado por Juarra para su presentación a Felipe V, y desde 1741 en la primera etapa del taller palatino de escultura (TÁRRAGA BALDO, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 18 y 39).

¹³⁸ PLAZA SANTIAGO, F. J. DE LA, *Investigaciones...*, *op. cit.*, doc. XCIX, pp. 414-415; MELENDREAS GIMENO, J. L., "Dos estatuas de Juan Porcel para el Palacio Real de Madrid", *Reales Sitios*, XXII/85, Madrid, Patrimonio Nacional, 1985, pp. 11-16; MELENDREAS GIMENO, J. L., "Juan Bautista Martínez Reina, Juan Porcel, Marcos Laborda, y Francisco Fernández Caro: escultores murcianos del siglo XVIII", en *El Arte en las cortes europeas del siglo XVIII*, Madrid, Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, Dirección General de Patrimonio Cultural, 1989, pp. 481-488; MELENDREAS GIMENO, J. L., "Los discípulos de Francisco Salzillo", en Escavy Zamora, R. et alii

desempeño de la categoría de oficiales, o algún otro cargo que incluía el cometido de transmitir las órdenes del intendente.¹³⁹

Bergaz formaba parte del grupo integrado por artistas como Porcel, Jaime y Vicente Bort o Juan Martínez Reina que, procedentes de Murcia, tras finalizar su labor en el gran taller de la catedral de aquella ciudad, se trasladaron a la corte al reclamo de la intensa actividad artística desplegada con la construcción del Palacio Real. Al mismo tiempo, su relación de paisanaje pudo verse amparada en Madrid por Baltasar de Elgueta a través de su hermano Antonio, gran aficionado a las artes y secretario del Tribunal de la Inquisición en la ciudad levantina.¹⁴⁰ Antes de su asociación a Bergaz para la labra de la medalla, Carlos Salas ya se había relacionado con algunos de ellos en la Academia de San Fernando, donde aparecen matriculados su propio compañero de trabajo, Bergaz, y Vicente Bort en los años 1752 y 1753 respectivamente,¹⁴¹ o compitiendo con otros por los premios anuales de la institución, como Porcel¹⁴² o Martínez Reina.¹⁴³ Lamentablemente, son escultores mal conocidos pues, siguiendo a Concepción de la Peña Velasco, la actividad y personalidad artísticas de cada uno se desdibujan por la pertenencia a grandes talleres,¹⁴⁴ como lo fueron el de la seo murciana con la magna obra del imafrente, y el del Palacio Real de Madrid.

La labor escultórica realizada por el binomio Salas-Bergaz en la primera medalla que se les encargó, aunque existió desacuerdo en la tasación, no debió de ser mal valorada pues la modalidad se repitió pocos meses después en el segundo encargo a ambos, esta vez por indicación expresa de Olivieri según se constata en la documentación, trabajos que ambos escultores realizaron a lo largo de los años 1756 y 1757. Los temas de los relieves ejecutados por los dos artistas fueron *El Ynfante Don Pelayo* (denominada a veces *La batalla de Covadonga*) y *La*

(eds.), *Amica Verba. In honorem Profesor Antonio Roldán Pérez*, t. 2, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 649-652; TÁRRAGA BALDO, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, *op. cit.*, vol. II, p. 105; BELDA NAVARRO, C., HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la región de Murcia. De la Reconquista a la Ilustración*, Col. Monografías Regionales, nº 6, Murcia, Comunidad Autónoma de la Región de Murcia, 2006, pp. 417-418.

¹³⁹ Tárraga refiere que el ministro Carvajal y Lancaster encargó al intendente de las obras que se experimente la habilidad de este oficial [Porcel], quedando con el cuidado de darme cuenta de lo que huviere resultado (TÁRRAGA BALDO, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, *op. cit.*, vol. II, p. 36).

¹⁴⁰ PEÑA-VELASCO, C., "Taller, autoría...", *op. cit.*, pp. 86-103, espec. p. 94; PLAZA SANTIAGO, F. J. DE LA, *Investigaciones...*, *op. cit.*, pp. 47-48.

¹⁴¹ PEÑA-VELASCO, C., "Taller, autoría...", *op. cit.*, pp. 86-103, espec. p. 94.

¹⁴² En 1753 entregó la obra de pensado y firmó para el premio de repente, pero no se presentó a la prueba (CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, *op. cit.*, vol. I, p. 50).

¹⁴³ En 1756 Juan Martínez Reina opositó al premio de segunda clase de escultura, ganando el primero de esa categoría. Es el mismo año en que Salas obtuvo el primer premio de primera clase, galardón al que también optó Francisco Voge, sin obtener ningún punto (ARABASF, *Actas...*, junta general, 18-I-1756, ff. 44r-45r, apéndice documental, doc. 16).

¹⁴⁴ PEÑA-VELASCO, C., "Taller, autoría...", *op. cit.*, pp. 86-103, espec. p. 88.

victoria de las Navas (o Batalla de las Navas de Tolosa), ambos para el lado Este del corredor del piso principal del palacio, dedicado a la representación de hechos militares memorables, grandes batallas o victorias españolas de todos los tiempos, según el sistema decorativo del padre Sarmiento [fig. 4].¹⁴⁵

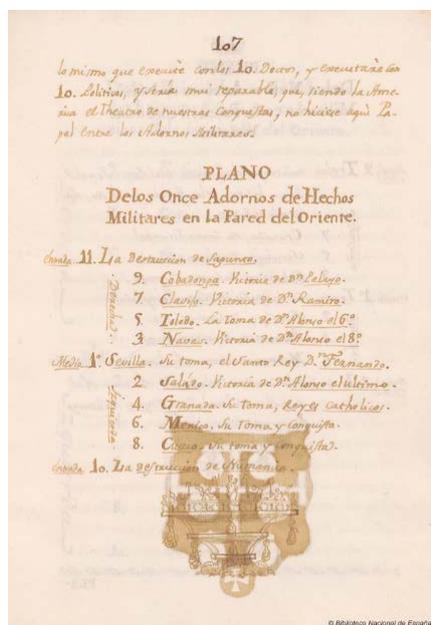


Fig. 4. F. Martín Sarmiento, *Sistema de adornos...*, (BNE, sig. MSS/23038, p. 107).

Por la documentación correspondiente a las tasaciones y órdenes de pago sabemos que el primer relieve encargado fue *El Ynfante Don Pelayo* [fig. 5, cat. 2].¹⁴⁶ Tras su realización a lo largo de 1756, esta obra fue tasada en primer lugar por Felipe de Castro quien, sin emitir juicio alguno, en febrero de 1757 la valoró en 9.000 reales de vellón.¹⁴⁷ Al mes siguiente, Giovan Domenico Olivieri remitía su estimación al intendente, en la que, tras valorar positivamente el trabajo realizado, especialmente en cuanto a composición y gradación del relieve,

¹⁴⁵ BNE, sig. MSS/23038, *SIXTEMA DE ADORNOS...*, *op. cit.*, pp. 105-107, apéndice documental, doc. 2; LORENTE JUNQUERA, M., "Los relieves marmóreos...", *op. cit.*, pp. 58-71, espec. p. 69.

¹⁴⁶ Tal como revela la documentación y al contrario de lo que se ha indicado hasta ahora (TÁRRAGA BALDÓ, M. L., "Los relieves...", *op. cit.*, pp. 45-68, espec. p. 66), el relieve de *La victoria de las Navas* no fue el primer encargo a Salas y Bergaz, sino el de *El Ynfante Don Pelayo*. También el documento (AGP, A. G., Obras Palacio, caja 1018, sin fecha) sobre encargos de medallas, registra en primer lugar *La del Ynfante Don Pelayo* como pagada, para consignar en la línea siguiente *Salas y Vergas, la Victoria delas Navas*; en esta última y las demás medallas consignadas en el documento no se indica el pago.

¹⁴⁷ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 9, 23-II-1757, apéndice documental, doc. 19.

le adjudicó un precio de 15.000 reales.¹⁴⁸ En su escrito también decía haber considerado las cantidades pagadas por otras medallas *con mucho menos trabajo, tanto de estudio que de trabajo*.¹⁴⁹

Esta apreciación del italiano y la gran diferencia de precio establecida por los dos directores del taller real para la misma medalla provocó que la pieza fuera retasada a los pocos días por Luis Salvador Carmona, Roberto Michel y Juan Pascual de Mena, que lo hicieron en 12.000 reales de vellón.¹⁵⁰ Por el mismo motivo se debió retasar también la medalla de *El Consejo de Órdenes*, que por muerte de Alejandro Carnicero había terminado su hijo Isidro.¹⁵¹

Este asunto, que llegó a conocimiento del rey, da una clara idea de las arbitrariedades que debieron menudear en las valoraciones de las distintas obras de escultura, y es palmario si se atiende a las tasaciones de los estucos de la capilla del palacio o a los precios finales pagados por muchos de los relieves, dependiendo de si los artífices eran subordinados de uno u otro director,¹⁵² lo que es *especialmente constatable en el caso de los relacionados con Felipe de Castro*. Por orden real, el conde de Valdeparaíso mandó al intendente Elgueta que advirtiera a Olivieri y a Castro que los trabajos se valorasen según su mérito y sin hacer comparaciones con cantidades pagadas anteriormente, para no perjudicar a los escultores ni a las arcas reales.¹⁵³

¹⁴⁸ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 9, 12-III-1757, apéndice documental, doc. 20. Tárraga atribuye a Olivieri un segundo documento de tasación de la medalla de *Don Pelayo*, seguramente debido a la confusión del italiano al nombrar el relieve con este nombre el relieve de *La victoria de las Navas* (TÁRRAGA BALDÓ, M. L., ““Los relieves...”, *op. cit.*, pp. 45-68, espec. p. 66).

¹⁴⁹ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 9, 12-III-1757, apéndice documental, doc. 20.

¹⁵⁰ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 9, 16-III-1757, apéndice documental, doc. 21.

¹⁵¹ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 9, 3-IV-1757, apéndice documental, doc. 23.

¹⁵² PLAZA SANTIAGO, F. J. DE LA, *Investigaciones...*, *op. cit.*, pp. 184-185; incluye numerosa documentación al respecto TÁRRAGA BALDO, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, *op. cit.*, vol. II, p. 112 y TÁRRAGA BALDÓ, M. L., *Giovan Domenico Olivieri y el taller de escultura del Palacio Real. Su obra*, vol. III, Madrid, Patrimonio Nacional, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Italiano de Cultura, 1992, pp. 351-352 y pp. 887-891. Se constata en la propia documentación del Palacio Real estudiada por Cruz Yábar en relación con el escultor Manuel Álvarez (CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, *op. cit.*, vol. I, p. 63 y nota 48, docs. 269-277; vol. II, documentos 7-12, pp. 335-337).

¹⁵³ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 9, 1-IV-1757, apéndice documental, doc. 22.



Fig. 5. Carlos Salas Vilaseca y Manuel Bergaz. El Ynfante Don Pelayo, 1756. Museo del Prado (E00476).

Cuando aún no habían concluido el relieve de *Don Pelayo*, Carlos Salas remitió al intendente un segundo memorial en petición de otro trabajo.¹⁵⁴ En su escrito se declaraba *sufiziente*, comparándose con Bergaz, a quien ya se le había encargado *otra para si solo por particular favor de Usted*. La medalla adjudicada en exclusiva al conqueense, desaparecida, se correspondería con la que se identificó como una *pedra contorneada* en tamaño real, representando *La Biblia Regia, de Arias Montano*, apenas desbastada, recogida tras la suspensión de trabajos ordenada por Carlos III. Fue tasada en enero de 1761 por Roberto Michel, Juan Pascual de Mena y Luis Salvador Carmona en 4.000 reales,¹⁵⁵ dado el estadio inicial de ejecución en que se hallaba; o sobre la que Felipe de Castro declaró que *solo ha egecutado el modelo, y esquadrado la piedra*.¹⁵⁶

Consultado el director Olivieri sobre la nueva petición de Carlos Salas, y antes de que se realizaran las tasaciones de la primera medalla ejecutada por

¹⁵⁴ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 1018, 13-IX-1756, apéndice documental, doc. 18.

¹⁵⁵ PLAZA SANTIAGO, F. J. DE LA, *Investigaciones...*, *op. cit.*, pp. 185-186; TÁRRAGA BALDÓ, M. L., "Los relieves...", *op. cit.*, pp. 45-68, espec. p. 57.

¹⁵⁶ TÁRRAGA BALDO, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, *op. cit.*, vol. II, doc. 162, p. 490.

ambos artistas, autorizó a encargarles a finales de 1756 o principios de 1757, una segunda medalla, *que desempeñaran su obligación*.¹⁵⁷

Este relieve debía representar *La victoria de las Navas* [fig. 6, cat. 3] y, finalmente, aún obtuvo una valoración algo menor que el de *Don Pelayo*. Felipe de Castro estimó la medalla de las *Navas* en 11.000 reales de vellón,¹⁵⁸ frente a los 13.000 en que la tasó Giovan Domenico Olivieri,¹⁵⁹ si bien éste, como hemos señalado, equivocó la temática representada, llamándola *La Batalla del Ynfante Don Pelayo*. El error resulta obvio pues valora la labra de las crines de los caballos, cuando sólo se representan éstos en la de las *Navas*.¹⁶⁰ El intendente Elgueta asumió la tasación hecha por Castro, siendo después aceptada por el conde de Valdeparaíso en nombre del rey,¹⁶¹ con lo que a Carlos Salas y a Manuel Bergaz se les pagaron, finalmente, 11.000 reales.



Fig. 6. Carlos Salas Vilaseca y Manuel Bergaz. La victoria de las Navas, 1757. Museo del Prado (E00470).

Ambas medallas finalizadas y ya tasadas se entregaron conjuntamente en el almacén del Palacio el día 28 de junio de 1758, según el documento dado a conocer por Lorente Junquera.¹⁶²

¹⁵⁷ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 1018, 13-IX-1756, apéndice documental, doc. 18; TÁRRAGA BALDÓ, M. L., "Los relieves...", *op. cit.*, pp. 45-68, espec. p. 66.

¹⁵⁸ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 1322, exp. 13, 24-XI-1757, apéndice documental, doc. 24.

¹⁵⁹ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 1322, exp. 13, 3-XII-1757, apéndice documental, doc. 25.

¹⁶⁰ [...] *aunque pudiera averse portado mejor particularmente en los caveyos [sic] delos cavallos* (AGP, A. G., Obras Palacio, caja 1322, exp. 13, 3-XII-1757), apéndice documental, doc. 25.

¹⁶¹ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 9, 10-XII-1757 y 24-XII-1757, apéndice documental, doc. 27; AGP, A. G., Obras Palacio, caja 1322, exp. 13, 24-XII-1757, apéndice documental, doc. 28.

¹⁶² LORENTE JUNQUERA, M., "Los relieves marmóreos...", *op. cit.*, pp. 58-71, espec. p. 71.

Carlos Salas no desistió de lograr un encargo en exclusiva y lo intentó por tercera vez solicitando para sí, no una, sino dos medallas, en un memorial sin fecha, en el que se presentó como *premiado en el primer lugar por la Real Academia*. Reconocía estar desocupado y afirmaba haber *merecido la aprobacion de los Señores Directores en el dia*, es decir, la tasación y admisión de su último trabajo, lo que indicaría que la redacción de su solicitud se pudo producir a finales de 1757.¹⁶³ Esta vez también obtuvo respuesta afirmativa y se le encomendó de forma exclusiva una medalla: en el mismo documento se consignó al margen la fecha de la autorización de Olivieri para el encargo de *El Primer Concilio de España* [fig. 7, cat. 4], el día 6 de marzo de 1758,¹⁶⁴ destinado a una de las sobrepuestas del lado norte del piso principal, presidido por la capilla [fig. 8].



Fig. 7. Carlos Salas Vilaseca. El Primer Concilio de España, 1758. Museo del Prado (E00463).

Con la realización de este relieve tuvo ocasión, por fin, de demostrar su valía ante los directores del taller real, pues por este trabajo se pagó al catalán el precio más alto de los once relieves proyectados con temática religiosa: 20.000 reales de vellón, cantidad correspondiente a la valoración de Felipe de Castro,¹⁶⁵

¹⁶³ El memorial sería posterior al 3 de diciembre de 1757, día en que se da la tasación por parte de Olivieri el 3 de diciembre de 1757 (AGP, A. G., Obras Palacio, caja 1018, apéndice documental, doc. 26).

¹⁶⁴ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 1018, apéndice documental, doc. 26.

¹⁶⁵ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 10, 5-II-1759 (b), apéndice documental, doc. 40.

frente a los 19.000 en que lo hizo Olivieri.¹⁶⁶ Finalmente, el relieve de *El primer Concilio de España* fue entregado en los almacenes el 31 de enero de 1759,¹⁶⁷ reinando todavía Fernando VI. La orden de pago de la medalla fue emitida por el intendente Elgueta el día 26 de febrero de 1659.¹⁶⁸



Fig. 8. F. Martín Sarmiento, *Sistema de adornos...*, (BNE, sig. MSS/23038, p. 96).

Como es sabido, ninguno de los relieves destinados a la decoración de las sobrepuertas de la galería principal del palacio llegó a ocupar su lugar. La llegada al trono de Carlos III y el nombramiento de Francisco Sabatini como arquitecto mayor e intendente del Palacio, trajeron consigo un cambio de criterios estéticos ante los que el proyecto de Martín Sarmiento para la decoración de la morada regia no tenía cabida. Fue deseo de ambos presentar la arquitectura en la pureza de sus líneas, despojada de tantos adornos, por lo que la decoración escultórica realizada hasta aquel momento no debió ser del gusto del monarca acostumbrado a la sobriedad decorativa del palacio casertino. Sus palabras sobre el edificio madrileño resultan significativas: *aquí es una lástima lo que han hecho*.¹⁶⁹

¹⁶⁶ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 10, 5-II-1759 (a), apéndice documental, doc. 39.

¹⁶⁷ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 10, 31-I-1759, apéndice documental, doc. 38; LORENTE JUNQUERA, M., "Los relieves marmóreos...", *op. cit.*, pp. 58-71, espec. p. 71.

¹⁶⁸ AGP, A. G., Obras Palacio, caja 10, 6-II-1759 y 20-II-1759, apéndice documental, doc. 41; AGP, A. G., Obras Palacio, caja 10, 6-II-1759 y 20-II-1759 (b), apéndice documental, doc. 42; AGP, A. G., Obras Palacio, caja 9, 26-II-1759, apéndice documental, doc. 43.

¹⁶⁹ Citado por PLAZA SANTIAGO, F. J. DE LA, *Investigaciones...*, *op. cit.*, p. 203.

Así se ordenó retirar las estatuas de reyes de la balaustrada, mandato que se había cumplido incluso antes de la entrada solemne del rey en Madrid,¹⁷⁰ y las esculturas de los cuatro emperadores españoles destinadas al centro de la fachada sur, obras de Olivieri y Castro, fueron desplazadas a un lugar secundario.

El gusto del rey, unido al influjo del arquitecto Sabatini sobre el monarca y su notable celo por proteger los intereses económicos de la corona, determinó el abandono del programa decorativo del palacio ideado por el religioso benedictino. En julio de 1760, por orden real se había decretado el cese *de las obras interiores y exteriores del nuevo Real Palacio, cerrandose los Talleres de las Artes*.¹⁷¹ En consecuencia, se ordenó detener la ejecución de la serie de los relieves para las sobrepuestas, obras que fueron juzgadas muy negativamente por el palermitano, y a las que, en carta al marqués de Esquilache¹⁷² se refería en los siguientes términos:

[...] *li Padroni non anno intentione di mettere queste pupazzatte nel sud^o Luogo [...] Questo sarebbe un dispendio abbastanza grande per S. M. [...] a raggione di 20 mila reali l'uno, ascenderebbe alla somma di circa 200 mila reali per cose che non averanno in rigore la valuta di 4 maravedis l'uno [...] Questo e un imbroglio che se la intendono fra di Loro l'interesati Scultore, ed altre Persone.*¹⁷³

Según Plaza Santiago, el 14 de septiembre, aproximadamente año y medio después de que Salas entregara su relieve *El primer Concilio de España*, se dio orden a los escultores —si bien no debió ser la primera en este sentido—,¹⁷⁴ de entregar los relieves en los que todavía algunos trabajaban con la intención de lograr una tasación mayor, pues había orden de valorarlos según el grado de ejecución en que se encontraran. Juan Pascual de Mena y Roberto Michel fueron los encargados de tasar las últimas doce medallas recogidas. No obstante, se ordenó a Olivieri y Castro terminar la talla de las que habían quedado inconclusas para utilizarlas *en otra parte*,¹⁷⁵ bajo la amenaza de suprimirles el sueldo, tarea a la que ambos se resistieron por motivos profesionales y artísticos.

Sabatini fue más lejos, y puso en cuestión y logró persuadir al rey de disminuir sensiblemente las prerrogativas de los dos escultores directores. Finalmente, se produjo la supresión organizativa y física del taller de escultura, inmediatamente después de la muerte de Giovan Domenico Olivieri, pues el arquitecto mayor resolvió que en adelante sólo se dispondría de un escultor principal y del de Cámara, junto a la participación eventual de algún otro que,

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 203.

¹⁷¹ Documento citado por TÁRRAGA BALDO, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, *op. cit.*, vol. II, p. 484, doc. 156.

¹⁷² Fechada el 7 de septiembre de 1760.

¹⁷³ TÁRRAGA BALDO, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, *op. cit.*, vol. II, doc. 158, p. 485.

¹⁷⁴ PLAZA SANTIAGO, F. J. DE LA, *Investigaciones...*, *op. cit.*, p. 183.

¹⁷⁵ TÁRRAGA BALDO, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, *op. cit.*, vol. II, p. 115.

con su autorización como intendente, sería contratado por ajuste en función de las necesidades. Es así como, con su gran interés por la economía en beneficio de de las arcas reales, propició la desaparición de la figura del director de escultura, supervisor de todos los aspectos de la creación de las obras. Tras todo ello, la provisión de piezas escultóricas para las fábricas reales fue dirigida por él mismo y encomendada, por lo general, a Felipe de Castro, Roberto Michel y Francisco Gutiérrez.¹⁷⁶

A partir de entonces el nuevo lenguaje escultórico utilizado en la morada regia se inscribió en el repertorio utilizado por el arte europeo, con predominio de la temática ornamental simbólica y mitológica,¹⁷⁷ en claro rechazo de las propuestas de Sarmiento. Todo ello acarrearía una gran diferenciación entre la escultura destinada a exteriores e interiores y el cambio en la utilización de técnicas y materiales, con especial auge del estuco.¹⁷⁸

Como señala Úbeda de los Cobos, todos estos movimientos se inscribían en un periodo de profundas transformaciones que lentamente se abría en España, y con ello la necesidad de replantear el palacio como *símbolo expreso de una concepción de estado*. La nueva mentalidad ilustrada alumbraba la idea de que el arte debía ser *un instrumento al servicio del poder político para elevar la cultura del pueblo*, muy distinto y alejado de lo que perseguía el programa decorativo de fray Martín Sarmiento, que era dar a conocer y ensalzar las glorias militares y a los sucesivos monarcas. Se iba imponiendo, pues, una nueva concepción del arte en la que las obras servirían *para mostrar ejemplos de hombres virtuosos cuyas acciones puedan ser propuestas como modelos de comportamiento honorable*.¹⁷⁹

Estos profundos cambios comenzaron a afectar sumándose a la nueva situación en el panorama artístico cortesano, y fuera de él, pues muchos de los escultores que allí habían trabajado durante años partieron a provincias en donde se les requirió, por el prestigio adquirido, para trabajar en las empresas más importantes. Con sus obras, y las de aquellos que se habían formado en la Academia de San Fernando, algunos pensionados en el extranjero, en las ideas estéticas del arte de la Ilustración, difundieron el nuevo gusto y las nuevas corrientes artísticas por el territorio nacional.

Diez años después de su intervención en el Palacio Real, Carlos Salas, siendo director de las obras de reconstrucción del Panteón Real del monasterio oscense de San Juan de la Peña, labró en sus muros cuatro grandes paneles de

¹⁷⁶ *Ibidem*, vol. II, pp. 113-118.

¹⁷⁷ TÁRRAGA BALDÓ, M. L., "Algunos aspectos de la escultura cortesana en el reinado de Carlos III", *Fragmentos*, 12-24, Madrid, Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 1988, pp. 15-23, espec. p. 21.

¹⁷⁸ TÁRRAGA BALDÓ, M. L., "Sabatini: su influjo en la escultura y los escultores de corte", *Reales Sitios*, Madrid, Patrimonio Nacional, 117, 1993, pp. 55-62, espec. p. 61.

¹⁷⁹ ÚBEDA DE LOS COBOS, A., "Artistas, ilustrados...", *op. cit.*, pp. 359-397, espec. p. 392-393.

estuco con representaciones de hechos legendarios de los primeros reyes de Aragón. En línea con los postulados de la Real Academia de San Fernando, el significado de las realizaciones artísticas llevadas a cabo en el cenobio aragonés se vincula plenamente con la nueva concepción del arte acorde con la mentalidad ilustrada.

Durante los meses de 1758 que ocupó en la ejecución del relieve *El primer Concilio de España*, Carlos Salas ganó la pensión de escultura en Roma concedida por la Academia. Por hallarse trabajando para el Palacio Real no tuvo problema en obtener, al igual que Manuel Álvarez, las prórrogas que precisó para finalizar los trabajos antes de su partida a la capital italiana que, como hemos visto anteriormente, al final no se produjo. Su plaza, declarada vacante, había salido a concurso por la incomparecencia del artista el 28 de agosto de 1759, y en enero de 1760 se produjo su nombramiento como académico de mérito por la escultura.

2. 5.

Las decoraciones efímeras por la entrada de Carlos III

En un artículo de 1957, Paulina Junquera atribuyó una Inmaculada al escultor Manuel Álvarez¹⁸⁰ a partir de un memorial del también escultor Pablo Martínez en el que pedía trabajo en el taller del Palacio Real, para lo que aportaba una relación de sus obras más importantes.¹⁸¹ Señalaba, entre ellos, haber colaborado con Carlos Salas en la realización de las decoraciones efímeras que adornaron la ciudad de Madrid con motivo de la celebración del matrimonio del Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, con María Luisa de Parma en 1765, en concreto los ornatos de la Carrera de San Jerónimo y los de la Plaza del Palacio Nuevo.¹⁸² Junquera no dio razón del documento, limitándose a señalar que pertenecía al *Archivo de Palacio*. Investigaciones posteriores sobre el taller del

¹⁸⁰ JUNQUERA DE VEGA, P., "Dos tallas policromadas del escultor Manuel Álvarez", *Arte Español*, t. 21, 3º cuatrimestre, Madrid, La Sociedad, 1957, pp. 371-373, espec. p. 373.

¹⁸¹ Sobre Pablo Martínez, la autora dice que [...] *él mismo nos informa, en el documento que venimos comentando, que comenzó a estudiar en 1746 en el estudio que en la calle del Reveque, tenía el escultor del Rey, D. Domingo Olivieri, pasando a ser discípulo de la Real Academia de San Fernando en 1752 [...]. Añade que trabajó incesantemente durante estos años, en el Palacio Nuevo, haciendo las estatuas de los reyes Fruela II, Alfonso XI y D^a Berenguela, por sí y colaborando con otros artistas en obras de esta serie. Hizo igualmente por sí, el medallón de San Andrés de la fachada norte del Palacio y los signos del Zodíaco en la principal. En Aranjuez y bajo la dirección de D. Antonio Dumandre, trabajo en las cinco fuentes de plomo de los jardines* (JUNQUERA DE VEGA, P., "Dos tallas policromadas del escultor Manuel Álvarez", *Arte Español*, t. 21, 3º cuatrimestre, Madrid, La Sociedad, 1957, pp. 371-373, espec. p. 373).

¹⁸² JUNQUERA DE VEGA, P., "Dos tallas policromadas...", *op. cit.*, p. 373.

Palacio Real, en las que también se aporta y transcribe un memorial del mismo escultor —que pudiera no ser el mismo que el referido por Junquera—, no aparece alusión alguna a las decoraciones efímeras.¹⁸³ Por nuestra parte, tampoco nos ha sido posible, hasta ahora, verificar la participación de Salas en las decoraciones preparadas para la celebración del enlace real.

Sin embargo, hemos documentado la participación de Carlos Salas, recién nombrado académico de mérito de San Fernando, en distintas obras que engalanaron Madrid con motivo de la entrada pública y solemne de Carlos III, celebrada el 13 de julio de 1760. El hallazgo de un volumen facticio del Archivo General de la Villa de Madrid, que recoge numerosos documentos concernientes a las más variadas actividades realizadas con motivo de la preparación de los festejos, ha posibilitado conocer nuevos aspectos del quehacer artístico de Carlos Salas y descender a los detalles del desarrollo material de una actividad común para los artistas durante la Edad Moderna que, por su intrínseco carácter efímero, a veces no ha sido suficientemente valorada, a pesar de que en ella se ocuparon renombrados arquitectos, escultores y pintores académicos.¹⁸⁴

Señalada por el rey la fecha del 13 de julio para su entrada solemne, la organización de las fiestas que darían comienzo a su reinado corrió a cargo de una *Junta de Festejos* creada por el Ayuntamiento madrileño, integrada por el

¹⁸³ Tárrega cita a Pablo Martínez en una lista de *Escultores en la Corte en el reinado de Fernando VI* (TÁRRAGA BALDÓ, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, op. cit., vol. II, p. 107), pero no lo incluye como colaborador en obras concretas del palacio (igualmente, aunque admitiendo su colaboración, PLAZA SANTIAGO, F. J. DE LA, *Investigaciones sobre el Palacio Real Nuevo de Madrid*, Valladolid, Universidad de Valladolid, Departamento de Historia del Arte, 1975, p. 253), salvo la mención hecha por el propio escultor al solicitar trabajo a Sabatini en 1795. Sin embargo, el texto del memorial de Martínez que transcribe Tárrega no parece ser el mismo que refiere Paulina Junquera (TÁRRAGA BALDÓ, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, op. cit., vol. II, pp. 117-118 y 493, doc. 166).

¹⁸⁴ Sobre diferentes aspectos de la fiesta en Época Moderna que aquí no reiteraremos, señalamos especialmente las publicaciones de BOTTINEAU, Y., "Architecture éphémère et baroque espagnol", *Gazette des Beaux Arts*, II, 1968, pp. 213-230; BONET CORREA, A., "La fiesta barroca como metáfora del poder", *Diwan*, 5-6, 1979, pp. 53-85; "Arquitecturas efímeras, ornatos y máscaras. El lugar y la teatralidad de la fiesta barroca", en Díez Borque, J. M. (coord.), *Teatro y fiesta en el Barroco. España e Iberoamérica*, Barcelona, Serbal, 1986, pp. 41-70; "Las arquitecturas efímeras del Barroco en España", *Norba-Arte*, XIII, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 1993, pp. 23-70. Véase la recopilación bibliográfica sobre distintos aspectos de la fiesta en Época Moderna realizada por *Nobincis*, grupo de investigación de la Universidad Complutense de Madrid: <https://www.ucm.es/nobincis/estudios-sobre-fiesta-en-la-epoca-moderna>. El escultor Pablo Martínez participó como escultor, bajo la dirección de Carlos Salas, en la realización del arco de la calle de Alcalá, apareciendo en las relaciones de jornales firmadas por Salas en los meses de mayo, junio y julio (AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7).

corregidor y cuatro regidores.¹⁸⁵ Se encomendó al todavía arquitecto mayor del Palacio Real, Ventura Rodríguez, la creación y dirección del programa arquitectónico y decorativo. El diseño del ornato escultórico se encargó a Felipe de Castro, mientras que Pedro Rodríguez Campomanes y Vicente García de la Huerta idearon el programa iconográfico de exaltación y glorificación del monarca, a la vez que compusieron los textos de las inscripciones que aparecían en las arquitecturas.¹⁸⁶

Fue la misma Junta la que determinó el estilo y la temática de los adornos:

Que los Adornos, y Trophèos tuviessen preciso enlace con las Inscripciones, y estas con los heroycos hechos del Rey.

Que el estilo se formasse sobre el buen gusto Romano, por el qual se han nivelado todas las Naciones Europeas, por la cultura de la Corte del antiguo Imperio, y el gran aprecio de las Artes.

La Arquitectura de los Arcos se ha trazado sobre los monumentos que nos restan de la antigüedad, y à ella se ha ajustado el historiado de los Baxos-relieves, y Estatuas.

*La estampa, y gravado de Arcos, Tropheos, y Adornos, que después se dará en la Relacion extensa, perpetuarà à los venideros lo que ahora puede cada uno ver por sí mismo, à cuyo efecto se mantendrán los Arcos por algunos dias expuestos à la vista del Publico.*¹⁸⁷

La descripción de los ornatos fue recogida en numerosas publicaciones y manuscritos en prosa y verso, todos ellos registrados por Alenda y Mira.¹⁸⁸ Señalamos dos de ellas por ser muy ilustrativas de los aspectos artísticos que aquí nos interesan. Es muy detallada la compuesta por el aragonés Francisco Mariano Nipho (1719-1803), en forma de *Dialogo o conversación* entre un cortesano y un forastero,¹⁸⁹ centrado especialmente en los comentarios sobre las arquitecturas

¹⁸⁵ Era regidor perpetuo de Madrid el conde de Campo de Alange (RODRÍGUEZ-PONGA Y SALAMANCA, P., "Ambrosio Joseph de Negrete y Ampuero", en *Diccionario biográfico...*, Real Academia de la Historia, en línea: <http://dbe.rah.es/>); los cuatro corregidores eran Juan Francisco Luján y Arce, Luis Carballido, y los marqueses de Olmos y de la Regalía.

¹⁸⁶ *Relacion de los Arcos, inscripciones, y ornatos de la Carrera por donde ha de passar el Rey Nuestro Señor Don Carlos Tercero en su entrada publica. Escrita de orden del Corregidor, y Ayuntamiento de Madrid*, Madrid, Joachin Ibarra, 1760, p. 4; BOTTINEAU, Y., *L'art de cour dans l'Espagne des Lumières (1746-1808)*, París, De Boccard, 1986, pp. 278-279.

¹⁸⁷ *Relacion de los Arcos...*, *op. cit.*, p. 4.

¹⁸⁸ ALENDA Y MIRA, J., *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, t. II, Madrid, Esta. Tip. Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

¹⁸⁹ NIPHO, F. M., *Dialogo o conversacion entre un forastero, y un cortesano, explicando clara, y distintamente la construccion y significado de los Arcos Triunfales, y demàs Adornos públicos, que ha levantado el Amor, y Lealtad de esta Imperial, y Coronada Villa de Madrid para la entrada en ella del Rey Nuestro Señor Don Carlos III (que Dios prospere)*, Madrid, Gabriel Ramirez, 1760, en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000086521&page=1> (consulta 5-II-2021). Existe otra edición con el título *Regocijos publicos de la imperial y coronada villa de Madrid en la plausible real entrada en*

efímeras levantadas en diferentes puntos del itinerario real. El texto presenta numerosas muestras de la mentalidad de la Ilustración, tanto por el género dialogado como por muchos de los conceptos utilizados.¹⁹⁰ Otra descripción es la citada más arriba, *Relacion de los Arcos...*, impreso ordenado publicar por el Corregidor y el Ayuntamiento con afán de asegurar el recuerdo de su participación en los adornos efímeros.¹⁹¹

Por otra parte, en el Museo de Historia de Madrid se exhiben cinco pinturas de Lorenzo de Quirós (Los Santos de Maimona, 1717—Sevilla, 1789)¹⁹² representado algunos de los ornatos. Propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando,¹⁹³ formarían parte de un conjunto de ocho lienzos, datados entre 1760 y 1763, procedentes de la colección de Manuel Godoy. Uno más ha aparecido recientemente en el mercado, *Ornato en la Puerta de Guadalajara*;¹⁹⁴ los otros dos se consideran perdidos.

Como proyecto de Ventura Rodríguez, las decoraciones efímeras por la entrada pública de Carlos III fueron estudiadas por T. F. Reese con base en las fuentes contemporáneas y en las pinturas de Quirós, entonces atribuidas a Luis Paret y Alcázar.¹⁹⁵ Posteriormente, Carlos Sambricio analizó la significación de la fiesta en tiempos de Carlos III como reflejo de la evolución de la organización del espacio arquitectónico y de las transformaciones urbanísticas de la época.¹⁹⁶

Aunque los nombres de quienes idearon el proyecto sí aparecen en la *Relación*, los de los artífices que lo materializaron quedaron en el anonimato, a pesar de lo descriptivo de algunas fuentes como las que aquí citamos. En el documento conservado el Archivo de la Villa que nos ha servido para

ella de su Catholico Monarca Don Carlos III... / explicados por don Francisco Mariano Nipho, Madrid, Gabriel Ramirez, [1760], en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000075991&page=1> (consulta 5-II-2021).

¹⁹⁰ GÓMEZ, J., "Una conversación sobre la entrada real de Carlos III", *Edad de Oro*, XXXVI, Madrid, Universidad Autónoma, Servicio de Publicaciones, 2017, pp. 267-286, espec. p. 283.

¹⁹¹ *Relacion de los Arcos...*, *op. cit.*

¹⁹² CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, t. IV, pp. 138-140.

¹⁹³ *Ornato de la Puerta del Sol con motivo de la entrada en Madrid de Carlos III* (inv. 0842); *Proclamación de Carlos III en la plaza Mayor* (inv.0843); *Ornatos de la calle de las Platerías con motivo de la entrada de Carlos III en Madrid* (inv. 0844); *Arco de triunfo en Santa María en la calle Mayor* (in. 0841).

¹⁹⁴ <https://arsmagazine.com/180-000-euros-en-segre-por-la-recuperada-entrada-de-carlos-iii-en-madrid-de-lorenzo-quiros/> (consulta 4-II-2021).

¹⁹⁵ REESE, T. F., *The architecture...*, *op. cit.*, p. 130; BOTTINEAU, Y., *L'art de cour...*, *op. cit.*, pp. 278-280.

¹⁹⁶ SAMBRICIO, C., "Fiestas en Madrid durante el reinado de Carlos III", en Sambricio, C. (coord.) *Carlos III alcalde de Madrid: 1788-1988*, catálogo exposición 21-XII-1988, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1988, pp. 575-628, espec. p. 577.

documentar la obra de Carlos Salas,¹⁹⁷ se han revelado muchos de ellos, algunos desconocidos, junto a extensas relaciones de material y pagos de jornales, además de las vicisitudes de los trabajos o las actuaciones de la más diversa índole que, en cuanto a fiestas, comedias, toros, fuegos, iluminación y obras de acondicionamiento como empedrados de calles o el revoco de la plaza Mayor, llevó a cabo el Ayuntamiento por medio de la Junta de Festejos.

Según aparece en las capitulaciones de los diferentes artífices, el Ayuntamiento de Madrid *había pedido Diseños* públicamente para las decoraciones, pero resultaron elegidos los presentados por Ventura Rodríguez, sin que entre la documentación localizada haya aparecido ninguno de ellos, a pesar de que a los artífices se les adjuntaba el correspondiente al contrato que firmaban. La ejecución de la totalidad del proyecto quedó bajo su dirección, según se expresa en esos mismos documentos, suscritos por los contratistas de los distintos trabajos.

Las decoraciones de *Arcos, Inscripciones, Relieves, y Adornos*, galerías, colgaduras, fuentes y otros ornatos se dispusieron a lo largo de la *carrera* que los reyes recorrerían desde la Puerta Verde del Palacio del Buen Retiro, por el Prado de San Jerónimo, entrando en la ciudad por la calle de Alcalá hasta la Puerta del Sol, siguiendo por la calle Mayor, Platería, plaza de la Villa, hasta la iglesia de Santa María. El camino de vuelta al Retiro se hizo por la plaza Mayor, plaza de la Provincia, calle de Carretas y Carrera de San Jerónimo, Puerta del Ángel, patio de Oficios y Puerta del Zaguante.¹⁹⁸

Carlos Salas participó, con distinto cometido, en la decoración de tres arcos en sendos puntos del recorrido. La indistinta utilización en los documentos de cuatro nombres distintos de calles para designar dos de los arcos realizados por Salas y Compañía —Carretas, Prado, San Jerónimo y plazuela del Ángel— puede confundir a la hora de establecer los lugares donde se levantaron: uno en la calle de Carretas, en la confluencia con la *Plazuela del Ángel*, de lo que no hay duda pues se confirma tanto en el *Dialogo o conversacion*¹⁹⁹ como en la *Relación*.²⁰⁰ El otro arco debemos identificarlo con el de la Carrera de San Jerónimo, denominado como *Arco que mira a el Real Palacio del Buen Retiro, y cierra la Carrera de San Geronymo*,²⁰¹ si bien la *Relación* se refiere a él como *Arco de la Plazuela de Medina-Cæli*, dada la ubicación del palacio ducal en ese mismo punto de confluencia con

¹⁹⁷ AVM [Archivo General de la Villa de Madrid], *Arcos para la entrada en publico del Rey nuestro Señor Don Carlos 3º que Dios guarde* (en adelante *Arcos para la entrada...*), sig. 2-74-7, Madrid, 6-III-1760, apéndice documental, doc. 55.

¹⁹⁸ SAMBRICIO, C., "Fiestas en Madrid...", *op. cit.*, p. 581.

¹⁹⁹ [...] *por la parte que mira a la Plazuela del Ángel* (NIPHO, F. M., *Dialogo o conversacion...*, *op. cit.*, p. 33).

²⁰⁰ *Este Arco, que comunica la Plazuela del Ángel, y la calle de las Carretas* (*Relacion de los Arcos...*, *op. cit.*, p. 18).

²⁰¹ NIPHO, F. M., *Dialogo o conversacion...*, *op. cit.*, p. 34.

la Carrera de San Jerónimo.²⁰² Además, siguiendo el itinerario, en el *Dialogo o conversacion*, al terminar la descripción del de Carretas, el forastero expresa "...pues ya estamos á vista del Arco, que concluye la Carrera de San Geronymo, y Calle del Prado...".²⁰³ Así pues, Salas actuó como contratista y artífice, formando compañía con escultores y arquitectos para la realización de *Los dos Arcos dela Calle de las Carretas y la de el Prado*.

Sin embargo en el tercer arco, el de la puerta de Alcalá, Salas intervino en distintas condiciones. Los problemas surgidos durante su construcción obligaron a su intervención por la Junta de Festejos, generando la documentación cuyos principales aspectos estudiaremos más abajo.

2. 5. 1.

Los arcos de la calle de las Carretas y de la Carrera de San Jerónimo

Para la construcción de estos dos arcos, Salas firmó capitulación el 6 de marzo de 1760.²⁰⁴ En el cuerpo del documento aparecen citados como componentes de la *Compañia*, junto con nuestro escultor, *Don Miguel Jimenez*,²⁰⁵

²⁰² Mesonero Romanos determina la situación del palacio: [...] *toda la manzana que desde el paseo del Prado llegaba á la calle de San Agustin y desde la Carrera de San Gerónimo á la calle de las Huertas [...]* (MESONERO ROMANOS, R., *El Antiguo Madrid, paseos histórico-aneecdóticos por las calles y casas de esta Villa*, Madrid, Estab. Tip. de Don F. de P. Mellado, 1861, p. 230, en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000196649&page=1>, consulta 6-II-2021).

²⁰³ NIPHO, F. M., *Dialogo o conversacion...*, *op. cit.*, p. 34.

²⁰⁴ AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7, Madrid, 6-III-1760, apéndice documental, doc. 55.

²⁰⁵ Miguel Jimenez, o Ximenez: Tárrega lo documenta como aprendiz en el taller de escultura del Palacio Real Nuevo entre 1740 y 1743, y hasta 1749 como oficial (TÁRRAGA BALDÓ, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, *op. cit.*, vol. I, p. 159); también realiza tareas como dibujante, en concreto, del frontis de la *Puerta de la Galería* y del *Quarto principal*. Su prestigio le llevaría a presentarse en alguna ocasión como *profesor* (*ibidem*, pp. 41, 74 y 83). Por nuestra parte, sabemos que simultaneó trabajos como bronceista para la Santa Capilla del Pilar (ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 8-XII-1764), mientras trabajaba en el mismo cometido en la iglesia del monasterio de la Encarnación de Madrid, entre 1764 y 1765, también a las órdenes de Ventura Rodríguez.

*Don Elias Martínez*²⁰⁶ y *Don Antonio Machuca*.²⁰⁷ Sin embargo, entre las firmas al pie de la capitulación aparecen Machuca, Salas, Ximenez, *Manuel Rodriguez* y *Nicolas de Casanoba*, pero no Elías Martínez.²⁰⁸ Tampoco se trataba de ninguno de los testigos, pues sus nombres, citados, no aparecen entre las firmas.

Se obligaron a levantar un arco en la calle de Carretas y otro en la *calle del Prado* por el precio total de 63.000 reales, debiendo dar ambos concluidos el 15 de mayo. El pago se realizaría en tres plazos de 21.000 reales, entregando el primero al comienzo de las obras, el segundo al certificar la mitad y el último una vez entregadas y a satisfacción de Ventura Rodríguez.

El siguiente documento relacionado con los trabajos es el que dirigieron a la Junta de festejos Carlos Salas, Miguel Jiménez y Antonio Machuca. Cumpliendo con los plazos establecidos, solicitaron el abono del segundo tercio, *visto el adelantamiento de la obra por su director*, aunque no especificaron el avance o estado en que se encontraban los arcos. Efectivamente, el arquitecto dio su autorización, firmada a continuación, y el pago tuvo lugar el 16 de abril.²⁰⁹ Sin embargo, en el documento remitido a la Junta los artífices ya no citan la calle del Prado sino, en su lugar, la Carrera de San Jerónimo.

La misma ubicación aparece en el escrito de 20 de mayo, cuando los artistas piden que, habiendo finalizado los arcos, a falta de *bestirlos*, se les adelante el último tercio del precio para poder pagar a proveedores y jornales. Ventura Rodríguez confirmó que el trabajo se había hecho a satisfacción, pero

²⁰⁶ Elías Martínez, arquitecto, aparece, con 17 años, en la documentación de la Junta Preparatoria de la Real Academia de San Fernando como aspirante a la plaza de *Delineador de la fabrica del Real Palacio* (NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *Catálogo documental...*, op. cit., p. 99, en línea: http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogo/Catalogo_completo.pdf (consulta 6-II-2021); nombrado académico de mérito el 20 de noviembre de 1768, cuyas pruebas de examen conserva la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando <https://www.academiacoleccion.com/dibujos/mostrar-autores.php?id=martinez-elias> (consulta 6-II-2021).

²⁰⁷ Antonio Machuca, hermano del arquitecto Manuel Machuca y Vargas, nacería en Valladolid hacia 1722. Brillante alumno de la Real Academia de San Fernando, obtuvo premios hasta 1757 y solicitó el título de profesor de Arquitectura de la institución al año siguiente, para poder dirigir y tasar obras. Para ello aportó un memorial con una relación de sus principales trabajos como oficial, citando como uno de los principales la dirección de la obra de Santo Domingo de Silos, en la que se mantendría hasta 1761 y, en Madrid, como aparejador, en la de la iglesia de San Norberto de los premostratenses y la capilla del Real convento de San Gil. Fue aprobado en 1759. Ante la falta de noticias, su muerte se supone en torno a 1761 (PALACIOS, C. J., "Nuevos datos sobre los arquitectos Machuca y Vargas", *Archivo Español de Arte*, 295, Madrid, CSIC, pp. 273-284, espec. p. 275-279).

²⁰⁸ Ni Manuel Rodríguez ni Elías Martínez volverán a aparecer en las firmas recogidas en los documentos, cartas y memoriales, correspondientes a las obras, por lo que ignoramos su cometido en ellas.

²⁰⁹ AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7, Madrid, 15-IV-1760, apéndice documental, doc. 56.

sólo autorizó el pago de 10.000 reales de vellón, reservando los 11.000 restantes como fianza hasta la *entera conclusion*.²¹⁰ Este importe lo volvieron a solicitar un mes más tarde para pagar los gastos que acarrea la colocación de los arcos, abonándoles esta vez 5.000 reales.²¹¹ En esta ocasión, los artífices se refirieron a los arcos de la Carrera de San Jerónimo y el de la *Plazuela del Anxel*, en lugar de la calle de Carretas, pero no plantea dudas pues fue en su confluencia donde se colocó el adorno.

Aún debieron atender a reparaciones de los arcos por los desperfectos causados por las lluvias desde el 15 de mayo, ocasionando unos gastos que Salas y Compañía valoraron en 9.000 reales de vellón. Ventura Rodríguez confirmó el memorial pero sólo autorizó el pago de 8.400 reales. Por su parte, el propio regidor, el conde de Campo de Alange, declaró haber conseguido una rebaja de 1.000 reales, autorizando el libramiento de 7.400, negociación que debió llevar a cabo Carlos Salas pues son los únicos firmantes del documento.²¹² También en esta ocasión se cambiaron los nombres de las calles, volviendo a aparecer Carrera de San Jerónimo y Carretas. La ausencia de mayores problemas en la construcción de los arcos hace que no dispongamos de más información, como sí ocurrirá en el caso del arco de la calle de Alcalá.

- El arco de la calle de las Carretas

Para el arco de la calle *de las Carretas* realizado por Carlos Salas y su Compañía, disponemos de dos descripciones. La *Relación* ofrece la siguiente:

Este Arco, que comunica la Plazuela del Angel, y la calle de las Carretas, remata en un pedestal, que recibe varios Thropheos Militares.

En los vanos, ò espacio de su frontispicio hay dos Baxos-relieves: uno, que mira a la Plazuela del Angel, en que está representado el Rey triunfante entrando en NAPOLES, quando fue aclamado Rey en 10. de Mayo de 1734. La Incripcion alusiva à esta accion está en el vaciado del pedestal, en que termina el Arco.

CAROLUS. HOSTIBUS. UBIQUE. PROFLIGATIS.
PARTHENOPEM. OVANS. INGREDITUR.
D. X. MAII. MDCCXXXIII

*Por el lado de la calle de las Carretas hay otro Baxo-relieve del famoso Sitio, y toma de Gaeta, rendida al Rey en 7. de Agosto del mismo año, con este otro lema Historico, en igual situacion que el antecedente.*²¹³

CAIETA. A REGE. RECEPTA

²¹⁰ AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7, Madrid, 20-V-1760, apéndice documental, doc. 57.

²¹¹ AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7, Madrid, 17-VI-1760.

²¹² AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7, Madrid, 12-VIII-1760, apéndice documental, doc. 63.

²¹³ *Relacion de los Arcos...*, *op. cit.*, p. 18.

Por su parte, el *Dialogo* aporta una detalladísima descripción que se ajusta en gran medida a su representación en la pintura de Lorenzo de Quirós, a partir de la que elaboraremos la correspondiente ficha del catálogo [cat. 5].²¹⁴ Ya que el relieve enguirnaldado que se observa en el tímpano del frontón era simulado en pintura, parece que la única obra de escultura que ornaba esta máquina era la del remate, donde se ubicaba *un exquisito grupo de tropheos, e insignias militares cuya altura es 13 pies y su colorido imitacion a bronce.*²¹⁵

- El arco de la Carrera de San Jerónimo

En cambio, del arco de la Carrera de San Jerónimo no se conoce ningún documento gráfico, por lo que es preciso ceñirse a las descripciones. Si el de la calle de Alcalá marcaba la entrada en la ciudad al comienzo del itinerario de la comitiva real, el que ahora nos ocupa era la salida en la vuelta hacia el Palacio del Buen Retiro. Reese consideró ambos de gran importancia por la envergadura de su configuración decorativa, claramente inspirados en modelos romanos, afirmando que según las descripciones el de Alcalá se adaptaba perfectamente al arco de Constantino.²¹⁶

Algo más pequeño, el de San Jerónimo tenía también tres vanos, más grande el central. En el primer cuerpo cuatro netos con bajorrelieves figurados de trofeos militares sostenían otras tantas columnas, policromadas a imitación de ágata, *en un amortiguado color de violeta* con vetas blancas, con capitel compuesto en dorado. Sobre los arcos laterales otros dos bajorrelieves fingidos representaban, a un lado, la toma de Veletri y, al otro, Parma, Plasencia y Sicilia, según el *Dialogo*, ofreciendo obsequios al monarca.²¹⁷ Seguía en altura el entablamento, en el que el friso recogía representaciones de *tropheos de Marte*. Por encima, en los laterales del ático sobre pares de columnas coronadas, el lema del *Plus Ultra*. En el segundo cuerpo, una lápida rectangular con una inscripción hacia cada lado del arco, en latín la que miraba hacia Madrid, y su traducción en la orientada hacia el Buen Retiro. Remataban el ático sendos escudos reales, sostenidos por dos famas *de gustosa trabesura de la Estatuaria*,²¹⁸ tal vez salidas de las manos de Carlos Salas y de Miguel Jiménez.

²¹⁴ Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, *Arco de triunfo en la calle de Carretas* (inv. 0845).

²¹⁵ NIPHO, F. M., *Dialogo o conversacion...*, *op. cit.*, p. 33.

²¹⁶ REESE, T. F., *The architecture...*, *op. cit.*, vol. I, p. 132.

²¹⁷ NIPHO, F. M., *Dialogo o conversacion...*, *op. cit.*, p. 35. Parma, Toscana, Nápoles, y Sicilia, y descripción más detallada de los relieves en la *Relación...*, *op. cit.*, p. 19.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 36.

Es muy curiosa la conclusión en la que se extiende el *Cortesano* acerca de la figura de la *Fama*:

[...] pero lo que merece mucho mas detenida, y aun en ademán de admirada á la curiosidad, es la *Fama*, que en acto de bolar cierra el medio punto del Arco mayor: exquisito rasgo de un estatuario famoso, aunque algo detenido; bien que esso requiere lo que aspira á ser perfecto [...] Esta *Fama*, pues, ó primor alado, es de un individuo de la Real Academia de las tres Bellas Artes.²¹⁹

No podemos pensar que el *Cortesano* descendiera a apreciar hasta ese punto la obra de los últimos artífices. Seguramente, sólo se refería al que concibió la imagen, es decir, a Felipe de Castro, o, tal vez, sólo a Ventura Rodríguez. Este extremo no se aclara en ningún lugar del texto, pues deja sin respuesta las repetidas preguntas del *Forastero* sobre los autores de los ornatos.

2. 5. 2.

El arco de la calle de Alcalá

Denominado *Arco Triumphal* y *Cabeza del festivo cuerpo*,²²⁰ era el más grande de todos los arcos y se consideraba el ornato más importante de la serie por situarse en el lugar en que la ciudad recibía al monarca al salir de la entonces residencia real, dando comienzo a la *Carrera* de la comitiva.²²¹ De él tampoco existe una pintura o estampa que lo reproduzca, contando sólo con textos descriptivos²²² de los que utilizaremos los de las publicaciones ya citadas.

Como ya hemos dicho, Carlos Salas intervino de forma distinta en la realización de este arco. Se trataba de una obra subrogada por Nicolás Casanova a causa de la quiebra e intervención por parte del Ayuntamiento a su primer contratista, Mateo Medina (Jaén, 1741-1813),²²³ circunstancias que hicieron que se produjera gran cantidad de documentación conteniendo valiosa información

²¹⁹ *Ibidem*, p. 37.

²²⁰ *Ibidem*, p. 9.

²²¹ SAMBRICIO, C., "Fiestas en Madrid...", *op. cit.*, p. 581.

²²² ALENDA Y MIRA, J., *Relaciones de solemnidades...*, *op. cit.*, pp. 80-86.

²²³ Eustaquio Mateo Medina y Moreno, escultor y arquitecto madrileño, es estudiante de la Real Academia de San Fernando a comienzos de 1747, cuando se presenta al examen de delineador de la obra del Palacio Real, para cubrir la vacante causada por la marcha de José de Hermosilla a Roma, plaza que obtuvo Diego Villanueva. Después delineante de Francisco Sabatini, trabajo en importantes obras en tiempo de Carlos III y fue nombrado académico de mérito en 1788. Fue director de las obras de la capilla de los Reyes Nuevos de la catedral de Toledo y autor de su retablo mayor. Es el autor del proyecto de 1794 de la iglesia de Bacarissas (AZCUE BREA, L., "Eustaquio Mateo Medina y Moreno", *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, en línea: <http://dbe.rah.es/>); EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "Construcción de la iglesia parroquial de Monflorite", *Argensola*, 101, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1988, pp. 51-66, espec. pp. 57-58).

sobre aspectos diversos de la obra en la que Carlos Salas actuó como director de escultura y supervisor o director material de la obra, junto con Isidoro Tapia (Valencia, h. 1712—Madrid, 1778)²²⁴ como director de pintura.

Como hemos visto anteriormente, Nicolás Casanova firmó en la capitulación de los arcos de la calle de Carretas y San Jerónimo, junto con Salas, Jiménez, Machuca y Rodríguez, pero desconocemos cuál era su cometido en aquella obra, ya que los memoriales, cartas u otros escritos no aparecen firmados pues, uno u otro, por lo general Salas o Ximenez, se limitaban a escribir en nombre de la Compañía. Sin embargo, por las numerosas veces que Casanova lo hace en los documentos pertenecientes a la obra del arco de la calle Alcalá, deducimos que pudo desempeñar una tarea similar a la de contratista.

Por la buena marcha en la realización de los arcos de la calle Carretas y Carrera de San Jerónimo encargados a la Compañía de nuestro escultor, el Ayuntamiento de Madrid, tras la intervención a Medina, pudo optar por encomendar los trabajos para la *conclusion* del arco de Alcalá a Casanova, responsabilizándose Carlos Salas de la escultura, e Isidoro Tapia de la pintura. Al tratarse de una intervención del Ayuntamiento, es posible que fueran las instancias oficiales, con asesoramiento de Ventura Rodríguez, las que impusieran a los directores de cada ramo. Por otra parte, para encargar a Casanova y a Salas la terminación de este primer arco del recorrido real, tal vez se tuviera en cuenta también su semejanza con el de la Carrera de San Jerónimo, ya advertida por Reese.²²⁵

Inicialmente, el arquitecto Mateo Medina contrató en exclusiva la construcción del arco de la calle de Alcalá, obligándose por capitulación firmada el 6 de marzo de 1760, el mismo día que se formalizaron con la Junta de Festejos las de otros artífices, para la realización de los distintos arcos y ornatos.²²⁶ El precio estipulado fue 53.000 reales de vellón, con las mismas condiciones contractuales que las registradas para los demás: pago en tres plazos, al

²²⁴ Discípulo en Valencia del pintor barroco Evaristo Muñoz (1671-1737) se trasladó a Madrid durante la década de 1740, y formándose en la Academia en tiempos de su Junta Preparatoria, donde asumirá las corrientes italianas del rococó, llegando a desarrollar un estilo propio reflejado en obras de calidad a partir de 1755, año en que le fue concedido el grado de académico de mérito. Un catálogo de su obra en GUTIÉRREZ PASTOR, I., "Isidoro de Tapia (hacia 1712—activo hasta 1771/1777), pintor rococó en la Academia de San Fernando de Madrid", *Anuario de Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 23, 2011, pp. 137-162.

²²⁵ REESE, T. F., *The architecture...*, *op. cit.*, vol. I, p. 132.

²²⁶ Además de los arcos contratados por Carlos Salas y Compañía, el documento contiene los del adorno de la Puerta del Sol, el arco de la Puerta de Guadalajara y el arco de Santa María, a cargo de Don Casimiro Jill y compañía, por 67.000 reales. También la Puerta del Ángel, Zaguane y Plazuela del Retiro, por Diego Alvarez y otro, por 31.000 reales de vellón (AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7, Madrid).

comienzo, mitad y finalización de la obra, debiendo darla concluida el 15 de mayo.²²⁷

Sin embargo, algo iba mal a mediados de abril cuando el contratista reclamó el pago de los 17.666 reales de vellón y 22 maravedís correspondientes al segundo tercio de la contrata, y Ventura Rodríguez sólo autorizó 12.000 reales, expresando que los 5.666 restantes se reservaran para *luego se reconozca maior adelantamiento en la obra*.²²⁸ A partir de entonces aparecen en la documentación, junto a la de Mateo Medina, las firmas de Carlos Salas, Isidoro Tapia y la del corregidor Luis de Carballido y, al poco tiempo, la de Nicolás de Casanova, que según revela un documento más tardío, comenzó oficialmente su trabajo, al igual que Carlos Salas, a partir del 15 de junio.²²⁹

Sin embargo, Salas aparece prestando sus servicios en el arco de Alcalá mucho antes: inmediatamente después de que Ventura Rodríguez denegara el pago íntegro del segundo plazo a Mateo Medina, lo que nos hace pensar que el encargo a nuestro escultor se produjera por orden directa del arquitecto. La fecha del comienzo de su trabajo efectivo se revela en una relación de gastos o certificación fechada el 31 de mayo que el mismo Salas autorizó, en la que se incluyeron los 1.500 reales que se le habían librado por su *asistencia en la direccion de la escultura y trabajo de su Maniobra que empezo dia 27 de abril, y sigue*.²³⁰

La naturaleza de su trabajo en la obra se expresa también en otras de las certificaciones de jornales y materiales que firmó el mismo día 15 de junio en que oficialmente se les subrogó o encomendó la conclusión del arco, con términos como *por mi direccion para la Construcion del arco de la Calle de Alcalá que está a cargo de Mateo Medina*,²³¹ o *los Jeneros comprados por mi direccion para la Construcion del arco dela Calle de Alcalá, que esta a cargo de Mateo Medina ynclusos tres cientos reales que le di para que pudiese pagar la semana que cumplio aier asus oficiales; también los Jornales causados en la obra escultura echa bajo mi direccion en el arco de la Calle de Alcalá que esta a cargo de Matheo Medina*.²³²

En una prolija memoria de *Materiales, Jornales, y Estajos que se han ocasionado para la Conclusion del Adorno del Arco dela Calle de Alcalá de orden de los Señores Capitulares desta Villa de Madrid*, entre el 15 y el 30 de junio, aparecen detalladas listas de trabajos realizados por otros ramos como transportistas, aserradores o *pasteros*; diversos materiales como madera, lienzo o clavos, y las de *ayudantes*,

²²⁷ AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7, Madrid, 6-III-1760.

²²⁸ AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7, Madrid, 14-IV-1760.

²²⁹ AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7, Madrid, 23-VIII-1760.

²³⁰ AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7, Madrid, 31-V-1760.

²³¹ AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7, Madrid, 15-VI-1760 (a), apéndice documental, doc. 59.

²³² AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7, Madrid, 15-VI-1760 (b), apéndice documental, doc. 60.

peones de arriba, peones de abaxo con días y jornales, y Extajistas. Junto a ellos se especificaron los importes de los trabajos de escultura y de pintura: los primeros, registrados por Carlos Salas, ascendieron a 3.145 reales de vellón; en pintura, *la quenta entregada por el Señor Don Ysidoro Tapia por los Jornales y Estajos*, importó 1.732 reales de vellón.²³³

El 7 de julio, a seis días de la fecha señalada por el rey para su entrada pública en la ciudad, aún debían repararse daños causados por las lluvias²³⁴ y todavía se trabajaba en el arco de la calle de Alcalá.²³⁵

Finalmente, acabadas las celebraciones, la junta de Festejos recabó informes de Ventura Rodríguez sobre las relaciones de gastos y certificaciones presentadas, y sobre las cantidades que, por *ayudas de costa*, debían pagarse a Casanova, Salas y Tapia. El arquitecto dio su conformidad a las cuentas presentadas por Casanova, autorizando todos los pagos, y recomendando para él una gratificación de 1.000 reales,²³⁶ la misma que recomendó para Carlos Salas por el *tiempo que corrió a nuestro cuidado la conclusión del Arco de la calle de Alcalá por haber consumido Medina los 53.000 Reales del todo de su ajuste*.²³⁷

Posteriormente, la Junta de Festejos pasó la *quenta, recados de justificación e informes de Don Ventura Rodríguez* a la *Contaduría de Causa pública* para proceder a la liquidación de los gastos de la construcción del arco de la calle de Alcalá.

Respecto a la morfología de este *Arco Triumphal* en cuya construcción Carlos Salas jugó un papel determinante tras la fallida intervención de su primer contratista, seguiremos la detalladísima descripción del *Dialogo o conversacion*.²³⁸ Señalaremos, especialmente, aquellas expresiones con las que, en numerosas ocasiones, el autor del texto ensalza la calidad de la escultura desplegada en el arco.

Constaba *de tres cuerpos*. En el primero se disponían los pedestales con relieves fingidos de temática militar representados en los netos. Sobre ellos se apoyaban cuatro pares de columnas en cada fachada, en cuyos intercolumnios se situaron cuatro estatuas representando, en la fachada hacia el Retiro, las virtudes cardinales con sus atributos, *Justicia, Prudencia, Fortaleza, y Templanza*, y en la

²³³ AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7, Madrid, 30-VI-1760, apéndice documental, doc. 61.

²³⁴ AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7, Madrid, 12-VIII-1760, apéndice documental, doc. 63.

²³⁵ AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7, Madrid, 7-VII-1760, apéndice documental, doc. 62.

²³⁶ AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7, Madrid, [entre el día 12 y el 23]-VIII-1760, apéndice documental, doc. 64.

²³⁷ AVM, *Arcos para la entrada...*, sig. 2-74-7, Madrid, 23-VIII-1760, apéndice documental, doc. 65.

²³⁸ NIPHO, F. M., *Dialogo o conversacion...*, *op. cit.*, pp. 9-19.

fachada hacia Madrid, *quatro Estatuas muy bien concluidas, la Magnanimidad como efecto de la Fortaleza; la Felicidad como resulta de la Justicia; la Providencia como seqüela de la Prudencia; y la Libertad racional , como produccion de la Templanza, y moderacion.*

Por encima, el entablamento, con un friso decorado igualmente con insignias militares. Respecto a la policromía acerca de las columnas, el *Dialogo o conversación* refiere que en *este primer bulto, o cuerpo, émulo de la Arquitectura mas exacta*, se hizo a imitación de *jaspe blanco nacarado, amortiguado pajizo, tibio rojo, y sembrado de venas blancas*, mientras los capiteles semejaban el alabastro; las estatuas, simulaban mármol blanco.

En este cuerpo se abrían tres vanos, mayor el central, sobre el que se dispuso, a cada lado, otro bajorrelieve fingido con el escudo real,

*sostenido por dos Mancebos hermosos, y alados, en los que ha puesto tanto aliento la Escultura, que si no hablan, a lo menos parece que respiran, festivos, y ufanos [...] tiene el que menos 10 pies de altura, ostentando en su bulto todos los primores de la Estatuaria.*²³⁹

Sobre los dos vanos laterales del arco, más pequeños, se dispusieron sendas medallas de simulado bajorrelieve, con representaciones alusivas a la llegada de la familia real a Barcelona, *REDEUNT SATURNIA REGNA*, y de la entrega al rey de las llaves de la ciudad de Madrid, *URBS REGIA*. Por el lado del arco que mira hacia Madrid, las medallas representaban *las Academias Matritenses, prometiendose la Proteccion Real*, con el epígrafe *NON SOLUM ARMIS* en la parte superior, mientras que en el exergo, aludiendo al descubrimiento de Herculano, *CAROLO. OPTIMO. PRINCIPI. RESTITUTORI. HERCULAN. ACADEMIÆ. URBIS. D. D;* en la segunda medalla figuraban tres partes del mundo, Asia, África y América, obsequiando al monarca.

En el *segundo cuerpo*, a partir de la cornisa, se imitó un compuesto bello de *fabrica, imitando construccion de piedra*, con cuatro pilastras, en correspondencia con las cuatro columnas del primer cuerpo, ante las que se colocaron otras cuatro estatuas representando *las quatro Partes del mundo* con sus correspondientes símbolos. Por el lado opuesto representaban a la ciudad de Roma, Nápoles, Palermo y Parma.

En el centro de *este valiente trozo de Architectura, ó Estatuaria* se situó una lápida con una inscripción latina, y su traducción literal en otra sobre la fachada opuesta orientada hacia la ciudad:

EL AYUNTAMIENTO, Y VECINOS DE MADRID, RECONOCIDOS A CARLOS III. PIADOSO, FELIZ, AUGUSTO, PADRE DE SU MISMA PATRIA, RESTITUIDO YA DE ITALIA HICIERON LEVANTAR ESTA MEMORIA POR ACUERDO CAPITULAR.

En los extremos se situaron:

²³⁹ NIPHO, F. M., *Dialogo o conversacion...*, op. cit., p. 10.

*bien abultados dos grupos, con dos Esclavos cada uno amarrados, y como sosteniendo sobre sus espaldas un corpulento monton de militares tropheos [...] Este arrogante desperdicio de la atencion, es un descuido desgreñado de la Escultura, que merece el cuidado de la advertencia mas escrupulosa, y descontentadiza.*²⁴⁰

Para finalizar, en lo que el llama *tercer cuerpo*, dos grupos de trofeos militares flanquean, en los extremos, el coronamiento del arco, compuestos de

*un amontonado grupo de nubes, sobre, y entre las cuales se ven quatro corpulentos Cavallos, que en ademan desembarazado y orgulloso, dán á entender la fogosidad que reciben de su Dueño, el qual se ostenta de pies sobre un carro. Esta estatua representa al Dios Apolo con el rostro inclinado a tierra [...] que hasta el Sol parará sus lucidas atenciones aquellos dichosos instantes en que haga su Real, y plausible quanto gozosa Entrada en esta Corte el Gran Monarca de dos Mundos Don Carlos III el Sabio.*²⁴¹

Sirva como conclusión la valoración que merece el conjunto de la obra descrita hasta aquí según las publicaciones del momento, y en el extracto documental seleccionado en el apéndice. El proyecto y su ejecución ocuparon, como se ha visto, a un número elevado de artistas de renombre o académicos, y otros desconocidos especializados en las más diversas actividades. Por otra parte, sabemos que la Academia de San Fernando participaba y autorizaba la colaboración de sus discípulos y pensionados, dispensándolos de presentar los trabajos prescritos, incluso llegando a suspender las clases mientras durasen los preparativos de los ornatos y las celebraciones.²⁴² En ese aspecto es de destacar el excelente banco de pruebas que eran las decoraciones efímeras que tan a menudo se desplegaron por motivos políticos o religiosos durante la Edad Moderna, para consolidar proyectos que después podían materializarse de forma perdurable en el espacio urbano.

Para Carlos Salas, las decoraciones efímeras de 1760 pudieron significar el comienzo de la influencia de Ventura Rodríguez, que se hará patente cuando posteriormente aborde obras en las que él mismo será el ideador del proyecto, como ocurrirá con la reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña, o el diseño de retablos o altares, como los muebles de la iglesia de la cartuja oscense de las Fuentes, el retablo de las Capuchinas de Tudela o el altar de la capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona. Gran parte de su vida artística discurrirá paralela a la del arquitecto, por lo que supondrá la materialización del proyecto venturiano en el Pilar de Zaragoza, no sólo en la escultura de la Santa Capilla, sino hasta 1780 con la decoración del nuevo templo barroco.

²⁴⁰ NIPHO, F. M., *Dialogo o conversacion...*, op. cit., p. 11.

²⁴¹ NIPHO, F. M., *Dialogo o conversacion...*, op. cit., p. 12.

²⁴² ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 4-VIII-1765, f. 312r y 22-XII-1765, f. 328v.

Como final de este período madrileño de Carlos Salas es preciso señalar dos cuestiones. La primera es indicar que en esta cronología, y hasta 1762, se podrían situar *algunas estatuas de madera en la iglesia* de los Padres Agonizantes de la calle de Atocha, atribuidas sin más comentario por Antonio Ponz y Ceán Bermúdez,²⁴³ obras de las que se tratará en el capítulo 8, dedicado a las obras desaparecidas o no identificadas.

Por último, antes de abordar el traslado de Carlos Salas a Zaragoza para trabajar en la decoración escultórica de la Santa Capilla del Pilar, es preciso hacer referencia a un último asunto relacionado con la Academia de San Fernando. Dada la forma en que se resolvió, pudo influir en la decisión del artista de abandonar la capital en busca de mayores posibilidades de prosperar en el ejercicio del arte en el que había demostrado sobradamente su valía.

En 1759 y en la misma junta de la Academia en que se notificaron las disposiciones sobre las dos pensiones en Roma rechazadas por Manuel Álvarez y Carlos Salas, se expuso la necesidad de que, ante el considerable aumento de alumnos que se venía registrando desde hacía dos años y la nueva creación de la *Sala del Modelo de Yeso*, los académicos de honor y de mérito asistieran en las clases de las de Principios y de Geometría a los tenientes directores encargados de impartirlas.²⁴⁴ En aquella ocasión se instó mediante notificación a los pintores Isidoro de Tapia y Tomás de Pereda, y a los escultores Manuel Álvarez, Francisco Gutiérrez y Pedro Michel a que, de forma gratuita y apelando a su *zelo*, desempeñaran este cometido.²⁴⁵

Pero fue en 1761, cuando Antonio Valeriano Moyano dejó vacante su plaza de teniente director supernumerario para atender su condición de eclesiástico en Guadix (Granada), cuando se barajó el nombre de Carlos Salas para su dotación ordenada por el ministro Wall. Según los estatutos de 1757, la provisión de esa plaza debía ser por rotación de las artes. Las circunstancias en ese momento hicieron que el turno recayera sobre el pintor Isidoro de Tapia, pero las propuestas se hacían en forma de terna y, no habiendo pintores disponibles, pero sí varios escultores académicos de mérito se propusieron, por antigüedad y méritos, a Manuel Álvarez, Francisco Gutiérrez, Pedro Michel y Carlos Salas.²⁴⁶

²⁴³ Ponz se refirió a ellas en los siguientes términos: *En la calle de Atocha, desde el Hospital General, hasta la Plazuela de Anton Martin, se encuentra una Iglesia de los Padres Agonizantes, en donde hay algunas estatuas de D. Carlos Salas, Escultor en Zaragoza* (PONZ, A., *Viage...*, op. cit., t. V, p. 60), mientras que el deán Larrea en sus adiciones a los *Discursos...* sólo mencionó *estatuas para particulares* (MARTÍNEZ, J., *Discursos...*, op. cit., p. 215); CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, op. cit., t. IV, pp. 300-302, espec. p. 301.

²⁴⁴ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 2-IX-1759, ff. 57v-58v, apéndice documental, doc. 48.

²⁴⁵ CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, op. cit., vol. I, p. 64, nota 51.

²⁴⁶ ARABASF, *Actas...*, junta particular, 17-XII-1761, f. 120r, apéndice documental, doc. 78.

La junta particular decidió que tras Tapia, a quien correspondía el turno, figurasen Manuel Álvarez y Pedro Michel.

Sin embargo, lo que parecía ser un nombramiento seguro, se alteró por la decisión de la junta ordinaria de someter a votación el orden de los candidatos de la terna en lugar de respetar la rotación de las artes establecida estatutariamente. Así, Álvarez quedó en primer lugar, seguido de Tapia y de Michel.²⁴⁷ Tal como afirma Cruz Yábar, el prestigio del salmantino era notorio, pero no descarta manipulaciones contra Sabatini en la figura de Michel, por parte de Ventura Rodríguez y Felipe de Castro.²⁴⁸

Méritos aparte, es obvio que por antigüedad como académico de mérito Carlos Salas no podía competir, pues fue nombrado al menos dos años más tarde que los otros designados, si bien es cierto que resulta plausible que entraran en juego las más diversas consideraciones o motivaciones, pues la eliminación del escultor Francisco Gutiérrez no se explica tan fácilmente. La transgresión de los estatutos de la Academia en el orden de la propuesta enviada al rey debió suponer un problema a la hora de aprobar el nombramiento de Álvarez pues no se produjo hasta nueve meses después, en septiembre de 1762,²⁴⁹ poniendo de manifiesto la pérdida de favor de Rodríguez y Castro por parte del nuevo monarca Carlos III y su arquitecto Sabatini. La necesidad de atender a las obligaciones que su nuevo cargo le imponía forzó al salmantino a retrasar de forma prolongada su comparecencia en Zaragoza pues, al igual que Carlos Salas, por la intervención pertinaz de Ventura Rodríguez se había comprometido con la Junta de Nueva Fábrica del Pilar para la decoración de la Santa Capilla, donde, sin embargo, se presentó más de un año después que el catalán, ante la indisimulada impaciencia de la Junta y del mismo arzobispo.

Para Salas, tras la constatación de las escasas posibilidades de lograr en un futuro inmediato una tenencia de escultura en la Academia de San Fernando, la oferta de Ventura Rodríguez para participar en la obra zaragozana, la empresa de patrocinio regio más relevante del momento fue, sin duda, la mejor que podía esperar el escultor, dentro de un panorama mucho más complicado para los artistas a raíz de la desaparición del taller de escultura del Palacio Real. La decisión de Carlos Salas de trasladarse a la ciudad aragonesa para intervenir en

²⁴⁷ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 20-XII-1761, f. 129r-v, apéndice documental, doc. 79.

²⁴⁸ CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 67-68.

²⁴⁹ *Ibidem*, vol. I, p. 68. Inmediatamente se notificó a Manuel Álvarez que ocuparía la plaza vacante dejada por Juan Pascual de Mena al ascender éste tras la muerte de Olivieri, quedando así cubiertas las plazas estatutarias y procediendo después a la supresión de la plaza supernumeraria de Moyano por no estimarla necesaria y por igualar el número de profesores de las artes.

la decoración de la Santa Capilla del Pilar marcó definitivamente el devenir de su biografía artística.



3.

Zaragoza (1762-1765). La dicotomía de la escultura zaragozana: Gremio y Academia. Tradición y vanguardia en los años de la construcción de la Santa Capilla del Pilar

El esplendor cultural del Barroco trajo consigo la época de contrastes, de tradición y de cambio que fue el siglo XVIII. La vitalidad creadora de la centuria dio lugar a gran una renovación artística que tuvo su contrapartida visual en las múltiples y variadas manifestaciones artísticas de este período.

En Zaragoza, el origen de dicha renovación puede remontarse a los últimos años del Seiscientos,¹ conjugada con el arranque de la recuperación demográfica y económica de la ciudad en la finalización de la crisis generalizada que marcó el siglo. Respecto a la escultura, aquella incipiente tendencia renovadora se basó en el ejercicio de los escultores más vanguardistas influidos por las corrientes del barroco romano y francés y en la existencia de una academia de pintura, conocida por documentación posterior. Su influjo transformador inauguró un largo período en el que, salvado el paréntesis de la Guerra de Sucesión, nuestra escultura fue asumiendo los nuevos ideales estéticos en constante evolución durante la práctica totalidad del Setecientos.²

Sin embargo, como en cualquier época de crisis y cambio, ello se produjo en medio de profundas contradicciones que afloraron en la confrontación, no siempre pacífica, de una concepción del barroco tradicional de la que participaba el grupo mayoritario de los escultores, miembros del gremio, con otra más avanzada de aspiraciones academicistas, defendida por una minoría de ellos. Estos últimos practicaron un desenvolvimiento del ejercicio profesional basado en la liberalidad de su arte, abiertamente opuesto al carácter artesanal de la organización gremial que, de forma contumaz, trató de defender sus prerrogativas ante los tribunales litigando contra quienes no acataron su normativa.

En plena coexistencia de tradición y vanguardia en la escultura zaragozana, durante los años centrales del siglo XVIII, y de forma estrictamente coetánea a la fase álgida de la confrontación entre ambas tendencias, se desarrolló

¹ BORRÁS GUALIS, G. M., "Las artes plásticas", en Granell, C. et al., *Los Aragoneses*, col. Fundamentos, 57, Madrid, Istmo, 1977, p. 426-431; BORRÁS GUALIS, G. M., "Historia del Arte II. De la Edad Moderna a nuestros días", en VV. AA., *Enciclopedia Temática de Aragón*, vol. IV, Zaragoza, Moncayo, p. 425.

² CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, op. cit., t. IV, pp. 149-156.

la construcción y decoración de la Santa Capilla del Pilar, obra de patrocinio regio, hito artístico del Setecientos español que se desarrolló según las pautas que la Real Academia de San Fernando fijó para las artes en la España de la Ilustración. Es el contexto en el que Carlos Salas desarrolló la mayor parte de su quehacer artístico, ya definitivamente instalado en la capital aragonesa, tema que constituye el núcleo fundamental de este trabajo.

El academicismo que en Aragón se consolidó a partir de la obra pilarista no hizo mella en la retrógrada concepción gremial de las artes, haciendo bien patente la dicotomía que caracterizó la escultura zaragozana durante un extenso período del siglo XVIII. Lentamente, la nueva concepción artística de los academicistas fue ganando terreno, especialmente desde mediados de siglo, consustancialmente a la política de protección a las artes de la Ilustración, apoyada y fomentada por la nueva dinastía reinante y la nobleza ilustrada.

El obsoleto sistema gremial–artesanal, fuertemente asentado desde la Edad Media y respaldado por las instituciones locales, incluso frente a las nuevas leyes promulgadas por la monarquía ilustrada, entró en crisis definitiva a partir de 1785 con la promulgación de sucesivos decretos que aseguraron la libertad profesional en España, aunque en Zaragoza la poderosa estructura gremial se mantuvo hasta bien entrado el siglo XIX.

Para el estudio de este período analizamos principalmente un extenso conjunto documental procedente de dos fondos muy distintos, hasta ahora inéditos y que se han revelado fundamentales para conocer y completar el panorama artístico zaragozano en años tan cruciales para el devenir del arte aragonés. En primer lugar, la documentación exhumada en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, perteneciente a la sección de Archivos Judiciales procedentes de la Real Audiencia de Aragón, donde se custodian los expedientes de los distintos litigios entablados entre el Gremio de Carpinteros, Escultores, Ensambladores y Entalladores de Zaragoza y algunos escultores aragoneses en defensa de sus respectivas posturas. En segundo lugar, la documentación producida durante el proceso de decoración escultórica de la Santa Capilla del Pilar, desde su concepción inicial por Ventura Rodríguez hasta las últimas intervenciones en el Coreto en la década de los setenta, sin excluir los trabajos que Carlos Salas asumió para ornato de las zonas adyacentes al *Recinto Angélico* hasta su muerte en 1780, fondo documental que se custodia en el Archivo Capitular del Pilar, inédito hasta ahora para el estudio de la escultura de la Santa Capilla.³

³ Tras el estudio de documentación del Archivo Capitular del Pilar con ocasión de diversas investigaciones y publicaciones referidas a los siglos XVII y XVIII, la consulta sistemática de los fondos correspondientes al templo y, en particular, a la Santa Capilla se inició en 2009, tarea que, a día de hoy, no podemos dar por concluida dada la riqueza del archivo cuya catalogación no está completada.

3. 1.

El enfrentamiento Gremio–Academia a través de la documentación judicial

El estudio sobre el academicismo zaragozano publicado en 1993 por el profesor Ansón Navarro dio a conocer un documento del año 1784 en el que se revela la existencia en la capital de una *Academia* en la casa de Urriés, futuro marqués de Ayerbe, en los años finales del siglo XVII.⁴ La actividad docente del estudio se insertaría en el contexto artístico de renovación que una serie de advenimientos y circunstancias fueron propiciando desde 1669, como el mecenazgo ejercido por el virrey y vicario general de Aragón, don Juan José de Austria (1669 – 1677), en relación con la actividad inicial para la construcción del nuevo templo del Pilar,⁵ o del arzobispo Antonio Ibáñez de la Riva Herrera, asumiendo, además, la superintendencia de las obras, empresa que desde su comienzo en 1680 atrajo a la ciudad del Ebro a destacados artistas y arquitectos de la Corte.⁶

Con el profesorado de la academia particular de la casa de Urriés se relacionarían algunos de los artistas más renombrados del momento como Jerónimo Secano, o los celebrados por Palomino, como el pintor Bartolomé Vicente,⁷ interesado por las matemáticas y su enseñanza, y el escultor de origen bilbilitano pero vecino de Zaragoza, y de importancia crucial para trazar los orígenes del academicismo zaragozano, Gregorio de Mesa, o Messa (Calatayud, 1651 – Zaragoza, 1710), de quien el pintor y tratadista andaluz señalaba su formación en las academias de Toulouse.⁸ También Ceán incidió en su formación

⁴ ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, 1993, pp. 50 y 227, doc. 12.

⁵ MARÍAS, F., “Definición y límites del mecenazgo: en singular, dual y plural, con la basílica del Pilar al fondo”, en Ibáñez Fernández, J. (coord. y ed.), *Del Mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística. Actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 103-141, espec. pp. 111, 135, 138-141.

⁶ BOLOQUI LARRAYA, B., “Escultura académica aragonesa del siglo XVIII. Su relación con la corte”, en *Las Artes Plásticas en Aragón durante el siglo XVIII*, curso de la “Cátedra Goya” de la Institución Fernando el Católico celebrado del 7 al 11-II-1994, Zaragoza, IFC, 1995, pp. 115-139, espec. p. 125; USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez en el Pilar. La Santa Capilla generatriz de un sueño arquitectónico*. Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990, pp. 15-76.

⁷ ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo...*, op. cit., p. 50.

⁸ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica. El Parnaso Español, pintoresco y laureado*, t. III, Madrid, viuda de Juan Garcia Infançon, 1724, pp. 460-461. <https://archive.org/details/A042a064/page/n11> (consulta 24-X-2018).

francesa, pero la sitúa en el obrador de un importante escultor residente en la ciudad gala. Ambos extremos se han confirmado con las investigaciones de Pascal Julien, atestiguando el aprendizaje del bilbilitano entre 1670 y 1673 en el taller de Gervais Drouet, colaborador de Algardi y Bernini en la decoración de San Pedro del Vaticano, y de Borromini en la de San Juan de Letrán.⁹ Por su parte, Frédéric Jiménez ha señalado la posible asistencia de Mesa a las lecciones de dibujo del modelo vivo que los pintores Hilaire Pader y Antoine de Troy impartían por aquellos años en sus domicilios de dicha ciudad.¹⁰ Todo ello redundaría en la especial relevancia del escultor como transmisor en Aragón de las nuevas corrientes estéticas del barroco romano a través de su, aunque escasa, vanguardista y novedosa obra, así como del incipiente academicismo postulado en el establecimiento que, coincidiendo con su vuelta de Toulouse, se habría fundado en Zaragoza en base a los mismos principios pedagógicos de los estudios de aquella ciudad,¹¹ funcionando hasta el comienzo de la Guerra de Sucesión española.

Dicho establecimiento, domiciliado en la casa de Urriés de la antigua calle de la Platería,¹² constituyó el sustrato academicista sobre el que, al término del conflicto bélico, el discípulo de Mesa, Juan Ramírez Mejandre (Bordalba, 1680 – Zaragoza, 1739), abrió en Zaragoza, una *nueva academia del modelo para el estudio theorico y practico del dibujo*, esta vez en su casa y taller de la calle de San Andrés, a su costa, pero con apoyo de otros profesores, posiblemente antiguos alumnos de la precedente, según el documento de 1746 remitido al Consejo de Castilla solicitando la oficialización de la Academia.¹³ Con sus prácticas academicistas, el pequeño y vanguardista grupo de artistas zaragozanos venía a defender la necesidad de renovar el sistema tradicional con la instauración de nuevos métodos de enseñanza basados en el dibujo y el estudio del modelo natural o del desnudo, y la instrucción en disciplinas como la perspectiva, la anatomía y la simetría. Juan Ramírez logró dinamizar y renovar el ambiente artístico zaragozano con su taller y academia, hasta el punto de que, siguiendo el documento citado, ya antes de mediados de siglo algunos de sus alumnos estaban *empleados en servicio de su Majestad*.¹⁴ Tales eran el *Escultor de S. M.* José Ramírez desde 1740; Simón Ubau con dispensa del examen gremial por Real

⁹ JULIEN, P., "Un disciple du Bernin: Gervais Drouet, sculpteur toulousain", *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 1994, pp. 67-98, espec. pp. 70-73.

¹⁰ JIMÉNO, F., "El viaje de Gregorio de Messa a Tolosa (1670-1673)", *Seminario de Arte Aragonés*, XLIX-L, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2002, pp. 159-182.

¹¹ *Ibidem*, pp. 170-171.

¹² ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo...*, *op. cit.*, p. 50.

¹³ *Ibidem*, pp. 51 y 215, doc. 2. El documento fue publicado por BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. II, p. 171, doc. 243.

¹⁴ ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo...*, *op. cit.*, pp. 51 y 215, doc. 2.

Privilegio desde 1741;¹⁵ desde el mismo año José Luzán como *Pintor supernumerario de la Real Casa*;¹⁶ con el mismo nombramiento los pintores Miguel Jerónimo Lorieri desde 1732,¹⁷ y Juan Andrés Merklein desde 1742; y también los escultores Alejandro Gil desde ese mismo año, y Francisco de la Ceval (o Cebal o Lacebal), como Escultor, Ensamblador y Dorador desde 1743.¹⁸

Sin embargo, desde el siglo XVII, la mayoría de los escultores estaban sujetos a la práctica tradicional que, perteneciendo a la Cofradía de San José o posterior Gremio de Carpinteros, Ensambladores, Escultores, y Entalladores de Zaragoza, quedaba regulada en todos sus aspectos laborales, incluso sociales y religiosos. De ella también formaron parte los más significados, como Pedro Salado (¿? – Zaragoza, 1700), o Pablo Diego Ibáñez (Calatayud, 1676 – Zaragoza, 1755), al igual que Gregorio de Mesa y Juan Ramírez.¹⁹ El vanguardismo academicista de estos últimos era excepcional en un tiempo en que la corporación, con su obsoleto sistema de concepción artesanal seguía pujante, conllevando la baja consideración social de los artistas y coartando su libertad creadora, al contrario que los pintores quienes, desde las cortes de Aragón de 1677, tenían reconocidas la liberalidad y nobleza de su arte. Por consiguiente, escultores tan significados como Mesa, Salado, Ramírez y Diego se habían sometido al examen de maestría impuesto por las ordenanzas gremiales, razón

¹⁵ El *Real Privilegio* concedido a Simón Ubau el 11 de octubre de 1741 se revela en un documento incluido en el expediente del pleito del Gremio de Carpinteros de Zaragoza contra el escultor académico Juan Fita (AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio de Carpinteros de esta Ciudad contra D.º Juan Fita vecino de la misma sobre pago de pena* [en adelante *El Gremio contra Juan Fita...*], 1761, ff. 58 r-59 r, Zaragoza, 16-XI-1762; MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores y la práctica gremial en la Zaragoza del siglo XVIII a través de la documentación judicial*, 2012, Trabajo Fin de Máster dirigido por la Dra. María Isabel Álvaro Zamora, inédito, pp. 31-32).

¹⁶ PARDO CANALÍS, E., “Sobre varios artistas residentes en Zaragoza, de 1740 a 1744”, *Seminario de Arte Aragonés*, IV, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1952, pp. 91-93, espec. p. 92.

¹⁷ HERMOSO CUESTA, M., “El nombramiento de Miguel Jerónimo Lorieri como Pintor del Rey (y una nota sobre Corrado Giaquinto)”, *Artígrama*, 18, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2003, pp. 425-434, espec. p. 429.

¹⁸ PARDO CANALÍS, E., “Sobre varios artistas...”, *op. cit.*, pp. 91-93, espec. pp. 92-93.

¹⁹ Gregorio de Mesa era agremiado en el año 1685 (BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 184 y vol. II, p. 31, doc. 14); Juan Ramírez lo sería hacia 1704 y desde 1714 [BOLOQUI LARRAYA, B., “Juan Ramírez Mejandre”, en *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, 2013. <http://dbe.rah.es> (consulta 4-IX-2018)]; el hermano jesuita Pablo Diego formaba parte de la corporación en 1706 [BOLOQUI LARRAYA, B., “Pablo Diego Ibáñez”, en *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, 2013. <http://dbe.rah.es> [consulta 4-IX-2018)]; por su parte, Pedro Salado, aunque desde 1672 disfrutó de una licencia de los jurados de la ciudad para ejercer su profesión sin el examen corporativo, aparece como mayordomo mayor de la misma en 1685 (BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 211 y vol. II, p. 31, doc. 14).

por la que sus prácticas academicistas les habrían sido consentidas sin mayores problemas.

3. 1. 1.

Los pleitos del Gremio de Carpinteros

*...que el que no estuviere examinado,
no pueda parar, ni tener Botiga abierta,
ni trabajar en parte alguna...*²⁰

Todo cambió tras la muerte de Juan Ramírez Mejandre en 1739, a partir de la cual las diferencias entre las dos concepciones se acentuaron. Su taller y academia de la calle de San Andrés pasaron a ser dirigidos por su hijo, José Ramírez de Arellano (Baells, 1705/1707 – Zaragoza, 1770), quien continuó ejerciendo sin el examen gremial preceptivo. A partir de entonces, la oposición del gremio al sistema de enseñanza y práctica de las profesiones artísticas propugnado por los academicistas se materializó en los pleitos que emprendió contra los escultores que, de forma consecuente a sus avanzadas ideas, rechazaron someterse a la prueba de maestría.

La bibliografía sobre la implantación en Aragón del academicismo en escultura sólo ha tratado las dos únicas actuaciones administrativas o judiciales de la corporación conocidas hasta ahora: la primera, en 1740, fue emprendida contra José Ramírez; la segunda se dirigió contra Juan Fita en 1761. El pleito contra éste fue estudiado por Claude Bédat en su trabajo sobre la Real Academia de San Fernando, a través de las actas y de la correspondencia de la institución madrileña con los miembros de la zaragozana *Academia Oficial de Escultura*,

²⁰ *Item Estatuímos y ordenamos que el que no estuviere examinado no pueda parar, ni tener botiga abierta ni trabajar en parte alguna por privilegiada que sea en Zaragoza, y sus Terminos, en pena de la Herramienta perdida, y sesenta sueldos de pena [...]* (Archivo Municipal de Zaragoza [AMZ], Serie Facticia, sig. 16-32, REAL PROVISIÓN, EXPEDIDA POR LOS SEÑORES DE EL REAL Y SUPREMO CONSEJO DE CASTILLA POR LA QUE SE APRUEBAN, Y CONFIRMAN LAS ORDENANZAS DADAS POR LOS SEÑORES JURADOS DE LA CIUDAD DE ZARAGOZA AL OFICIO, Y COFRADIA DE EL SEÑOR SAN JOSEPH FUNDADA EN EL REAL MONASTERIO DE SANTA ENGRACIA, de el Orden de SAN GERONIMO, sito en el Distrito, y Parroquia de la misma Santa, de el Obispado de Huesca, en esta de Zaragoza, de Maestros Carpinteros, Escultores, Ensambladores y Entalladores de la misma, con las Adiciones hechas a ellas, autorizadas por el Ilustrisimo Señor Obispo de Huesca: con los Autos, y Decretos de su cumplimiento, dados por los Señores Regente, y Oidores de la Real Audiencia de el presente Reyno de Aragon, y ciudad de Zaragoza, Zaragoza, Imprenta de Francisco Moreno, [en adelante: *Real Provisión...*], ordenanza 25, 1763, p. 17). Este documento impreso conservado en el AMZ es el que se toma como referencia para la consulta de las ordenanzas. El texto recoge las ordenanzas de 1747, (que no son sino la copia de las de 1655 y sus adiciones hasta 1701), más las adiciones de 1761, 1762 y 1763.

Pintura y Arquitectura,²¹ por medio de Vicente Pignatelli, viceprotector de la primera y consiliario de la segunda.

Nuestra investigación ha posibilitado el hallazgo en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza de los expedientes originales de los pleitos contra el escultor Juan Fita y contra otros escultores relacionados con la academia zaragozana que se sucedieron a lo largo de un período de, al menos, treinta años. Ello ha permitido ilustrar al detalle la práctica gremial en el afán de hacer cumplir sus ordenanzas, desvelando las diferentes estrategias utilizadas por el gremio de carpinteros para impedir a los escultores liberarse de su control, y las de éstos en busca de amparo en instancias superiores a la administración local, que tan propicia se mostró a las pretensiones de la corporación. Además, la documentación judicial se ha revelado como una valiosa fuente para el conocimiento de aspectos hasta ahora ignorados sobre la praxis de la organización gremial, los talleres de escultura y las biografías de algunos artífices del siglo XVIII en Zaragoza.

En este sentido, y dado que los libros del gremio no se han conservado, es de especial relevancia el documento incluido en uno de los expedientes, como prueba aportada por la corporación para demostrar la secular obligatoriedad del examen de maestría para poder ejercer la profesión. Se trata de una relación de las pruebas impuestas a tal efecto a carpinteros, ensambladores, escultores y entalladores a lo largo los cincuenta años anteriores a la fecha del expediente de Alejandro Gil, 1770, conteniendo datos de interés como la descripción de las piezas de examen, sus fechas y las juras de los nuevos maestros, extremo del que hasta ahora se desconocía cualquier noticia documental aparte de lo contenido en las ordenanzas de la corporación.²² Por otra parte, mediante el análisis de este documento se ponen de relieve las diferencias entre los dos modelos de aprendizaje de los escultores en la época en que Carlos Salas desarrolló su quehacer artístico: el tradicional del taller y el académico. Ambas cuestiones serán analizadas de forma específica.

Cronológicamente, el gremio de carpinteros llevó a cabo acciones judiciales contra los escultores José Ramírez de Arellano (1740 y 1745), Simón Ubau (1745), Juan Fita (1761) y Alejandro Gil (1770). Pero no fue el único gremio zaragozano que interpuso pleitos contra artistas, ni se limitó a interponerlos contra escultores. Ejemplo de ello fueron los casos de Francisco de la Ceval²³ y de Joseph Gavas, ambos litigios ganados por las corporaciones. Contra el primero, nombrado *Escultor, Ensamblador y Dorador supernumerario de la Real Casa* en 1743, litigó el Gremio de Doradores. En 1752 el artista perdía el pleito, aunque después

²¹ Tal como se la nombra en la resolución de la *Junta de director y academicos del dibujo*, de 1746 (*ibidem*, vol. II, pp. 171-172).

²² MUÑOZ SANCHO, A. M., "Gremio contra Academia. Exámenes...", *op. cit.*, pp. 299-324.

²³ PARDO CANALÍS, E., "Sobre varios artistas...", *op. cit.*, pp. 92-93.

no se le ha documentado como dorador agremiado.²⁴ Sin embargo, la presión gremial debió ser suficientemente intensa para que, a pesar de su título y durante el mismo período en que se desarrollaban los litigios contra Ramírez y Ubau, se examinase de maestro Escultor, Entallador y Ensamblador, pasando a formar parte de la corporación de los carpinteros desde 1745. Lo mismo sucedió a Joseph Gavás, *Carpintero de la Real Casa de S. M.* desde 1750 quien ante el hostigamiento del gremio debió claudicar en 1752.²⁵

3. 1. 1. 1.

El Gremio contra José Ramírez de Arellano (1740 y 1745) y Simón Ubau (1745)

En cuanto a los escultores, el primer denunciado por el gremio fue José Ramírez de Arellano en 1740, el mismo año en que fue nombrado *Escultor de S. M.*²⁶ Regentando el taller y la Academia fundados por su padre, el éxito del que era el mejor escultor de Zaragoza llamaría la atención de la agrupación de carpinteros, que le habría apercibido por trabajar sin el examen de maestría. Además de asumir las obras que quedarían inconclusas a la muerte de su padre en 1739, hasta 1745 atendía los importantes encargos de las más relevantes iglesias zaragozanas. Sirvan como ejemplo los dos retablos, el mayor y uno lateral, para la de las Escuelas Pías; la intervención en el mayor de la iglesia de Nuestra Señora del Portillo; importantes dotaciones para la decoración de la iglesia de San Gil Abad, entre las que destaca la exitosa serie de santos penitentes y anacoretas en los pilares del templo y el mayor de la iglesia del convento de Santa Clara en Borja.²⁷

El artista se defendió del gremio enviando un memorial al ayuntamiento en el que afirmaba que, tras más de dieciocho años de ejercicio, no aceptaba el examen ni su pertenencia a la corporación, porque *los maestros del gremio no pueden ejecutar sus obras con pleno conocimiento, por ser distintas sus reglas a las que él practicaba*,²⁸ motivos por los que no aceptaba ser juzgado por aquellos a quienes

²⁴ ANSÓN NAVARRO, A., "El gremio de doradores de Zaragoza (1675-1820)", *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, pp. 485-511.

²⁵ MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, *op. cit.*, pp. 41-42. Los pormenores sobre los exámenes de Francisco de la Ceval y de Joseph Gavás en el epígrafe sobre los exámenes del gremio.

²⁶ PARDO CANALÍS, E., "Sobre varios artistas...", *op. cit.*, pp. 91-93, espec. 92. La noticia fue dada a conocer por BOLOQUI LARRAYA, B., "Los escultores del siglo XVIII en Zaragoza, entre la tradición gremial y la renovación académica", *Actas I Coloquio de Arte Aragonés. Comunicaciones y ponencias*, Teruel 20-21 de marzo de 1978, pp. 53-68, espec. p. 65; BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. II, doc. 213, p. 154.

²⁷ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 198-208.

²⁸ BOLOQUI LARRAYA, B., "Los escultores del siglo XVIII...", *op. cit.*, pp. 53-68, espec. p. 65.

consideraba meros artesanos y solicitaba la dispensa del examen, que le fue concedida por el Ayuntamiento de Zaragoza, ratificada por Real Cédula del Real y Supremo Consejo a petición del propio escultor en ese mismo año,²⁹ y registrada en el Libro del Real Acuerdo en febrero de 1745, lo que, unido a la gran cantidad de encargos que acaparaba, pudo despertar la animosidad en el seno de la corporación.³⁰

De hecho, la victoria del escultor debió de ser lo bastante resonante para que el gremio, no conforme con ella, decidiera interponer pleito ese mismo año de 1745, esta vez ante la Audiencia, y no sólo contra él, sino también contra Simón Ubau (Fuentes de Jiloca, h. 1716 – 1762...). Desconocida hasta ahora, el origen de esta nueva causa contra ambos era el mismo que en 1740: su persistencia en ejercer la profesión sin someterse a la normativa gremial en virtud del título en el caso de Ramírez, o por el disfrute de un *Real Privilegio* en el caso de Ubau.

La bibliografía sólo se ha referido a los problemas de Simón Ubau con el gremio de forma ambigua pues, el único testimonio documental que podía aludir a ellos era el nombramiento de procuradores por parte del escultor el mismo año de 1745.³¹ Sin duda, fue el inicio de las actuaciones ante la causa que ahora conocemos, gracias a una certificación sobre su existencia en el expediente de Juan Fita en 1762, utilizada como descargo por parte del barbastrense para su defensa ante la corporación.³² Consta de seis folios y aporta noticias inéditas sobre el escasamente conocido Ubau, de quien se sabe de su participación en la junta de la Academia de Dibujo dirigida por José Ramírez, y de su firma como escultor y arquitecto en el anteriormente citado memorial de 1746, para solicitar al Consejo de Castilla el reconocimiento oficial del establecimiento. Cuando en 1762 contrató el retablo mayor de la iglesia de San Ildefonso de Zaragoza³³ tenía taller abierto en la calle de Predicadores.³⁴

Dicha certificación ha revelado que, desde octubre de 1741, un año después que José Ramírez, y desde el mismo año que José Luzán, Simón Ubau gozaba de igual privilegio que los anteriores:

[...] *havia acudido el dicho Ubau ala Magestad del Rey nuestro señor y a su R.^l Consejo, suplicando se dignase concederle dispensa del Examen que*

²⁹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. II, documento 213, pp. 154-156.

³⁰ MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, op. cit., pp. 31-32.

³¹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. I, p. 227.

³² AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, ff. 56 r-61 v (Zaragoza, 16-XI-16).

³³ ÁLVARO ZAMORA, M. I., "El retablo mayor de la iglesia de San Ildefonso (Simón Ubau, 1762): reflejo de la estancia de Ventura Rodríguez en Zaragoza y de la inauguración de la Santa Capilla", *Artigrama*, 10, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1993, pp. 349-367.

³⁴ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. II, p. 214.

*acostumbraban hacer los Escultores y Estatuarios conforme alas ordinaciones de su Gremio. [...] su Magestad se havia servido concederle Privilegio en forma, por el qual le havia dispensado el examen de tal Artifize Estatuario, y le havia concedido Licencia y facultad, para que sin incurrir en pena alguna pudiese con sus oficiales, trabajar qualquiera Estatua de Piedra Madera y otros qualesquiere adornos y obras de su Arte dejandolas en su devida forma y perfeccion, sin que por el Gremio de Carpinteros y Escultores de esta ciudad, ni otra Persona alguna sele pudiese impedir, ni embarazar, sin embargo de quales quiere ordinaciones, que lo prohibiesen como todo constaba mas largamente del referido Real Privilegio, que en devida forma presentaba, juraba, y a que se referia.*³⁵

La causa contra Ramírez y Ubau quedó paralizada al ser impugnada por el gremio tras la presentación de la documentación pertinente por parte de ambos escultores.³⁶ Y sin resolución seguía en 1762 durante el proceso contra Juan Fita, cuya documentación revela que el hecho era interpretado por las partes litigantes como favorable a sus pretensiones.

Los academicistas no renunciaron a sus ideas renovadoras y en el afán de lograr la consolidación de sus principios formativos para progreso de las artes y la suficiencia económica que les permitiera continuar con su labor, muy tempranamente, en 1746, la *Junta de Academicos del Dibuxo* de Zaragoza solicitó ante el Consejo de Castilla su oficialización como academia de Bellas Artes.

Para ello sería modelo y estímulo la toma de contacto de José Ramírez con el ámbito artístico cortesano por su participación documentada en tareas de ornamentación arquitectónica del Palacio Real de Madrid, a las órdenes de Giovan Domenico Olivieri.³⁷ Ello le permitiría conocer de primera mano el proceso de gestación de la Real Academia de San Fernando, en las actuaciones de su recién constituida Junta Preparatoria en 1744. Toda esa provechosa información orientaría la exposición del sistema de estudios y normativa de la Academia que pretendían institucionalizar, plasmados en la resolución testificada ante notario y presentada en Madrid ante el Real Consejo de Castilla por José Ramírez como miembro y representante de ella. El denigrante informe remitido por la Audiencia de Zaragoza en 1747 a petición del fiscal del Consejo, quebró el proyecto académico, al haber sido emitido claramente en defensa de los intereses gremiales ante la amenaza de pérdida del control de las actividades profesionales que representaba la resolución de los académicos.³⁸ Sin embargo,

³⁵ AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, ff. 58 r-59 r (Zaragoza, 16-XI-1762); MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, *op. cit.*, pp. 31-32.

³⁶ La última actuación judicial fechada en el certificado corresponde al 24 de marzo de 1745 [AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, f. 60 r-v (Zaragoza, 16-XI-1762)].

³⁷ Su labor se habría limitado a la talla de tres conchas para los frontones de las ventanas del piso principal del palacio (PLAZA SANTIAGO, F. J. DE LA, *Investigaciones...*, *op. cit.*, pp. 262-263; BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 208 y vol. II, p. 214, doc. 317).

³⁸ *Ibidem*, vol. II, p. 154, doc. 213.

ese mismo año y por Real Provisión se aprobaron las nuevas ordenanzas del Gremio de Carpinteros, Ensambladores, Escultores y Entalladores de Zaragoza. La Academia de Dibujo continuó con su tarea en la casa de José Ramírez hasta su instalación en dependencias del palacio de los condes de Fuentes en 1754, por el decidido apoyo y defensa que Vicente Pignatelli, pintor y eclesiástico, brindó a los estudios, pero ya en la línea iniciada por la nobleza madrileña de controlar el gobierno de estas instituciones.

Lo cierto es que a partir del episodio judicial de 1745, José Ramírez no volvió a ser importunado por el gremio. En ello pudo influir que el escultor fuera nombrado en 1748 *Escultor de la Fabrica* del nuevo templo del Pilar, tal como solicitó en un memorial enviado a la junta de fábrica.³⁹ El nombramiento lo hacía, a partir de aquel momento, poseedor del empleo más importante al que podía aspirar un artista zaragozano y lo convertía en el escultor de mayor prestigio de Aragón. Hostigamiento que tampoco sufrirá posteriormente Carlos Salas. Es lógico que la corporación de carpinteros no osara incomodar al poderoso Cabildo metropolitano, principal poder económico de la ciudad, censalista, y la más importante fuente de trabajo para artistas y oficios del gremio.

3. 1. 1. 2.

Dos pleitos desconocidos entre 1749 y 1752: contra Francisco de la Ceval y contra el carpintero Joseph Gavas.

La persecución del gremio contra los academicistas o contra quienes intentaron ejercer su profesión al margen del control de la organización estuvo mucho más generalizada de lo que hasta ahora se creía. De ello son buena muestra otras dos acciones judiciales que se llevaron a cabo entre 1749 y 1752, desconocidas por la bibliografía. En este sentido, es preciso señalar que a partir de 1749 la nueva estrategia de los gremios fue invalidar los títulos de oficios de las Casas Reales que poseían algunos artistas, generalmente de renombre, en virtud de la legislación emanada de las reformas del marqués de la Ensenada, extremo al que aludiremos en el epígrafe dedicado a la causa del escultor Alejandro Gil.

En primer lugar, la documentación judicial analizada en este trabajo ha revelado la existencia de un pleito del gremio de doradores de Zaragoza contra el escultor Francisco de la Ceval. Este artista, muy desconocido por ahora, había sido nombrado en 1743 *Escultor, Ensamblador y Dorador supernumerario de la Real*

³⁹ [...] *Aviendo dado su memorial Joseph Ramírez Escultor suplicando a la Junta le admitiese, por Escultor dela Nueva Fabrica, e Iglesia sin salario y solo con el honor mero, cerciorada y entendida la Junta de su conocida habilidad, le nombró en Escultor y para que dé su dictamen enlas Obras que se ofrecieren hacer y se le llamare* (ACP, Juntas de Nueva Fábrica, 14-III-1748, f. 18).

Casa.⁴⁰ Al establecerse en la ciudad e intentar ejercer su profesión en virtud de tal título, la agrupación de los doradores litigó contra él en fecha que desconocemos. En 1752, tras apelar, el artista perdió definitivamente el pleito. Posteriormente no se le ha documentado como agremiado,⁴¹ lo que indicaría que el contencioso habría sido motivado por acometer el escultor alguna obra de doradura formando parte de algún encargo, o algún retablo completo, dados los tres oficios que acreditaba. Por otra parte, la presión gremial de los carpinteros debió ser suficientemente intensa para que, a pesar de su título, según la documentación exhumada, se examinase de maestro Escultor, Entallador y Ensamblador,⁴² formando parte de esa corporación desde 1745, a la vez que en esas fechas se pleiteaba contra Ramírez y Ubau, quienes ostentaban títulos similares al de Francisco de la Ceval.

En una demostración de fuerza que ilustra la expeditiva actitud de la corporación, dispuesta a no tolerar que se ejerciera ninguna de las profesiones que englobaba sin el examen preceptivo, el gremio pleiteó también contra un carpintero que pretendió hacer valer su título de *Carpintero de la Real Casa de Su Magestad*, obtenido en 1750: Joseph Gavás, quien, *intentando trabaxar con pretexto de dicho titulo en esta ciudad se embarazo por el gremio, y se expuso a examen con la formalidad que prebienen las ordenanzas, pago el ingreso, y se le admitio maestro, con cuya calidad usa el oficio*.⁴³ Juró tras superar el examen de maestro carpintero en 1752.⁴⁴

⁴⁰ PARDO CANALÍS, E., "Sobre varios artistas...", *op. cit.*, pp. 91-93. espec. p. 92.

⁴¹ ANSÓN NAVARRO, A., "El gremio...", *op. cit.*, pp. 485-511.

⁴² El documento sólo especifica la fecha de la petición de examen, 14 de marzo de 1745, no la de la jura como maestro [AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio de diferentes Partidas de Maestros Carpinteros, y Ensambladores de la Ciudad de Zaragoza*, (Zaragoza, 28-III-1770) ff. 138 v-139 r]. En adelante nos referiremos a este documento, un cuadernillo inserto tras el folio 11 del expediente judicial, con su título, fecha y paginación correspondiente (del f. 137 r al f. 150 v): AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio ...*, Zaragoza, 28-III-1770 (o *ibidem* cuando corresponda), apéndice documental, doc. 168.

⁴³ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, Zaragoza, 17-V-1770 (a), f. 152 r, apéndice documental, doc. 169.

⁴⁴ La jura tras superar el examen de maestro carpintero tuvo lugar el 25 de febrero de 1752, *en presencia de Felix Plano mayordomo de bolsa, Joseph Baylon y demas de la junta en presencia de Joseph Barrachina alguacil del señor Don Miguel Gomez Theniente de Corregidor, y pago el cuerpo de la cofradia*, según revelan los documentos aportados por este mismo expediente (AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio ...*, ff. 149 r-150 r, Zaragoza, 28-III-1770 apéndice documental, doc. 168). Los pormenores del examen de Joseph Gavás se incluyen en el epígrafe sobre los exámenes del gremio. MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, *op. cit.*, p. 43.

3. 1. 1. 3.

El Gremio contra Juan Fita (1761)

Juan Fita (o Lafita) (Barbastro, 1714 – Zaragoza, 1782) nació en la localidad oscense de Barbastro en 1714,⁴⁵ sexto de los siete hijos habidos en el matrimonio formado por el pintor viudo Gil Fita y Manuela Nasarre. Sólo dos fueron varones, Juan y su hermano mayor, Joseph, que continuó con el oficio paterno. Sus domicilios en dicha ciudad se situaron en la calle del Coso, primero, y después en la calle de la Seo, en pleno centro de la actividad artística que durante todo el siglo XVIII se desarrolló en torno a la catedral con la materialización de las importantes dotaciones que recibió.⁴⁶

En el domicilio-taller familiar recibiría una formación inicial en los rudimentos del oficio, pues hasta los 19 años aparece registrado en los libros de cumplimiento pascual de la catedral. A partir de entonces, falta por espacio de cuatro años, de 1733 a 1736, y de nuevo a sus 25 años, desde 1739 a 1742,⁴⁷ fechas que, de acuerdo con las propias declaraciones del escultor, podrían corresponderse con su formación en la academia zaragozana de los Ramírez: durante la primera estancia con Juan Ramírez y, ya en la segunda, bajo la dirección de su hijo José.

Desde 1744 el escultor Juan Fita, imbuido de las enseñanzas de sus maestros zaragozanos, obró en la línea de las actuaciones llevadas a cabo por Ramírez y Ubau poco tiempo antes, en orden a solicitar dispensas y privilegios para eludir el sometimiento al gremio. Ese año, el ayuntamiento de Barbastro registró en sus actas un memorial de la corporación de los carpinteros de esa ciudad por el que declaraba acatar y *obedecer* una resolución municipal que

⁴⁵ Archivo Histórico Diocesano y Capitular de Barbastro, [ADCB], *Cinco Libros*, parroquia de Nuestra Señora de la Asunción, catedral de Barbastro, tomo 13, 1711-1726, bautismos, f. 40 r, (Barbastro, 24-VI-1714).

⁴⁶ LÓPEZ APARICIO, M. T. y MUÑOZ SANCHO, A. M., “Las dotaciones del siglo XVIII de la catedral de Barbastro”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, LXIX, 1997, pp. 124-135: las obras de construcción y dotación de la capilla del Santo Cristo (1702-1722), remodelación del chapitel de la torre (1727 y 1729), construcción y dotación de la capilla de San Carlos (1739-1742), realización de las gradas y frontal de plata del altar mayor (1739-1741), portada de la capilla de Tolla (1743-1745), portada de la capilla de Lunel (1745-1746), puerta del Coso (1745-1746), retablo de San Pedro (1745-1747) fueron acometidas a lo largo de la primera mitad del siglo XVIII y hasta que Juan Fita desaparece de los registros de los libros de matrícula de la catedral. Se continuó en los años posteriores con la redecoración de la sacristía (1775), construcción de la sala capitular y dependencias anejas (1778-1780), confección del conjunto de capas y ornamentos (1778-1781), construcción del cementerio (1792) y pavimentación de la catedral (1793).

⁴⁷ ADCB, caja: Cumplimientos. Matrículas de la Catedral Ntra. Sra. de la Asunción. Años 1714-1745. Tomos I, II y III, *Libro de los que han cumplido con la Parroquia de 1732, a 1744*. 2, s. f.

admitía a *Juan Fita para Maestro Escultor de ella*. Si bien lo recibían como tal maestro, pedían al consistorio que Fita se sujetase a sus ordenanzas. El ayuntamiento accedió a ello, pero no a otras peticiones que debieron plantear, pues claramente se les respondió: *a lo demas que se refiere el memorial no ha lugar*. Sin embargo, se ordenó a la corporación que llevara a Fita a jurar ante el corregidor en el plazo de dos días.⁴⁸ De nuevo, un gremio de carpinteros se veía obligado a aceptar una licencia concedida por resolución municipal. Ignoramos en virtud de qué alegación se le había concedido esa dispensa o licencia, pero debió ser, al igual que en los otros casos expuestos, por una maestría, experiencia o reputación adquirida en otro lugar, que bien pudo ser en la Academia zaragozana dado el prestigio de sus miembros, sin descartar otras posibilidades que incluirían haber aprendido o trabajado en Francia; o por la tenencia de algún título, tal vez de concesión real, que por el momento desconocemos. Desde luego, todo indica la formación del escultor en el espíritu académico, lo que se reflejó tanto en su obra conocida, como en su actitud ante la difícil situación profesional que, ya en Zaragoza, vivió y nos revela la documentación judicial.⁴⁹

En 1746, independizado del taller familiar, se traslada a la calle del Coso de Barbastro, tal vez al antiguo domicilio paterno, donde regenta su propio taller.⁵⁰ Debió de ser un floreciente obrador de escultura, a juzgar por los numerosos *criados*, oficiales o mancebos que allí registran los libros de matrícula parroquiales, entre los que se encuentran futuros maestros escultores, algunos de renombre y de los que se conserva o conoce obra, como Julián Seller⁵¹ y Jorge Blanc.⁵² Constan como *criados*, entre otros, *Fran.^{co} Demessa cri.^o de Almu.^a de Ricla*

⁴⁸ Archivo Municipal de Barbastro [AMB], *Libro de Actas*, 1744, f. 13 r-v, (Barbastro, 4-II-1744), donde el gremio puntualiza que solo puede trabajar en la *construccion de retablos, y nada en carpinteria lissa* (MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, *op. cit.*, p. 11).

⁴⁹ Sobre el quehacer artístico de Juan Fita en la ciudad del Vero, ver *ibidem*, pp. 12-14.

⁵⁰ ADCB, caja: Cumplimientos. *Libro de los que han cumplido con la Parroquia de 1745 a 1755*. T. 3, s. f.

⁵¹ Ese mismo año Julián Seller, autor del retablo mayor de la iglesia de Pozán de Vero (Huesca), contratado en 1758, aparece como mancebo escultor testigo en el testamento del escultor barbastrense Antonio Malo [ADCB, caja: Cumplimientos. *Libro de los que han cumplido con la Parroquia de 1745 a 1755*. T. 3, s. f., documento referenciado en COSTA FLORENCIA, J., "Hacia una biografía del escultor Antonio Malo y su familia", en Francho Nagore Laín (coord.), *Homenaje a Rafael Andolz: estudios sobre la cultura popular, la tradición y la lengua en Aragón*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2000, pp. 373-397, doc. 6, p. 396]. Cuando en 1758 Julián Seller firma las capitulaciones para la realización del retablo mayor de Pozán de Vero (Huesca), estaba domiciliado en Lérida [COSTA FLORENCIA, J., "El siglo XVIII en Pozán de Vero: la construcción de su iglesia parroquial y su retablo mayor", *Diario del Altoaragón*, (10-VIII-2011), pp. 86-87].

⁵² Jorge Blanc aparece en los libros de matrícula domiciliado con Juan Fita, aunque no todos los años, desde 1743 hasta 1755. Maestro escultor al menos desde 1749, cuando firma en Barbastro un documento notarial (COSTA FLORENCIA, J., "Hacia una biografía...", *op. cit.*, doc. 6, p. 394). Autor del desaparecido retablo de San Miguel Arcángel de la capilla Casa de San Juan,

en 1751,⁵³ a quien debemos identificar con el escultor Francisco de Mesa, quien jurará la maestría tras examinarse de escultor y ensamblador ante el gremio de carpinteros de Zaragoza en 1758,⁵⁴ y será veedor de escultores en 1761,⁵⁵ en el momento de la denuncia del gremio de carpinteros contra Fita, según diversos documentos judiciales que serán analizados más adelante; y Félix Malo,⁵⁶ importante figura de la escuela bilbiliana del siglo XVIII, inscrito en el taller los años 1753 y 1754.

En 1755 desaparece de los libros de matrícula barbastrenses, momento en que debemos suponer su traslado a Zaragoza. Su partida coincide con la de Félix Malo.⁵⁷ Conscientes de sus posibilidades, ambos habrían partido hacia el centro neurálgico de la actividad artística aragonesa en aquellos años con la intención de aprovechar las muchas oportunidades de trabajo que por entonces brindaba la ciudad. Al menos para Fita no era desconocido el paisaje ni los personajes, por lo que no es de extrañar que eligiera ese destino para formar parte del taller de escultura más importante de Aragón, el de José Ramírez, *Director* de las obras de la Santa Capilla del Pilar,⁵⁸ obrador desde donde se atendieron muchos de los

en iglesia de San Pedro de la Almunia de San Juan (Huesca), colocado en 1775, que fue propiedad de la familia Ric, según un documento citado por SOLANS TORRES, J. A., *Almunia de San Juan: historia de la villa*, Monzón, Centro de Estudios de Monzón y Cinca Medio, 2000, p. 120.

⁵³ ADCB, caja: Cumplimientos, *Libro de los que han cumplido con la Parroquia de 1745 a 1755*. T. 3, s. f.

⁵⁴ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio ...*, ff. 140 v-141 r, Zaragoza, 28-III-1770, apéndice documental, doc. 168.

⁵⁵ AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, Zaragoza, 16-IX-1761, f. 2 r, apéndice documental, doc. 72.

⁵⁶ Recibió formación en el vecino taller de Fita, donde aparece inscrito los años 1753 y, específicamente como *criado*, en 1754 (ADCB, caja: Cumplimientos, *Libro de los que han cumplido con la Parroquia de 1745 a 1755*. T. 3, s. f.; MANRIQUE ARA, M. E., "Hacia una biografía de Félix Malo, maestro escultor de Barbastro afincado en Calatayud (ca. 1733-1779): datos familiares y profesionales inéditos", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, Zaragoza, Obra Social Ibercaja, LXIV, 1996, pp. 99-125). Félix era hijo del también escultor Antonio Malo que vivía en una casa próxima a la de Juan Fita. Siempre en la misma calle, en otra casa vecina, encontramos registrado al hermano de Antonio Malo, Pedro, futuro mancebo en el taller zaragozano de Fita, matriculado junto a su mujer Miguela Sarasa (quien, tras enviudar contraerá matrimonio con nuestro escultor en Zaragoza. Agradecemos a la doctora María Isabel Álvaro Zamora esta información) y su hija Joaquina de entre 8 y 10 años y una criada, al menos desde el año 1746 (ADCB, caja: Cumplimientos, *Libro de los que han cumplido con la Parroquia de 1745 a 1755*. T. 3, s. f.) Así, de 1751 a 1754 atestiguan la gran actividad en el taller de Juan Fita los numerosos *criados* registrados junto a otros ya maestros escultores: además de Francisco de Mesa y Félix Malo aparecen: *Jph Vecino criado de Uvierno*, *Jorge Puyol de Benasque Cri.º*, *Jorge Blanc*, *Christobal Sola cri.º*, *Fran.º Abadias cri.º* (ADCB, caja: Cumplimientos, *Libro de los que han cumplido con la Parroquia de 1745 a 1755*. T. 3, s. f.).

⁵⁷ MANRIQUE ARA, M. E., "Hacia una biografía...", *op. cit.*, pp. 99-125, espec. pp. 102-103.

⁵⁸ ACP, Juntas de Nueva Fábrica 1745-1816, 25-XI-1751, f. 40.

encargos artísticos que enriquecieron los templos aragoneses y de fuera de sus fronteras durante el siglo XVIII.

Si bien el pleito contra Fita se inicia en 1761, el gremio ya le hostigaba en 1759. Ni siquiera tras la publicación en 1757 de los estatutos de la Real Academia de San Fernando, en los que se prohibía que cualquier agrupación se atribuyera autoridad en materia artística,⁵⁹ la agrupación dejó de actuar contra los escultores no examinados.

La siguiente noticia documental sobre Fita aparece en un acta de 1759 de la Academia de San Fernando. De su contenido inferimos que para entonces ya tenía taller abierto en Zaragoza y contratos de obras en ejecución. Se da cuenta de haber informado a la junta de San Fernando de la carta remitida por los *Profesores de la antigua y particular Academia de Zaragoza*⁶⁰ comunicando que el escultor les había solicitado ayuda, pidiéndoles le dieran *facultad de seguir sus obras, por no sujetarse a lo mecánico del Gremio*. Pero considerando que no tenían la suficiente autoridad, requirieron a su vez la intervención de la Real Academia de San Fernando para que se respaldara a Fita frente a las presiones que la corporación de carpinteros ejercía sobre él, tratando de impedir su trabajo por no estar examinado según la normativa.⁶¹ En el acta se alude a que el escultor había estudiado *continuamente en su Academia ocho años*, en referencia a la Academia de Dibujo de Zaragoza,⁶² dando una idea clara del ambiente en que se movió Juan Fita desde su establecimiento en la capital aragonesa y de la mentalidad avanzada que respecto al ejercicio de su profesión llegó a tener el escultor. Además, se hacía referencia a *las muchas obras que tiene hechas en el Reyno de*

⁵⁹ *Estatutos de la Real Academia de S. Fernando*, Madrid, Gabriel Ramírez, 1757, XXXIII, p. 89. <http://bdh.bne.es/bnesearch/detalle/bdh0000038367> (consulta 6-9-2018).

⁶⁰ De la junta de la Academia de Zaragoza formaban parte en 1746 José Ramírez de Arellano como director de Escultura, Tomás de Pereda como director de Pintura; José Luzán, pintor de S.M.; Francisco Peryz (Pérez o Periz), pintor y secretario de la junta; los también pintores Miguel Lorieri y Pablo Félix Rabiella; Manuel Ramírez de Arellano como escultor y Simón Ubau como escultor y arquitecto, todos ellos profesores y los mismos que firmaron la *Resolución* en que se solicitaba el reconocimiento de la Academia de Dibujo como entidad oficial (ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo...*, op. cit., pp. 57-62).

⁶¹ Archivo Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [ARABASF], *Actas de las sesiones particulares, ordinarias, generales, extraordinarias, públicas y solemnes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, [en adelante *Actas...*], junta ordinaria, 18-XII-1759, f. 70 r-v, apéndice documental, doc. 51; AGUADO GUARDIOLA, E., MUÑOZ SANCHO, A. M., "Nuevas aportaciones a la escultura zaragozana de la segunda mitad del siglo XVIII: Juan Fita", *Artigrama*, 24, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 413-442, espec. pp. 428 y 432.

⁶² Según los libros de matrícula de la catedral de Barbastro, Juan Fita no habría faltado nunca ocho años seguidos de la ciudad; sí falta de los registros en tres períodos de cuatro años: los dos primeros de 1733 a 1736 y de 1739 a 1742; uno de tres años (de 1748 a 1750) y de nuevo otros cuatro años 1755 a 1759, entonces ya en Zaragoza.

Aragon.⁶³ Efectivamente, en esas fechas estarían en ejecución los trabajos que, en colaboración con su hermano el pintor José Fita, realizaba para la iglesia del monasterio de Sigena, que incluían las esculturas para el presbiterio y tal vez la nave, y el retablo mayor: el mismo que le iba a ser embargado judicialmente poco después en su taller por la denuncia de la corporación, todo ello desaparecido [fig. 9].⁶⁴ Así pues, al menos desde 1759, Juan Fita tendría taller abierto en la capital aragonesa, con aprendices y oficiales y un importante volumen de trabajo, lo que, a buen seguro, habría incomodado a la corporación gremial.

Además de lo referido para el año 1759 sobre la intervención de la Academia de San Fernando, existió otra actuación contra el escultor previa al pleito que se le incoó posteriormente. Hoy sabemos de la existencia de una Real Provisión fechada el 31 de enero de 1760,⁶⁵ que le fue notificada judicialmente. En el texto, de acuerdo con las pretensiones gremiales, al no estar examinado se

⁶³ PANO Y RUATA, M. de, *Real Monasterio de Santa María de Sigena*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2004, p. 174. Sin desvelar la fuente documental, este autor afirma que Juan Fita había realizado para el cenobio sigenense unos *ángeles teatrales* con sus *repisas*, para ser colocados en la nave de la iglesia; la policromía había sido realizada por su hermano Joseph Fita y el dorado por su cuñado Diego Gutiérrez Falces (AGUADO GUARDIOLA, E. y MUÑOZ SANCHO, A. M., “Nuevas aportaciones...”, *op. cit.*, pp. 433-434). Dichas esculturas debieron hacerse antes de abril de 1760, fecha de la muerte de Joseph, a los 56 años de edad, según queda registrado en ADCB, *Cinco Libros*, tomo 16, 1756-1765, defunciones, f. 1035 r, (Barbastro, 2-IV-1760): *En dos de Abril de 1760 murio y fue sepultado en la Trinidad a missa Joseph Fita hombre mozo recivio los Sacramentos. Testamento Joseph Pano* [con otra letra: *sus padres y Nasarre*]. La única obra conocida del pintor Joseph Fita sería la decoración, en 1751, de la llamada Capilla del Cristo en la desaparecida iglesia de San Juan de Alcolea de Cinca. Donde estaba este edificio románico se construyó la iglesia actual, comenzada en 1766 [COSTA FLORENCIA, J., “Los antiguos retablos mayores de las iglesias de Alcolea de Cinca y Esplús”, *Diario del Altoaragón. Domingo*, (12-XII-1999), p. 12]. El testamento de Joseph Fita en AHPH, sección Protocolos, notario Joseph Pano y Pérez, signatura 4968, 1760, ff. 101 v-102 r, (Barbastro, 31-III-1760), en el que hace donación de sus útiles de pintura a su sobrino Diego, hijo del matrimonio formado su hermana Manuela Fita y Diego Gutiérrez Falces: *Item de jo de gracia especial, y en señal de mi Amor y Cariño a Diego Gutierrez y Fitta, mi sobrino, todo el Menaje, e, instrumentos de mi Facultad de Pintor a q.^o suplico admita esta corta Expresion de mi agradecido afecto. Sobre el pintor Diego Gutiérrez Fita véase CALVO RUATA, J. I., «Aproximación al pintor dieciochesco Diego Gutiérrez», *Artigrama*, 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 485-524.*

⁶⁴ Ricardo del Arco incluyó en su *Catálogo Monumental* de la provincia de Huesca una fotografía del desaparecido retablo (ARCO Y GARAY, R. DEL, *Catálogo Monumental de España. Huesca*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Diego Velázquez, 1942, p. 404).

⁶⁵ AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, f. 5 r-v, (Zaragoza 23-IX-1761): [...] *Que ademas de esto mi parte obtubo firma titular en la Real Audiencia de este Reyno sobre que no se contrabiniese, antes bien se obserbase el referido capitulo veynte y cinco de dichas ordenanzas y expedida Real provision, se notifico a Juan Fita Mancebo Escultor en treynta y uno de Enero de mil setecientos sesenta como resulta de dicha Real provision, y sus diligencias que presento [...].*

le menciona como *Mancebo Escultor* y se le conmina a cumplir con el capítulo 25 de las ordenanzas.⁶⁶



Fig. 9. Juan Fita. Retablo mayor de la iglesia del Real Monasterio de Santa María de Sigüenza, ca. 1760 (desaparecido) [ARCO Y GARAY, R. DEL, Catálogo..., vol. II, fig. 396, p. 404.]

El hostigamiento de la corporación a Juan Fita debió ser intenso y ello sería una razón de peso para solicitar a la Real Academia de San Fernando su nombramiento como académico de mérito, recurso de muchos artistas para ejercer libremente su profesión y como defensa ante la persecución gremial. Ello les concedía unas prerrogativas que, sin embargo, tardaron en hacer valer dada la resistencia de las instituciones en general, gremiales, municipales y de justicia. Tras presentar como prueba el relieve de *La circuncisión del Señor* [fig. 10], Juan Fita fue creado académico de mérito por la Academia madrileña el 28 de agosto de ese mismo año de 1760.⁶⁷

⁶⁶ AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, ordenanza 25, p. 17.

⁶⁷ ARABASF, *Actas...*, junta extraordinaria 28-VIII-1760, f. 96 r y junta pública, 28-VIII-1760, f. 99 r. Registrado en el apartado *baxos relieves*, con el número 160 y en los siguientes términos: *La Circuncisión del Señor, en barro, por D. Juan Fita, Académico en 1760, alto tres cuartas, ancho más de media vara* [(ARABASF, *Inventario de las alhajas y muebles existentes en la Real Academia de San Fernando 1804. Y continuación del Inventario que se hizo en el año de 1804, de las alhajas que posee la Real Academia de San Fernando, 1804-1814, sig. 3-616, f. 113 v*). http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/catalogos_historicos/1804-1814_transcripcion.pdf, (consulta 22-X-2018)], hoy conservado en la sala de peines del Museo de



Fig. 10. Juan Fita. La circuncisión del Señor, 1760. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (E-272).

Es muy ilustrativa la reacción de la agrupación zaragozana ante el nombramiento, demostrando que no iba a cejar en su intento de hacer prevalecer sus ordenanzas por encima de la Academia. En junio de 1761 elevaron un memorial al rey solicitándole, nada menos, que *mande a la Academia no dé Grados de Academicos en aquella Ciudad sino a los que estuvieren examinados por el Gremio*. En el duro informe confeccionado a petición del rey por el viceprotector Tiburcio Aguirre, éste expresó: *pasma la osadía conque llegan a los pies del Rey las pretensiones mas necias*, fundamentando su declaración, en el artículo XXXIV de los estatutos de la recién fundada institución, que eran *una Ley del Estado*, se proclamaba la libertad de todos sus miembros para ejercer su arte.⁶⁸

La *osadía* del gremio había llegado aún más lejos. En la junta de diciembre de la Academia también se dio cuenta de que en el espacio de los seis meses transcurridos se había denunciado a Fita ante el juez y se había embargado el

la Real Academia de San Fernando (E-272). También en su Archivo la carta autógrafa y firmada que el escultor envió mostrando su agradecimiento: *Inventario del Archivo General*, signatura 6-91-8. Reproducción de la obra y documentos en AGUADO GUARDIOLA, E. y MUÑOZ SANCHO, A. M., "Nuevas aportaciones...", *op. cit.*, pp. 427-430.

⁶⁸ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria 13-XII-1761, ff. 122 r-123 v; BÉDAT, C., *La Real Academia...*, *op. cit.*, pp. 344-345.

retablo que se realizaba en su taller de la zaragozana calle de Santa Catalina,⁶⁹ dando inicio al pleito que se prolongó durante cuatro años. Sólo el apoyo prestado al escultor por Vicente Pignatelli, como mediador ante la Real Academia de San Fernando, y la intervención del rey Carlos III lograron poner fin al litigio en favor de Juan Fita.

Reiterando el certero análisis de Claude Bédât⁷⁰ sobre el importante significado que tuvo el *asunto Juan Fita*, como él lo denomina,⁷¹ para comprender la resistencia de los gremios a admitir la pérdida de privilegios que traía consigo la implantación de la Academia, aportaremos aquí algunos documentos inéditos del manuscrito original del juicio, exhumado en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza,⁷² dado su interés como fuente de primer orden para ilustrar, no sólo las estrategias de las partes, sino también la intervención en la causa de importantes personajes protagonistas de aquel contexto cultural en que los artistas intentaban liberarse de la férula del anquilosado sistema gremial, al amparo de la creación y consolidación de la Real Academia de San Fernando y de la política ilustrada del siglo XVIII.

Los documentos generados en el contencioso se hallan cosidos formando un cuadernillo que consta de ochenta y seis folios, de los cuales los doce últimos están sin foliar. Siguiendo su orden cronológico, un primer documento nos ilustra la visita, *visura* o inspección que obligatoriamente, dando cumplimiento a la ordenanza número XXII de la corporación,⁷³ se debía hacer mensualmente a

⁶⁹ En escueta referencia Bédât escribía que dicho retablo *era para un convento de religiosas* (*ibidem*, pp. 344-345). Las fuentes documentales son más precisas sobre este particular y se refieren a la obra afirmando que era *para la villa de Bujaraloz*, según la declaración de un mancebo del taller de Fita durante el transcurso del embargo (AHPZ, Sección Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, f. 2 r, Zaragoza, 16-IX-1761). Más explícito a este respecto resulta el texto de las actas de la Academia de San Fernando: ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria 13-XII-1761, f. 123 v, en donde se lee que el retablo era *para las religiosas de Sixena*, apéndice documental, doc. 77.

⁷⁰ El trabajo de Bédât sobre el pleito contra Juan Fita se documentó en las actas de la Academia de San Fernando que contienen los memoriales de la correspondencia del gremio de carpinteros, Juan Fita, el viceprotector de la Real Academia, Tiburcio Aguirre y el Regente de la Audiencia de Zaragoza, Manuel Bernaldo de Quirós, así como el relato sumario de algunas actuaciones llevadas a cabo en el transcurso del proceso: ARABASF, *Actas...*, juntas ordinarias de 13-XII-1761, ff. 122 r-126 r; de 2-X-63, f. 208 v-209 r; de 6-XI-1673, f. 211 r; de 18-XII-1763, ff. 218 r-219 r y de 7-II-1764, f. 226 r-v. También siguió la síntesis de Bédât sobre el litigio el posterior trabajo de ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo...*, *op. cit.*, pp. 40-42.

⁷¹ BÉDAT, C., *La Real Academia...*, *op. cit.*, p. 344.

⁷² El expediente original (AHPZ, Sección Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761) fue dado a conocer en AGUADO GUARDIOLA, E. y MUÑOZ SANCHO, A. M., "Nuevas aportaciones...", *op. cit.*, pp. 413-442, espec. pp. 430-433.

⁷³ *Item Estatuimos y ordenamos que siempre que fueren requeridos los mayordomos de el oficio para que hagan visita porlas botigas o por las casas como de la que hacen cada mes, esten obligados a hacerla*

talleres y tiendas o *botigas*, para supervisar el trabajo de sus agremiados.⁷⁴ Es el acta firmada el 16 de septiembre de 1761 por un escribano de la ciudad, Diego Aguilón, levantada con motivo de la visura que los mayordomos y veedores de la agrupación hicieron en el taller de Juan Fita, y en los de tres maestros carpinteros.⁷⁵ En ella se describen claramente las diferentes piezas que se estaban trabajando en los talleres en el momento de la inspección, dando razón además de los mancebos y distintos artífices que se hallaban en ellos, constituyendo una información de primer orden sobre la práctica gremial, puesto que ninguno de los libros del gremio zaragozano se ha conservado.

La visura al taller de Fita fue la primera de aquel día, realizada por el mayordomo mayor *del oficio* de carpinteros Joseph Medrano, los *vehedores* mayor y menor, Joseph Furriel y Joseph Frayle respectivamente, el *vehedor de escultores* Francisco Mesa⁷⁶ y el secretario Joseph Boyra, así como otros componentes de la junta gremial de los que no se citan nombres. No obstante, esta *visura* revestía carácter extraordinario puesto que se hacía en virtud de la orden del juez Pedro de Rivas⁷⁷ tras la denuncia del gremio, y por ello, en compañía de un escribano y un alguacil.

Los *vehedores* instaron a los mancebos del taller de Fita a responder *si trabajaban alguna obra de Arquitectura y por cuenta de quien, sin que en ella se entendiese Escultura, por que en esta parte no se entendia ni mezclaba la visura que pasaban a hacer. Afirmativamente, dijeron trabajar en un retablo para Bujaraloz por cuenta de Fita, quien se hallaba fuera de la ciudad.*⁷⁸

y siempre que hallaren en qualquiere visita, alguna obra mal hecha de diez sueldos arriba sea tomada y desbaratada y pague de pena el maestro sesenta sueldos en tres partes iguales, a los señores Jurados, ala cofadria, y al acusador y de diez sueldos abajo sea quemada y tenga la mesma pena.

⁷⁴ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. I, pp. 28 y 29.

⁷⁵ AHPZ, Sección Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, Zaragoza, 16-IX-1761, ff. 2 r-4 v, apéndice documental, doc. 72. Bédat no conocía los detalles de la visura, pues en las actas de la Academia sólo se menciona la escueta noticia que sobre el hecho se dio en junta a los académicos de San Fernando (BÉDAT, C., *La Real Academia...*, op. cit., p. 345).

⁷⁶ Los libros de cumplimiento pascual de la catedral de Barbastro registran a Francisco Mesa entre los *criados* de Juan Fita en el año 1751: *criados Fran.^o Demessa cri.^o de Almu.^a de Ricla* (ADCB, caja: Cumplimientos, *Libro de los que han cumplido con la Parroquia de 1745 a 1755. T. 3, s. f.*).

⁷⁷ AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, (Zaragoza, 16-IX-1761), f. 2 r, apéndice documental, doc. 72. Pedro de Rivas era *Theniente de Correxidor y Alcalde Mayor de lo Criminal* de la ciudad de Zaragoza desde el 17 de diciembre de 1760 (MAYORALGO Y LODO, J. M., "Aragón en el registro de la Real Estampilla durante el reinado de Carlos III (1759-1788)", *Emblemata*, XIV, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2008, pp. 297-439, espec. p. 311).

⁷⁸ AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, f. 2 r-v, Zaragoza, 16-IX-1761, apéndice documental, doc. 72.

Así pues, el gremio no se detuvo ante un académico de mérito por la escultura, sino que le denunció por lo único que podía: la obra de mazonería del retablo, interpretando aviesamente que no era académico por la arquitectura ni, obviamente, tenía el título de maestro ensamblador, pues no había realizado el examen para ello.

Por otra parte, las declaraciones de los mancebos reflejadas en el acta de la visura revelaron datos que, complementando a la información que ofrecen los registros de la Academia y revisando la bibliografía sobre la obra sigenense, nos permitieron deducir que se trataba del retablo mayor para la iglesia del monasterio de Sigena, desaparecido durante la Guerra Civil.⁷⁹ Así mismo, la detallada descripción de las piezas correspondientes a la arquitectura o mazonería embargadas, son un interesante testimonio sobre el trabajo en un obrador de escultura durante el proceso de realización de un retablo, así como de la terminología utilizada por sus artífices:

[...] *que dicho retablo hera su altura cinquenta y cinco palmos, y treinta y tres de ancho; El qual dicho retablo estaba de manifiesto dividido en diferentes piezas que segun expreso dicha Junta, y contestaron en todo los tres mancebos son las siguientes = dos sotabancos concluidos = cinco pilastras = dos contrapilastras = tres entrepaños = dos tableros a junta llana con sus barras clavadas de onze palmos de alto, y seis de anchos = un tablero del cascaron sin concluir = un cornisamiento, y banquillo concluido con frontispicio; Y Todo el retablo sin coda alguna segun dixo dicha Junta y en que convinieron los mancebos [...].*⁸⁰

Según la declaración de los artífices, la máquina, que mediría unos once metros de altura por casi cuatro de ancho, estaba bastante avanzada según el despiece descrito. Ante dos testigos, los veedores ocuparon las piezas señaladas, que quedaron bajo la custodia de Pedro Malos, uno de los mancebos del taller de Fita.⁸¹

Como se ha comentado más arriba, la visura se realizó también en tres talleres de carpinteros. Al término de ellas se les ordenó comparecer ante el teniente corregidor para que hicieran sus alegaciones, *reserbandose su acción el*

⁷⁹ PANO Y RUATA, M. de, *Real Monasterio... op. cit.*, p. 174, se refiere a otras obras de la iglesia del monasterio, realizadas por Juan Fita y miembros de su familia. Sobre el retablo de Sigena ver AGUADO GUARDIOLA, E. y MUÑOZ SANCHO, A. M., "Nuevas aportaciones...", *op. cit.*, pp. 433-434. Existen dos fotografías del retablo mayor de la iglesia del monasterio de Sigena publicadas en ARCO Y GARAY, R. DEL, *Catálogo...*, *op. cit.*, vol. II, fig. 396, p. 404. y en PANO Y RUATA, M. de, *La Santa Reina Doña Sancha. Hermana hospitalaria fundadora del monasterio de Sijena (álbum de Sijena)*, Zaragoza, E. Berdejo Casañal, 1943, p. 135; ARABASF, *Actas de las sesiones...*, junta ordinaria 13-XII-1761, f. 123 v, apéndice documental, doc. 77.

⁸⁰ AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, f. 2 v, Zaragoza, 16-IX-1761, apéndice documental, doc. 72.

⁸¹ La identificación de los miembros del gremio y artífices citados en el acto de visura en el taller de Fita en MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, *op. cit.*, pp. 21-22.

*oficio en quanto a Juan Lafita.*⁸² A instancia del gremio y según su denuncia, dos de los maestros carpinteros, además de otro indirectamente implicado en la infracción, merecieron la sanción económica según las ordenanzas.⁸³

La corporación denunciaba al escultor

*por no estarle permitido a dicho Juan Fita ni a los citados Mancebos trabajar semejante obra por pertenecer peculiar y pribatibamente segun dichas ordenanzas a el examinado o, aprobado de Arquitecto, o, Ensamblador, de cuyo oficio, o, Arte no hera Maestro examinado dicho Fita ni los referidos Mancebos como todo resulta del testimonio de dicha visita, ocupacion de piezas y depositaria, que presento, y por ello segun dichas ordenanzas y firma notificada ha que ha contrabenido el citado Fita, procede que en execucion de uno, y otro se le exija la pena de sesenta sueldos, por cada una de las piezas y las costas a que ha dado motibo con la contrabencion.*⁸⁴

En virtud de ella, el auto del juez condenó a Fita a pagar dicha multa o alegar en contra lo que estimara oportuno en el plazo de tres días.⁸⁵

La sanción no sólo era gravosa económicamente para el escultor, sino que, soslayando todos sus derechos, resolutivamente no atendía a la nueva legislación de la monarquía, actitud que por parte del magistrado se prolongó hasta el final del proceso.

Juan Fita alegó. La táctica de su procurador fue lograr la nulidad jurídica de las actuaciones de la corporación, demostrando que el artista, como académico de San Fernando, gozaba de prerrogativas y esa misma condición le obligaba a no pertenecer a ningún gremio. Además, formuló una alegación que, años después, en 1770, sirvió a otro escultor, Alejandro Gil, para lograr su victoria judicial frente a un nuevo ataque del gremio de carpinteros en la contumaz defensa de sus intereses: tal como aparece en sus propias ordenanzas, la aprobación de éstas por el Real y Supremo Consejo de Castilla en 1747, y no ya por los jurados de la ciudad, se concedió *sin perjuicio dela regalia, y de los Artifices estatuarios Arquitectos.*⁸⁶ La corporación, por su parte, intentó rebatir lo anterior y dio al juez su particular definición de arquitectura. Como una de las tres artes

⁸² AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, f. 3 r, Zaragoza, 16-IX-1761, apéndice documental, doc. 72.

⁸³ AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, ff. 3 r-4v, Zaragoza, 16-IX-1761, apéndice documental, doc. 72.

⁸⁴ AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, f. 5 v Zaragoza, 23-IX-1761, apéndice documental, doc. 73.

⁸⁵ AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, f. 6 r-v Zaragoza, 23-IX-1761, apéndice documental, doc. 73.

⁸⁶ AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, p. 65, (Madrid, 20-X-1747). En 1746 la Real Audiencia de Zaragoza había emitido su demoledor informe contra la solicitud de oficialización de la Academia de Dibujo de Zaragoza.

con que se intitulaba la Academia de San Fernando, alegaron que el título concedido a Fita en Madrid

se contrahe solo a el exercicio y Arte de Escultura, o, Estatuario, sin comprehender el de Ensamblador, o, Arquitecto, que es otro Arte distinto, y uno de los tres que comprehende la Real Academia a saber es, Pintura Escultura y Arquitectura, y solo se halla havilitado dicho Fita en Escultura, mas no delos otros Artes, y por ilacion necesaria el titulo de que se ayuda, no le privilegia, ni havilita para fabricar piezas, que no son de su Arte, y en quanto a ellas que son las ocupadas, debe considerarse estraño dela Academia, y sugeto a las ordenanzas del Gremio mi parte y corresponde se le exijan las penas en que ha yncurrido.⁸⁷

El juez se ratificó en la sentencia dada en septiembre, y Fita resultó condenado en la forma que el gremio había solicitado.⁸⁸ Habían resultado infructuosas las amonestaciones del viceprotector de la Academia de San Fernando al regente de la Audiencia de Zaragoza, sobre las tendenciosas actuaciones y autos del juez Rivas quien, condescendiente con las peticiones del gremio, incumplía las leyes del reino. A su vez, Tiburcio Aguirre le indicaba que, por consideración hacia él, no había informado al rey del desafuero, aunque la gravedad de la infracción lo autorizaba a ello.⁸⁹

El litigio se paralizó durante más de un año. En esa coyuntura que le resultaba favorable, el gremio intentó que se declarase concluido definitivamente, pero a Fita se le autorizaron nuevas actuaciones judiciales. Hasta diciembre de 1762, las dos partes aportaron pruebas de sus alegaciones.

El escultor, mediante la presentación de testigos que confirmaron que en Zaragoza había artífices que ejercían sin haberse sometido a los exámenes del gremio, basándose en que

la dicha aprobacion de el Consejo preserva y no comprehende sugetos a las ordenanzas a los Artifices Estatuarios Architectos en quienes lo liberal de estas

⁸⁷ AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, ff. 13 r-14 r, (Zaragoza, 9-X-1761). Cuando Fita se dirigió a la Academia de San Fernando pidiendo ayuda frente al gremio y las autoridades judiciales de Zaragoza, ya indicó que *en aquel país la parte de la arquitectura precisa en los retablos no se tenía por profesion distinta de la escultura* (BÉDAT, C., *La Real Academia...*, op. cit., p. 346).

⁸⁸ *Vistos estos autos por su M.^d el S.^r Juez de ellos en los dia y mes, y año antes calendados. Declaro no haver lugar al articulo formado por parte de Don Juan Fitta en su pedimento de dos de los corrientes, y mando cumpla con lo probeido en veinte y tres de Setiembre proximo y por este su autto asi lo proveyo, y firmo de que doy fee* [AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, f. 14 r, (Zaragoza, 9-X-1761)]. La sentencia a la que alude es el auto inserto en f. 6 r-v: [...] *que Juan Fitta pague los sesenta sueldos que se le piden por cada una delas piezas que resultan del testtimonio dado por Diego Aguilon haversele ocupado dentro de tercero día; y si razones tubiere para no lo hazer las deduzga [sic] dentro del mismo termino con aprecibimiento* [AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, f. 6 r-v, (Zaragoza, 23-IX-1761)].

⁸⁹ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria 13-XII-1761, ff. 122 r-125v, apéndice documental, doc. 77; BÉDAT, C., *La Real Academia...*, op. cit., p. 346.

*Artes les exime de la sujecion a gremio alguno, y atribuye el derecho de exercerlas libremente a quales quiera que se dedican a ellas; de manera que esta practica se ve executoriada en esta ciudad, antes y despues dela aprobacion del Real Consejo con varios Artifices que publicamente han exercido, y exercen dichas artes de Estatuarios, Tallistas, Ensambladores, y Architectos, y fabricado y fabrican todo genero de estatuas pedestrales retablos talla y ensambladura publicamente con ciencia de la otra parte.*⁹⁰

Fueron cinco testigos: los pintores José Luzán y Francisco Peryz; el primero, pintor de S. M. y ambos miembros de la junta de la Academia de Dibujo de Zaragoza en 1746; tres mancebos del taller de Fita en 1762: Mamés Lose y Félix Sayas, además de Javier Ustariz quien declaró haber trabajado en casa de Simón Ubau.⁹¹

Francisco Peryz fue quien, en apoyo de la alegación, mencionó el pleito del gremio de 1745 contra Ramírez y Ubau. Como hemos comentado anteriormente, tras la impugnación de las pruebas de ambos artistas por la agrupación de carpinteros, estaba paralizado desde hacía casi veinte años. Como una realidad deformada por el tiempo, ambas partes lo asimilaron como favorable a sí mismas. Así, el pintor Francisco Peryz lo dio por ganado por los escultores, extremo que la corporación intentó rebatir interpretando su suspensión como una victoria de su política de resistencia a todo aquello que supusiera un cambio en su tradicional organización, negando la mayor y declarando en referencia a Peryz:

*supone el caso de haver ganado el pleito Simon Ubau, y Jph Ramirez al Gremio mi parte para poder trabaxar el Arte de Escultura [...] faltan a la verdad en quanto suponen, que conciencia de mi parte y tolerancia suya hayan trabaxado del Arte de escultura, ni Arquitectura Simon Ubau y Jph Ramirez, ni otra persona alguna [...].*⁹²

El contencioso se prolongó hasta que en junio de 1763 el gremio solicitó de nuevo al juez su conclusión definitiva, a lo que accedió dictando una nueva sentencia condenatoria para el escultor en un auto emitido en el mes de septiembre, expresando *que la parte de Don Juan Fita no probó sus excepciones, juzgolo así: En cuiá consecuencia debo de condenar, y condeno a este en la pena prebenida en las ordinaciones de dicho Gremio [...].*⁹³

⁹⁰ En referencia a José Ramírez de Arellano y a Simón Ubau (AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, f. 24 r, Zaragoza, 21-V-1762).

⁹¹ Sobre la identidad de los testigos y los datos inéditos aportados en sus deposiciones ante el juez, ver MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, *op. cit.*, pp. 27-31.

⁹² AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, f. 62 r-v, Zaragoza, 16-XI-1762.

⁹³ AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, f. 69 r-v, Zaragoza, 2-IX-1763, apéndice documental, doc. 105.

Tampoco cedió esta vez el escultor, que presentó alegación y paralelamente volvió a solicitar protección de la Academia de San Fernando por medio de Vicente Pignatelli. Inmediatamente obtuvo respuesta con el nuevo envío de una carta del viceprotector, Tiburcio Aguirre, al regente de la Audiencia de Zaragoza, cuyo contenido no se recoge literalmente en las actas de la institución madrileña. La dura misiva enumera las infracciones del juez, insta a respetar las leyes del reino, conmina a indemnizar al escultor y castigar al gremio y a los jueces inferiores, y de nuevo se advierte de que, de lo contrario, se solicitará la intervención del rey.⁹⁴

A pesar de ello, con la carta sólo se logró una tibia rectificación de la Audiencia, haciendo bien patentes la gran resistencia de las instituciones locales a la implantación de las nuevas leyes y el poder de las corporaciones. Pocos días después, los oidores emitían un ambiguo auto ordenando que *Estas Partes acudan a donde toca, sobre la declaracion del Privilegio de los Academicos: Assi lo mandaron en vista de estos Autos los Señores expresados al margen, por este Definitivo [...]*.⁹⁵

Vicente Pignatelli hizo ver en la Real Academia el descrédito que suponía para la institución (y por extensión para la Junta Preparatoria de la de Zaragoza) el hecho de que a Juan Fita no se le reconocieran sus prerrogativas como académico, por lo que solicitaba reparar la injusticia sancionando al juez por ceder repetidamente a las presiones del gremio e ignorar las nuevas leyes del reino, e indemnizar al escultor por los casi cuatro años de embargo de su obra. Con estas premisas, el noble redactó un memorial que, aprobado en junta por los académicos, fue elevado al rey, solicitándole impusiera sendas multas de tres mil doscientos reales al gremio y al juez *en merecido castigo de su mala fe, inobediencia al regente, falta de jurisdicción con que siguió el pleito contra Fita e injusticia con que le sentenció*, y que los importes fueran destinados a Fita y a beneficio del Estudio de las tres Artes en Zaragoza.⁹⁶

A partir del anterior auto de la Audiencia, en el expediente del archivo zaragozano los documentos aparecen sin foliar. Entre ellos se halla la carta original del secretario de Estado y protector de la Academia, marqués de Grimaldi, al Regente Bernaldo de Quirós, anunciándole que el rey había sido

⁹⁴ AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, ff. 72 r-73 r, Madrid, 17-IX-1763, apéndice documental, doc. 106.

⁹⁵ AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, f. 74 r, Zaragoza, 27-IX-1763. Bédát transcribe esta parte de la sentencia como: *que el gremio de carpinteros acudiese adonde toca sobre la declaración del privilegio de los Académicos [...]*, mientras que el documento original de la sentencia se dirige a las partes (BÉDAT, C., *La Real Academia...*, *op. cit.*, p. 347).

⁹⁶ ARABASE, *Actas...*, junta general, 18-XII-1763 f. 218 r-v; BÉDAT, C., *La Real Academia...*, *op. cit.*, pp. 347-348.

informado del *asunto Juan Fita*, y de los pormenores del proceso. Grimaldi le transmitió la voluntad del rey

para su cumplimiento en la parte que le toca, con prevencion de que quiere el Rey que sus Tribunales contribuyan en quanto les compete a la observancia de los Privilegios que ha concedido a las Artes, para que así florezcan ellas, y logren sus Profesores el fruto de su aplicación,

ordenando expresamente el resarcimiento al escultor y la imposición de castigo al gremio y al juez.⁹⁷

Sólo así, el 21 de enero de 1764 regente y oidores de la Audiencia revocaron la sentencia dictada por el juez y alcalde mayor de Zaragoza, Pedro de Rivas, el dos de septiembre del año anterior. Por fin se ordenaba la devolución de lo embargado a Juan Fita y se condenaba a multas de cuarenta y cien reales de plata al gremio y al juez respectivamente.

En la bibliografía sobre el tema se ha considerado hasta ahora el pleito del gremio de carpinteros de Zaragoza contra el escultor Juan Fita, como el último emprendido por la corporación contra los artistas que optaron por no someterse a su obsoleto sistema.⁹⁸ Dadas las dimensiones que a lo largo de sus cuatro años de duración fue tomando, hasta precisar de la intervención real en última instancia, podría parecer que los resultados del juicio habrían desanimado a la corporación para litigar de nuevo. Lejos de cesar en su intento de hacer prevalecer sus ordenanzas sobre las nuevas leyes de la monarquía, volvía a intentarlo en 1768 contra el escultor Alejandro Gil.

3. 1. 1. 4.

El Gremio contra Alejandro Gil (1768) y la instancia ante el Real y Supremo Consejo de Castilla (1770)

El hallazgo del expediente judicial del escultor Alejandro Gil ha permitido constatar la contumacia del gremio de carpinteros de Zaragoza en la persecución de aquellos artífices que pretendieron ejercer su profesión al margen de la corporación. Su análisis revela, por una parte, la estrategia seguida por el artista como defensa ante un pleito interpuesto contra él y ganado por el gremio, al solicitar el amparo de instancias judiciales superiores y ajenas a las locales, tan renuentes a la aplicación de las nuevas leyes de la monarquía ilustrada. Por otra parte, se aprecian las diferencias en las actuaciones de las partes y el sentido de la resolución final del conflicto por parte del Real Consejo, favorable al escultor,

⁹⁷ AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, s. f., El Pardo, enero, 1764, apéndice documental, doc. 117.

⁹⁸ ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo...*, op. cit., p. 42.

pero fundamentada en argumentos distintos, y en gran medida contradictorios, con los aportados para la resolución del pleito contra Juan Fita.

Así mismo, la inclusión en el expediente de un documento presentado por el gremio como prueba contra Alejandro Gil, conteniendo una copia extractada de los exámenes de maestría impuestos por la corporación durante cincuenta años, ha permitido conocer el carácter y contenido de éstos, y constatar las profundas diferencias existentes entre la formación recibida por los futuros escultores según el sistema gremial tradicional y la de aquellos formados en medios académicos, especialmente a partir de la fundación de la Real Academia de San Fernando, cuestiones éstas que serán analizadas específicamente.

El escultor Alejandro Gil Salas era natural de La Almunia de Doña Godina (Zaragoza) donde fue bautizado en 1709, hijo de Pedro y Catalina.⁹⁹ Su nombramiento como *Escultor Supernumerario de la Real Casa* en 1742 es la primera noticia documentada sobre él.¹⁰⁰ Es un artista poco conocido del que poco a poco se van espigando datos en los archivos, como que en 1739 realizó las imágenes de la Virgen y San Juan que, formando parte de un Calvario, se encuentran hoy en la ermita homónima de Borja (Zaragoza), claramente inspiradas en las de barro cocido de Gregorio de Mesa de la iglesia de San Bartolomé de Calatorao.¹⁰¹ En 1745 Alejandro Gil residía en la cercana localidad de Muel y, a petición del concejo de Salillas de Jalón, hacía la visura de los retablos que para su iglesia parroquial había realizado el escultor zaragozano Juan Francisco Villanoba.¹⁰² En 1772, concluido el pleito, tenía taller en la capital aragonesa en *los graneros de la ciudad*, parroquia de San Miguel, y, de 1773 a 1776, en la calle de la Yedra.¹⁰³ Ya residía en Zaragoza en 1770, cuando la junta de fábrica de la nueva iglesia de La Almunia le encargó el diseño y realización de su decoración escultórica,¹⁰⁴ hasta

⁹⁹ Identificado erróneamente en la bibliografía como Alejandro Gil y Guinda (ALLO MANERO, A., ESTEBAN LORENTE, J. F., MATEOS GIL, A. J., "La Almunia de Doña Godina. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de la Asunción", *Artigrama*, 3, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 237-266, espec. 240).

¹⁰⁰ PARDO CANALIS, E., "Sobre varios artistas...", *op. cit.*, pp. 91-93, espec. 92.

¹⁰¹ Según el Dr. D. Alberto Aguilera Hernández:

<http://cesbor.blogspot.com/2012/11/novedades-en-torno-la-ermita-del.html> (entrada de 11-11-2012) y <http://cesbor.blogspot.com/2017/02/el-antiguo-retablo-de-la-ermita-del.html> (entrada de 15-II-2017) (consultas 20-IX-2018). Ambas esculturas se encuentran actualmente en el Museo Alma Mater de Zaragoza.

¹⁰² MUÑOZ SANCHO, A. M., *El retablo de la Virgen del Rosario de la iglesia parroquial de San Martín de Tours obispo. Salillas de Jalón (Zaragoza). Estudio histórico-artístico*, DPZ, 2014, inédito; MUÑOZ SANCHO, A. M., *El retablo de San Miguel de la iglesia parroquial de San Martín de Tours de Salillas de Jalón (Zaragoza). Estudio histórico-artístico*, DPZ, 2015, inédito.

¹⁰³ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 170-171.

¹⁰⁴ [...] *Alexandro Gil, natural de esta villa Profesor Escultor, super numerario de Su Majestad, vecino de la ciudad de Zaragoza* [...] [Archivo Parroquial de la Iglesia de la Asunción de La Almunia

ahora única obra conocida del artista. Designó como ayudante a Francisco Albella, *artifice estatuario*,¹⁰⁵ aunque los trabajos no comenzaron hasta 1777, registrándose pagos periódicos a ambos, en el caso de Gil hasta su muerte en 1781.

En el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza se conserva la documentación producida por la instancia presentada por el escultor en 1770 ante el Real y Supremo Consejo de Castilla como defensa frente a la persecución del gremio de carpinteros de Zaragoza¹⁰⁶ que, dos años antes, al establecerse en la ciudad en 1768, le había denunciado por el mismo motivo por el que había acusado a Ramírez, Ubau y Fita: ejercer su profesión sin el examen de maestría. Tras perder en primera instancia, Alejandro Gil utilizó una estrategia distinta a la seguida por los otros artistas en los litigios que habían precedido al suyo. En 1770, en lugar de presentar apelación en la Real Audiencia de Zaragoza, optó por alejarse de las instituciones locales que tan favorables a las tradiciones corporativas se habían mostrado, dirigiéndose, por medio de su procurador Manuel Arraco, al Real y Supremo Consejo de Castilla a quien solicitó licencia para ejercer su arte.

de Doña Godina (APADG), *Libro de las Cuentas de la Fabrica de la Iglesia de La Almunia. Año 1770*, f. 9 r, (La Almunia, 1770)]. Los detalles de los pagos por las obras en MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, *op. cit.*, pp. 37-38. Agradezco a la Dra. María Isabel Álvaro Zamora que me facilitara la documentación sobre Alejandro Gil procedente del Archivo Parroquial de La Almunia.

¹⁰⁵ Con Francisco Albella trabajaba su oficial Miguel Ortiz; también participaron en la obra el estuquista José Gimeno y el tallista Francisco Eulate (ALLO MANERO, A., ESTEBAN LORENTE, J. F., MATEOS GIL, A. J., "La Almunia...", *op. cit.*, p. 241).

¹⁰⁶ El expediente consta de dos piezas separadas con distintas signaturas: La primera pieza es un cuadernillo cosido formado por diferentes documentos [AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Provisión del Consejo, paraque esta Aud.^a oyendo instructivamente al Gremio de Carpinteros de esta Ciudad, informe en la instancia hecha por D.ⁿ Alexandro Gil Mro Escultor, sobreque no se le embarace por dicho Gremio el trabajar Estatuas, talla de Madera y otras Piezas del Arte expresando en dho Ynforme, si los Tallistas de esta Ciu.^d estan agregados y sugetos al Gremio de Carpinteros* (Madrid, Zaragoza, 1770)], [en adelante: *Provisión del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*]. Comienza con una portadilla a la que siguen los primeros once folios; le sigue un ejemplar impreso con el título *DISTRIBUCION DE LOS PREMIOS CONCEDIDOS POR EL REY NUESTRO SEÑOR A LOS DISCIPULOS DE LAS NOBLES ARTES, HECHA POR LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO En la Junta General De 12 de Julio de 1769. En Madrid en la Imprenta de la Viuda de Eliseo Sanchez. Año de 1769*, comenzando con él una foliación diferente que continúa hasta el final del expediente (ff. 90 r-170 v); el expediente continúa con un cuadernillo de 14 hojas más portadilla que contiene la copia de las pruebas de examen del gremio (ff. 137 r-150 r). La segunda pieza consta únicamente de dos hojas cosidas, ambas sin foliar [AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000856-000010, *Provisión del Consejo por la que se declara que el Gremio de Carpinteros y escultores de esta Ciudad no puede ni debe sujetar a examen al escultor Alejandro Gil con pretexto de las ordenanzas, que hicieron al tiempo de la unión de ambos oficios y que dicho Gil puede trabajar libremente en el ejercicio de su profesión* (Zaragoza, 1770)], [en adelante *Provisión del Consejo por la que se declara...*].

Según el expediente producido a partir de 1770 por estas actuaciones, hasta 1768 Gil había *exercido el arte de excultor Arquitecto, y tallista trabajando [...] Estatuas, Arquitecturas talla de madera, piedra y estuco y lo demas propio y correspondiente a dicha Arte* en diferentes ciudades, exhibiendo las armas reales en la puerta de casa, a lo que le facultaba el título de escultor supernumerario de la Real Casa que poseía.¹⁰⁷ Para establecerse en Zaragoza solicitó al ayuntamiento permiso para *abrir botiga en esta ciudad a donde havia benido con animo de permanecer en ella, y trabaxar de escultor*.¹⁰⁸ Al serle comunicado al gremio, éste se opuso en virtud de una resolución contenida en los decretos de 1749¹⁰⁹ elaborados por el marqués de la Ensenada en el marco de las reformas para las Casas Reales, sobre el control de gasto de los oficios. En ella se ordenaba que, a *mercaderes, artistas y oficiales de manos* que servían a las reales casas, sólo se permitía gozar de su fuero privilegiado a los que fueran *de efectiva servidumbre*. A los demás se les privaba de *los honores ni la permisión de poner en sus tiendas las Armas Reales*.¹¹⁰ Así pues, el gremio de carpinteros ensayó una nueva táctica ante quien por no ser académico de mérito de San Fernando no gozaba de las prerrogativas que les eran inherentes, y sólo poseía un antiguo título que, en virtud de la legislación posterior a su emisión, intentó invalidar.

Si bien no era académico de la institución madrileña, sería más que probable su relación con la Academia de Zaragoza.¹¹¹ Desde luego, su mentalidad era claramente academicista. En su exposición al Real Consejo, además de hacer valer su título real, y de ponerlo en relación con los de aquellos que como José Ramírez y Simón Ubau ejercían en la ciudad desde hacía casi treinta años sin el examen gremial, se mostró como un artista convencido de que su profesión nada tenía que ver con el sistema corporativo, poniendo especial énfasis en afirmar que *dicho arte* no tenía ninguna relación con el gremio,

¹⁰⁷ Tal como se expresa en el escrito presentado por su procurador en 1770 ante el Consejo de Castilla (AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, ff. 4 r-5r, Madrid, 20-II-1770, apéndice documental, doc. 167.

¹⁰⁸ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, Zaragoza, 17-V-1770 (a), apéndice documental, doc. 169.

¹⁰⁹ *Novisima recopilacion de las leyes de España. Dividida en XII Libros en que se reforma la Recopilacion publicada por el Señor Don Felipe II, en el año de 1567, reimpresa ultimamente en el de 1775: Y se incorporan las pragmaticas, cédulas, decretos, ordenes y resoluciones Reales, y otras providencias no recopiladas, y expedidas hasta el de 1804. Mandada formar por el Señor Don Carlos IV*, Madrid, 1805-1829, t. II, p. 97. <http://fama2.us.es/fde//ocr/2006/novisimaRecopilacionT2.pdf>, (consultado 8-VIII-2012).

¹¹⁰ GÓMEZ-CENTURIÓN JIMÉNEZ, C., "La reforma de las Casas Reales del marqués de la Ensenada", *Cuadernos de Historia Moderna*, 20, Madrid, Universidad Complutense, 1998, pp. 59-83, espec. p. 78.

¹¹¹ [...] *los cursantes en ella han aprovechado en las artes de la Pintura y Escultura de tal suerte que en ambas facultades se hallan al presente empleados en servicio de Su Magestad [...]* (ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo...*, op. cit., doc. 2, p. 216).

*que siendo como es enteramente distinto, e inconexo del oficio de Carpinteros, no debe andar unido con este, sino hallarse enteramente separado, como se halla declarado por V. A. con algunos exemplares de varias Ciudades del Reyno [...] siendo como es uno de los tres Artes Nobles.*¹¹²

Recibida por el Consejo de Castilla, la petición expresada por el procurador de Gil se transmitió a la Audiencia de Zaragoza. Mediante Real Provisión, el Consejo ordenaba la instrucción de la causa atendiendo a la otra parte, el gremio, en todo aquello que considerase oportuno alegar.¹¹³

Efectivamente, en el expediente conservado siguen los documentos presentados por la corporación como alegaciones, de los cuales algunos son de gran interés para nosotros ante la pérdida de los libros de la agrupación. Es el caso del registro correspondiente al nombramiento de los procuradores, en el que aparecen los nombres de sesenta y un agremiados reunidos en capítulo a tal efecto en julio de 1769.¹¹⁴

Excepcionalmente interesante es un documento que el gremio presentó como prueba de la secular obligatoriedad de los exámenes a escultores o a cualquiera otro que pretendiera trabajar en alguno de los cuatro oficios que integraba. En 1770, su consejero mayor¹¹⁵ mandó hacer una copia registral de diversos exámenes de maestros de los oficios del gremio a lo largo de los últimos cincuenta años, concretamente desde 1718 a 1768. Se trata de un cuadernillo con el título *Testimonio de diferentes Partidas de Maestros Carpinteros, y Ensambladores de la Ciudad de Zaragoza*,¹¹⁶ en el que se transcriben las pruebas que se impusieron como examen de maestría a distintos miembros del gremio.¹¹⁷ Ante la ausencia de otra documentación, el contenido de este escrito reviste una gran importancia dada gran cantidad de datos que revela, por lo que será estudiado de forma separada más adelante.

¹¹² AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, ff. 5 r-6 r, Madrid, 20-II-1770, apéndice documental, doc. 167.

¹¹³ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, ff. 3 r-7 v, Madrid, 20-II-1770, apéndice documental, doc. 167.

¹¹⁴ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, ff. 9 r-10 v, Zaragoza, 9-VII-1769, apéndice documental, doc. 166. Era mayordomo mayor Francisco Pradié, y mayordomo menor Joseph Domínguez *menor*, lo que coincide con la documentación de Boloqui para el año 1770 como consejeros mayor y menor respectivamente (BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 57 y 70).

¹¹⁵ Francisco Pradié era consejero mayor en 1770 tras haber sido mayordomo mayor el año anterior, tal como se dispone en la ordenanza 7 del gremio de carpinteros.

¹¹⁶ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio ...*, ff. 137 r-150 v, Zaragoza, 28-III-1770, apéndice documental, doc. 168.

¹¹⁷ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio ...*, f. 150 r, Zaragoza, 28-III-1770, apéndice documental, doc. 168.

Tras esta prueba, el gremio presentó otro documento atendiendo a las cuestiones planteadas por el Consejo.¹¹⁸ Como respuesta a *si los Tallistas de esta Ciudad estan agregados y sugetos al Gremio de Carpinteros*,¹¹⁹ se afirmaba que, en Zaragoza, carpinteros, escultores, ensambladores y entalladores formaban parte de un solo gremio gobernado por las ordenanzas aprobadas por el Consejo de Castilla el 20 de octubre de 1747. Señalaban que en ellas se hallaba establecido el funcionamiento del sistema de exámenes, piezas que se debían ejecutar, tiempo de aprendizaje previo, elección y nombramiento de mayordomos, veedores y demás *oficios* del gremio, recalcando que eran desempeñados en igualdad por escultores, ensambladores y entalladores *alternativamente* con los carpinteros. Se explicaban las disposiciones de las ordenanzas números 25, 31, 55, 59 y 60, conteniendo las condiciones de acceso a la maestría, exámenes, la apertura de tienda o taller y las piezas que un escultor podía trabajar.¹²⁰ En definitiva, aquellas que atañían a Alejandro Gil en relación con la denuncia hecha por el gremio.

En el siguiente punto del escrito se desvela el origen del contencioso entre Gil y la corporación, el 23 de septiembre de 1768, previo a la instancia ante el Real Consejo, cuando el artista pidió permiso al ayuntamiento para *abrir botiga [...] y trabaxar de escultor* en Zaragoza,¹²¹ a lo que se opuso el gremio en virtud de los decretos de 1749 del marqués de la Ensenada para el control de gastos de oficios de las Casas Reales, extremo comentado más arriba. Como prueba para demostrar la invalidez de esos títulos de oficios, la corporación aportó los ejemplos del escultor y dorador Francisco de la Ceval y del carpintero Joseph Gavas, artífices que, poseedores de dichos títulos, se vieron obligados a superar el examen de maestría e integrarse en la corporación,¹²² tras perder sus respectivos pleitos, cuya existencia se ha revelado en este expediente.

Por otra parte, el gremio alegó que Alejandro Gil había perdido en primera instancia, según un auto definitivo de 7 de junio de 1769 en el que se le prohibía el ejercicio de la escultura en la ciudad de Zaragoza sin ser examinado por la corporación, bajo pena de ordenanza. Se añadía que, tras la notificación al escultor, éste *consintió mediante no haber apelado* ni presentado recurso,

¹¹⁸ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, ff. 151 r.-153 v., Zaragoza, 17-V-1770 (a), apéndice documental, doc. 169.

¹¹⁹ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 7 r, Madrid, 20-II-1770, apéndice documental, doc. 167.

¹²⁰ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 151 r, Zaragoza, 17-V-1770 (a), apéndice documental, doc. 169.

¹²¹ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 151 v, Zaragoza, 17-V-1770 (a), apéndice documental, doc. 169.

¹²² Los pormenores de los exámenes de Francisco de la Ceval y de Joseph Gavas se incluyen en el epígrafe sobre los exámenes del gremio.

limitándose a pedir la devolución del título que tenía presentado en la Audiencia.¹²³ Además denunciaba que, en su instancia ante el Real Consejo, Gil había ocultado este pleito recién concluido en Zaragoza, y había obviado la resolución real de 1749 y las ordenanzas del gremio aprobadas por el propio Consejo. Afirmaba que, de haber mencionado dichos extremos, el Real Consejo habría denegado la pretensión del escultor, por lo que pedía se informara del litigio por parte de la Audiencia.

Finalmente, manifestando claramente el control ejercido sobre el desempeño de la profesión de escultor, en un alarde monopolista para evitar la competencia, el gremio declaró que

*existen en el dia no solo suficiente, sino superabundante numero de indibuiduos maestros escultores examinados, y aprobados segun resulta del testimonio por concuerda de los exámenes, y admisiones que presento extrahido de los Libros del mismo gremio, sinque se necesite de dicho Gil, ni de la pericia que supone, pues no la ha manifestado en esta ciudad porque no ha residido, ni trabajado en ella por prohibirselo enteramente las ordenanzas aprobadas por el Real Consejo.*¹²⁴

Frente a la invalidez de los títulos de oficios de Casas Reales que el gremio pretendía demostrar, declaró que los únicos a los que reconocía la libertad de trabajar como escultores sin examen eran José Ramírez de Arellano y Juan Fita, como académicos de mérito de la Real Academia de San Fernando y en virtud de sus estatutos sancionados por el rey, que les confería privilegio de nobleza, sin estar obligados a pertenecer a gremio alguno ni a ser visitados por sus veedores.¹²⁵ Recordemos que Fita era académico de mérito cuando en 1761 los veedores del gremio visitaron su taller, le embargaron un retablo e interpusieron pleito contra él. El respeto de la corporación al ejercicio de los dos escultores lo determinaban dos documentos impresos que adjuntaron a las alegaciones: una *Real Zédula y otro impreso de distribución de premios, y catalogo de todos los Academicos de merito, y demas en que como tales se hallan escritos los citados Don Joseph Ramirez y Don Juan Fita.*¹²⁶ Lamentablemente, en el expediente sólo se ha conservado el segundo, concretamente, un ejemplar impreso de la distribución de premios que la Academia de San Fernando publicaba con motivo de la ceremonia de

¹²³ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 152 r-v, Zaragoza, 17-V-1770 (a), apéndice documental, doc. 169.

¹²⁴ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, ff. 152 v-153 r, Zaragoza, 17-V-1770 (a), apéndice documental, doc. 169.

¹²⁵ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 153 r, Zaragoza, 17-V-1770 (a), apéndice documental, doc. 169.

¹²⁶ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 153 r, Zaragoza, 17-V-1770 (a), apéndice documental, doc. 169.

entrega,¹²⁷ al ir cosido delante del cuadernillo que forma la copia de los exámenes de maestría. En él aparece un listado de los académicos de mérito hasta 1769 y en la página correspondiente se han señalado con una cruz los nombres de ambos escultores.

Es preciso señalar aquí que, entre el primero, Ramírez, que lo era desde 1758, y el segundo, Fita, académico desde agosto de 1760, aparece Carlos Salas, que obtuvo su nombramiento en enero del mismo año y ejercía su profesión en Zaragoza desde 1762. Sin embargo, el artista, en el punto álgido de su carrera tras sus sobresalientes realizaciones en la Santa Capilla del Pilar, no está señalado en el impreso de los premios ni se le menciona por el gremio en el escrito de alegaciones para equipararlo a éstos, ni en ningún otro documento. Como se señaló con relación a José Ramírez, resulta evidente que desempeñar el oficio de escultor en el Pilar confería a los artistas principales que allí intervenían un marchamo de intocabilidad del que no gozó el académico Fita.

Los reseñados hasta ahora son los documentos más relevantes incluidos en el expediente para el análisis y la interpretación de las posturas enfrentadas de las partes que, según las respectivas interpretaciones de las leyes, defendieron ante las instancias superiores de la justicia. Se insertaron otros que aquí no se mencionan por lo repetitivo de su contenido. Únicamente queremos señalar la existencia entre ellos de una nueva relación de asistentes a un capítulo del gremio en 1770.¹²⁸

Por su parte, Alejandro Gil, al conocer las alegaciones del gremio y antes de que se remitieran al fiscal del Real Consejo, declaró en un escrito que, a pesar de que se le había hecho justificar la información, la corporación había *callado cautelosamente* que José Ramírez había trabajado como escultor más de dieciséis años antes de ser nombrado académico de mérito de San Fernando, aunque equivocadamente afirmaba que *sin que se le hubiese embarazado dicho Gremio*.¹²⁹ Añadía que también el escultor Simón Ubau trabajaba *hasta de presente*, sin que ninguno de los dos hubiese formado parte del gremio. Extremos que deseaba

¹²⁷ *DISTRIBUCION DE LOS PREMIOS CONCEDIDOS POR EL REY NUESTRO SEÑOR A LOS DISCIPULOS DE LAS NOBLES ARTES, HECHA POR LA REAL ACADEMIA DE SAN FERNANDO En la Junta General De 12 de Julio de 1769*, Madrid, Imprenta de la Viuda de Eliseo Sanchez, 1769.

¹²⁸ Son los folios 154 r.-166 r. El capítulo se reunió el 18 de marzo de 1770 y en la relación del escribano Vicente Val aparecen 44 agremiados. Una parte coinciden con los de 1768-1769, pero se incluyen 11 agremiados que entonces no aparecían (AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Provision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 162 r, Zaragoza, 18-III-1770).

¹²⁹ Ahora sabemos que el gremio interpuso pleito contra ambos en el año 1745 (A.H.P.Z., Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, ff. 56 r-61 v, Zaragoza, 16-XI-1762).

probar ante el Real Acuerdo, para lo que solicitó permiso para presentar testigos, autorización que le fue concedida en auto de julio de 1770.

El primer testigo fue el propio Simón Ubau, que dijo tener 54 años, un nuevo dato revelado por el que conocemos su año de nacimiento: 1716.¹³⁰ Declaró no estar integrado en el gremio y que

*en el tiempo que ha ejercido su arte de Escultor, que ha sido mas de veinte años, lo ha executado a vista y tolerancia de dicho Gremio de Carpinteros y sin que por estos sele haya embarazado ni podido embarazar.*¹³¹

Así mismo defendió la vigencia y legalidad de su *Licencia*, concedida por *Real Privilegio*, por la que ejercía la profesión de escultor:

*con el motibo de tener el Declarante facultad del Real y Supremo Consejo de Castilla mediante el Despacho quele libro a titulo de suficiencia que le hizo constar, y haverse Declarado por Arte liberal por el dicho Consejo y que por ello no debe estar sujeto a examen alguno.*¹³²

Respecto a las preguntas planteadas sobre José Ramírez, que acababa de morir, respondió que había trabajado muchos años antes de ser académico *sin que por dicho Gremio de Carpinteros, sele hubiese embarazado a dicho Ramirez: Lo que ha sido publico en esta Ciudad.*¹³³

El segundo testigo fue el escultor Manuel Ramírez, que ratificó todo lo dicho sobre su hermano José, además de apostillar que éste había logrado su título antes que Ubau.¹³⁴

Es posible que entre el grupo de los carpinteros del gremio hubiese algunos solidarios con la postura de los academicistas o, al menos, molestos con el control profesional ejercido por el gremio. Dos de ellos fueron presentados como testigos. Ambos eran mayordomos en 1768 y, obviamente, maestros. El primero, *Alberto Aquilue*, de cincuenta años, también maestro ensamblador,¹³⁵

¹³⁰ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 169 r, Zaragoza, 23-VII-1770.

¹³¹ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 169 r, Zaragoza, 23-VII-1770.

¹³² AHPZ, Pleitos Civiles, sig. J-010647-000008, *El Gremio contra Juan Fita...*, 1761, ff. 58 r-59 r, Zaragoza, 16-XI-1762; MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, *op. cit.*, pp. 31-32.

¹³³ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 169 r, Zaragoza, 23-VII-1770.

¹³⁴ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 169 v, Zaragoza, 23-VII-1770.

¹³⁵ En su deposición no dice ser maestro ensamblador, pero sabemos que en 1742 *pidio examen de Ensamblador a los Mayoresdomos de la Cofradia y se le dio por pieza una urna, y se le admitio la traza, y en el dia 22 de Diciembre de dicho año 1742 se le admitio por Maestro y pago la Cofradia* (AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio ...*, ff. 142 v-143 r, Zaragoza, 18-III-1770). Documentado en otras fechas en BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 52.

dijo conocer a Ramírez y Ubau y que trabajaban desde hacía treinta años sin pertenecer a la corporación.¹³⁶

El cuarto y último testigo de Alejandro Gil fue el maestro carpintero Joseph Domínguez, de 71 años. Afirmó que Ramírez y Ubau trabajaban como escultores separados del gremio, *con título real [...] y sin que por este seles haya podido embarazar aunque lo ha intentado*.¹³⁷

Los documentos del expediente judicial de Alejandro Gil analizados hasta aquí son los más relevantes de entre los remitidos al fiscal del Real Consejo. Éste informó favorablemente, comunicando a ese organismo que se podía conceder al escultor su licencia y permiso.¹³⁸

El fiscal argumentó que podía ejercer su profesión *libremente sin entrometerse a trabajar cosa alguna correspondiente al Oficio de Carpinteros, sino todo lo que sea propio a dicha su Arte*, a pesar de que los escultores, ensambladores y entalladores estuviesen agregados al gremio.¹³⁹

Equivocadamente admitió la alegación de que Simón Ubau, José Ramírez y Juan Fita *travaxaron antes deser Academicos Reales en su officio de escultores sin embarazo alguno por parte del Gremio de Carpinteros sin estar agregados a este*, ya que en el expediente había quedado constancia de que contra los tres interpuso pleitos la corporación y, por otra parte, Ubau no fue académico de mérito de San Fernando.¹⁴⁰

Finalmente, el fiscal fundamentó su decisión en la Real Provisión del Consejo que en 1747 confirmó las ordenanzas y adiciones del gremio de carpinteros de Zaragoza, por cuanto fueron *aprovadas por el Consejo sin perjuicio de*

¹³⁶ Alberto Aquilue (o Aquillue) fue mayordomo mayor del gremio en 1768, ya que lo hemos documentado al año siguiente como consejero mayor en una relación de agremiados (AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 9 r, Zaragoza, 9-VII-1769).

¹³⁷ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 170 r-v, Zaragoza, 27-VII-1770. Aparece como *Joseph Dominguez menor, Maiordomo menor*, en el documento referenciado en la nota anterior (AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 9 r, Zaragoza, 9-VII-1769); BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 57.

¹³⁸ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 173 r-v, Zaragoza, 16-VIII-1770.

¹³⁹ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 173 r, Zaragoza, 16-VIII-1770.

¹⁴⁰ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 173 r, Zaragoza, 16-VIII-1770.

los Artifices Estatuarios, y Arquitectos y sin el de otro tercero Interesado.¹⁴¹ Consideró, pues, a Alejandro Gil como *Artifice estatuario*, cuyo título presentado al tribunal había obtenido antes de la aprobación en 1747 de las ordenaciones, por lo que el gremio no debía impedir su trabajo, y todo ello sin incurrir en pena alguna.¹⁴²

El Real y Supremo Consejo de Castilla emitió su fallo en una Real Provisión que se recogió en un documento aparte. Son dos folios cosidos en los que, en el primero, a modo de portadilla puede leerse:

*Probision del Consejo, por la que se declara, que el Gremio de Carpinteros, y Escultores de esta Ciudad no puede, ni debe sugetar a examen al Escultor Don Alejandro Gil [...] y que dicho Gil puede trabajar libremente en el ejercicio de su profesion.*¹⁴³

El documento en cuestión no está inserto y en su lugar aparece un escrito del procurador de Gil, Manuel Arraco, donde afirma estar en posesión de dicha Real Provisión la cual presenta a la Audiencia para que se cumpla lo que en ella se manda. Le sigue el Acuerdo General de la Audiencia de Zaragoza en el que se ordena:

*Obedecese la Probision del Consejo, que expresa el Pedimento, que antecede: Se guarde, cumpla y execute en todo y por todo lo que en la misma se manda: Y registrada en los Libros del Real Acuerdo, se devuelva el original con la Certificacion correspondiente.*¹⁴⁴

La férrea voluntad del Gremio de Carpinteros por conservar el control de los oficios que englobaba y, especialmente, de la actividad de los escultores tanto en los aspectos profesionales como laborales y de competencia, se plasma en los numerosos pleitos interpuestos contra quienes no se avenían a cumplir sus ordenanzas, ejerciendo sin el examen de maestría, y contra quienes pretendían establecerse en Zaragoza y desempeñar su profesión en virtud de nombramientos de Casas Reales o de cualquier otro título, licencia o dispensa.

A la vez, trataron de impedir la ejecución de importantes obras contratadas por los artistas, pues los pleitos emprendidos por el gremio de carpinteros contra los escultores coinciden en el tiempo con la comisión de importantes encargos o con etapas de gran volumen de trabajo en sus talleres. La

¹⁴¹ En el *Testimonio Concordado de las Ordenanzas, y Adiciones* se expresaba: [...] *sin perjuicio de nuestras Regalías Reales, y de los Artifices Estatuarios, Arquitectos, ú otro tercero interesado, aprobamos, y confirmamos las Ordenanzas, que ván insertas, formadas por el Gremio de Carpinteros, Ensambladores, Escultores, y Entalladores de la Ciudad de Zaragoza, para su regimen, y gobierno [...]* (AMZ, Serie Factiva, sig. 16-32, *Real Provisión...*, p. 65, Madrid, 20-X-1747).

¹⁴² AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, f. 173 r-v, Zaragoza, 15-VIII-1770, apéndice documental, doc. 172.

¹⁴³ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000856-000010, *Probision del Consejo por la que se declara...*, 1770, Zaragoza, 1770.

¹⁴⁴ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000856-000010, *Probision del Consejo por la que se declara...*, 1770, Zaragoza, 1770.

gran actividad profesional que José Ramírez y su taller debieron desplegar tras la muerte de su padre, Juan, para atender los encargos en las principales iglesias zaragozanas pudo provocar la animosidad de la corporación. Lo mismo debió suceder con Juan Fita y Alejandro Gil. Cuando en 1761 el gremio demandó al primero, éste realizaba el hoy desaparecido retablo mayor de la iglesia del Real Monasterio de Sigena, pieza integrante de lo que debió ser un contrato mayor.¹⁴⁵ Años después, el pleito contra Alejandro Gil al establecerse en Zaragoza coincidió también con el contrato del diseño y dirección de la decoración escultórica de la iglesia de La Almunia de Doña Godina.¹⁴⁶

Con el tiempo, la postura intransigente del Gremio de Carpinteros, lejos de relajarse, se mostró de nuevo en 1779, cuando el escultor Francisco de la Ceval, como apoderado de la corporación, dirigió un memorial a la Real Academia de San Fernando, solicitando que la profesión de escultor *no pudiesen exercitarla sino los que tubiesen graduacion en la Academia de San Fernando, o hubiesen pasado por el aprendizaje, examen, y demas ejercicios y servidumbres de que el Gremio, igual en estas practicas a todos los oficios mecanicos de la Republica.*¹⁴⁷ La respuesta de la Academia sobre un tema tan redundante no pudo ser más dura, comenzando con las siguientes palabras:

*Instruida esta de las razones que se exponen en el memorial, tuvo que notar en las primeras lineas la monstruosa mezcla que alli se hace de las nobles Artes y de las serviles, como de que un Profesor, que se dice de Escultura, se haya presentado con poderes del citado Gremio, para que contra la libertad de su Arte permanezca esta en grado tan indecente a su naturaleza, e ingenuidad [...].*¹⁴⁸

Así mismo, ante las pretensiones del Gremio de hacer valer los títulos de maestría que otorgaba, la Academia se mostró igualmente tajante al criticar la formación que recibían según el sistema tradicional de aprendizaje:

Continua diciendo que dicho Gremio se compone de nueve Escultores, treinta y seis Arquitectos, y muchos Entalladores y Carpinteros: que siempre ha observado un riguroso examen para Maestros, y que ninguno lo ha sido sino los individuos del mismo [...] Sobre el articulo de componerse hoy el Gremio de nueve Escultores, treinta y seis Arquitectos, muchos entalladores, Carpinteros, se hace muy reparable la primer parte en cuanto a Escultores, y ademas en cuanto a Arquitectos, siendo dicho numero una clara prueba de lo poco que se necesitará saber en dichas Profesiones para que el Gremio los examine y apruebe, y que en ello se atenderá mas al aprendizaje, propinas, cargas, y demas practicas del

¹⁴⁵ MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, op. cit., pp. 18-20; AGUADO GUARDIOLA, E. y MUÑOZ SANCHO, A. M., "Nuevas aportaciones...", op. cit., pp. 433-434).

¹⁴⁶ ALLO MANERO, A., ESTEBAN LORENTE, J. F., MATEOS GIL, A. J., "La Almunia...", op. cit., pp. 237-266. MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, op. cit., pp. 38-39.

¹⁴⁷ ARABASF, *Actas...*, junta particular, 2-V-1779, f. 137r, apéndice documental, doc. 225.

¹⁴⁸ ARABASF, *Actas...*, junta particular, 6-VI-1779, f. 140r-v, apéndice documental, doc. 227.

*mecanismo que al Merito verdadero, imposible de conseguir en las Nobles Artes sin gran talento, prolijo estudio, y científica enseñanza.*¹⁴⁹

Por otra parte, en la respuesta a la corporación, la Academia reveló otra acción contra un escultor no examinado de la que desconocíamos su existencia, tal vez por no haber llegado a iniciarse el procedimiento judicial: al igual que veinte años antes había ocurrido con Juan Fita, el Gremio había embargado al escultor Ignacio Echevarría (o Chavarria)¹⁵⁰ la pieza en la que se encontraba trabajando, y las herramientas, por ejercer sin el título de maestría:

*Citando el memorial los estatutos de la Academia de San Fernando sobre las circunstancias que han de concurrir en la creación de individuos, pretende el Gremio que Ignacio Chavarria, Escultor en Zaragoza no puede ejercitar publicamente su profesion por no haber sido examinado y aprobado por el, ni tener titulo de Academico, y que por tanto le embargo la pieza que trabajaba, y las herramientas sin otra razon para resistirlo Chavarria que la de ser Profesor de arte liberal, y scientifica. Este motivo, que el Gremio de Carpinteros ha creido despreciable, lo tiene por muy fundado la Academia en favor de Chavarria, y añade que no puede darse procedimiento mas contrario a la instrucción publica que se pretende, con el permitir que un Gremio de Carpinteros ejercite jurisdiccion, y exija multas de quien se ocupa en la noble arte de la Escultura.*¹⁵¹

Así mismo, no se perdía la ocasión para reprochar a la corporación el concepto que del arte de la escultura demostraban al subordinarla al oficio de carpintero y otros del trabajo de la madera:

*Los Carpinteros, asi en esta Corte como en otras Ciudades de España forman Gremios numerosos por si, o con agregación de otros oficios subalternos de los que trabajan en madera: verdad es que el Gremio de Zaragoza entiende por subalterna la Escultura, según el orden con que son nombrados en fachada de las ordenanzas los que lo componen, es a saber: Carpinteros, Escultores, ensambladores, etcetera y esto solo seña bastante para que en honor de la nacion, y de las Artes fuese desatendido su recurso.*¹⁵²

Ante el panorama de enfrentamientos entre Gremio y Academia que caracterizó este período de la escultura zaragozana, es preciso señalar que el repetido recurso a los tribunales por parte de la corporación de carpinteros coincidió cronológicamente con el proceso de construcción y decoración escultórica de la Santa Capilla y del templo del Pilar. Las circunstancias de la obra de patrocinio regio, sus artífices, el estilo, el hecho artístico en sí mismo, se

¹⁴⁹ ARABASF, *Actas...*, junta particular, 6-VI-1779, ff. 141v-142r, apéndice documental, doc. 227.

¹⁵⁰ En los libros de matrícula de 1774 y 1775 aparece domiciliado en la casa de Juan Fita (ADZ, parroquia de San Miguel de los Navarros, Libros de matrícula 1774 y 1775).

¹⁵¹ ARABASF, *Actas...*, junta particular, 6-VI-1779, ff. 142v-143v, apéndice documental, doc. 227.

¹⁵² ARABASF, *Actas...*, junta particular, 6-VI-1779, f. 144v, apéndice documental, doc. 227.

desenvolvieron según las pautas que la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando fijó para las artes en la España de la Ilustración. Se constata que ningún escultor relacionado con el nuevo templo del Pilar, y mucho menos con el obrador de la Santa Capilla, donde el academicismo había tomado carta de naturaleza, fue afectado por los afanes judiciales del gremio. Sin embargo, el hito que la Santa Capilla supuso para el arte español no hizo mella en su concepción retrógrada de las artes. Por otra parte, es preciso señalar el éxito formativo de la Academia zaragozana, desde sus comienzos semillero de artistas laureados en la Corte, con Goya como máximo exponente.

Frente a los numerosos pleitos interpuestos por el Gremio de Carpinteros, los escultores zaragozanos ligados a la renovación academicista que se fue imponiendo a lo largo del siglo XVIII, defendieron firmemente su postura en la convicción de la liberalidad de su arte, resistiendo a largos y complicados procedimientos judiciales, o recurriendo a las más altas instancias para hacer valer sus reivindicaciones frente al retrógrado sistema gremial-corporativo, respaldado por las instituciones locales incluso frente a las nuevas leyes promulgadas por la monarquía ilustrada, como eran los estatutos de la Real Academia de San Fernando. Un sistema que sólo a partir de 1785 entraría en crisis definitiva, tras la promulgación de sucesivos decretos sobre la libertad profesional en España, aunque en Zaragoza la poderosa estructura gremial se mantuvo hasta bien entrado el siglo XIX.

3. 1. 2.

Los exámenes de maestría del Gremio de Carpinteros, Escultores, Ensambladores, y Entalladores de Zaragoza según sus ordenanzas

Las ordenanzas gremiales regulaban las actividades profesionales y el aprendizaje de cada uno de los cuatro oficios agrupados en la corporación. Los escultores comenzaban su formación a edad temprana ingresando en el taller del maestro, mediando a veces documentos jurídicos o la simple inscripción en los libros del gremio, con la finalidad de controlar el desarrollo del período completo de aprendizaje exigido. En el caso zaragozano era de ocho años, distribuidos en cuatro de aprendiz, uno de añero y tres de mancebo, cuyo cumplimiento se debía demostrar mediante certificación notarial.

Este tradicional sistema de enseñanza consolidado por el gremio artesano obviaba todo fundamento teórico, pues estaba basado en la transmisión al discípulo de los conocimientos técnicos y de las prácticas de taller necesarios para ejercer el oficio tras la realización de un examen, prueba de habilidad, al que sólo podían acceder quienes, atestiguada su limpieza de sangre, habían cumplido el

tiempo de formación obligatorio y podían pagar las elevadas tasas de admisión a examen por cada uno de los oficios a los que optase.

En esencia, un modelo de aprendizaje de taller que no permitía el desarrollo de la personalidad artística del futuro escultor, puesto que se fundamentaba en la imitación o repetición, casi mecánica, de las obras del maestro y en poder demostrar la suficiencia para la superación del examen. Consecuencia de este ejercicio mimético, difícilmente se podía producir renovación alguna en la escultura, sino más bien el anquilosamiento de las fórmulas transmitidas en los obradores durante largo tiempo.

Los exámenes de maestría se hallaban reglamentados en las ordenanzas del gremio de carpinteros, ensambladores, escultores y entalladores de Zaragoza,¹⁵³ estudiadas por Boloqui Larraya en su trabajo sobre la escultura del siglo XVIII, el cual tomamos como referencia.¹⁵⁴

El reglamento aparecía ya estipulado en las ordenaciones de 1655, que sirvieron de base a las posteriores de 1747, aprobadas éstas por el Consejo de Castilla, y sus adiciones de 1761, 1762 y 1763. Las novedades introducidas en ese siglo se refieren, en las de 1747, a la rebaja de la cuota de examen a un tercio de su importe, disposición que será derogada en 1763; las adiciones a las ordenanzas introducidas de 1761 a 1763 imponen la limpieza de sangre, vida y costumbres de los aprendices y fijan el tiempo de aprendizaje de quienes deseen acceder la maestría, así como medidas para el control de las obras clandestinas.¹⁵⁵ Las normas referidas a los exámenes de maestría se desarrollan específicamente en las ordenanzas 15-21, 38, 59, 60 y 67-69. En ellas se incide en los aspectos organizativos y crematísticos, describiendo detalladamente el proceso a seguir.

Los mancebos, o aprendices hasta 1761, podían solicitar el examen de maestría tras haber cumplido y justificado documentalmente los ocho años de aprendizaje,¹⁵⁶ debiendo pagar y superar la prueba para cada uno de los oficios o especialidades que solicitaran al gremio. A partir de 1763 en que se volvió a las cuotas fijadas en las ordenanzas de 1655 por la mala situación económica que atravesaba, el pago que el gremio exigía por cada prueba era de diecisiete escudos y diez sueldos en el momento de la petición, más otro tanto en el momento de ser admitido como maestro y cofrade, cantidad que se repartía entre los cargos involucrados en el examen. El importe de las pruebas de los cuatro oficios ascendía a cincuenta libras. Los hijos y yernos de los cofrades pagaban la

¹⁵³ AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, (Madrid, 20-X-1747).

¹⁵⁴ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 25-75.

¹⁵⁵ *Ibidem*, vol. I, p. 26.

¹⁵⁶ El gremio solicitó en 1761 un aumento de la duración del aprendizaje hasta un total de doce años repartidos en seis de aprendiz, uno de añero y cinco de mancebo, petición que no fue atendida por el Consejo de Castilla.

mitad.¹⁵⁷ En el período comprendido entre 1747 y 1763 las cuotas se rebajaron a un tercio del total.¹⁵⁸

El proceso general de las pruebas de examen queda estipulado en la ordenanza 17 y consiste en la realización de dos trazas y una pieza.¹⁵⁹ Pero la referencia específica al examen para escultores y entalladores aparece en la ordenación 60.¹⁶⁰ Según ésta, los aspirantes admitidos eran examinados por *los ocho nombrados de la cofradía* (mayordomo mayor y mayordomo menor, los dos consejeros, veedor de escultores, andador, llamador y corredor) mas un *prohombre* que asistía en el examen junto con el veedor de escultores. Debían comunicar al examinando

las piezas, y trazas, y dibuxo, y modelo, [...] y la que les saliere por suerte le haya de hacer, y le haya de preguntar aquel, cuya traza fuere la que huviere salido por suerte, y lo mismo se haga con el modelo, pieza, y dibuxo, que huviere de hacer, y la madera con que ha de hacer dicha Obra, se fabee si ha hecho bien dicho dibuxo, y modelo entre todos los Nombrados, y se marque en presencia de los Nombrados, Vehedor, y Prohombre, y haya de dar, y pagar al Cuerpo de la Cofadria lo mismo, que lo que pagan los Carpinteros, o Ensambladores; y antes de principiar dicho Examen, haya de llamar a los Nombrados, y Prohombre, para que vean como se dispone dicho Examen [...].¹⁶¹

Sin embargo, una de las causas de la precaria situación económica, razón esgrimida en el memorial de 1762 aportado por la corporación al Consejo de Castilla para solicitar la aprobación de las cuotas de examen vigentes antes de 1747, fue el perjuicio económico que suponían para los componentes del jurado o tribunal los seis días de duración de las pruebas, afirmando que con su trabajo cotidiano se embolsaban el triple del importe de las propinas estipuladas por

¹⁵⁷ AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, ordenanza 15, pp. 10-11, Madrid, 20-X-1747. De 1747 a 1763 tales cantidades se rebajaron a un tercio de su importe (BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 33-34).

¹⁵⁸ AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, p. 7, Madrid, 26-I-1763.

¹⁵⁹ AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, ordenanza 17, p. 12, Madrid, 20-X-1747. A grandes rasgos el examen se desarrollaba de la siguiente manera: una de las trazas se explicaba al pedir el examen. La otra traza y pieza para realizar se sorteaba de entre las cinco propuestas por miembros del tribunal, los dos mayordomos, los dos consejeros y el veedor mayor. La traza debía hacerla ante el tribunal y quien la había propuesto le planteaba preguntas sobre la misma. Superado ésto, debía estudiar y trazar el resto de las propuestas, para posteriormente explicarlas también ante el tribunal. Después, en casa del mayordomo de bolsa planteaba y demostraba con líneas la pieza a ejecutar. Según la ordenanza 18, si el aspirante no merecía la aprobación del tribunal y debía convocarlo nuevamente, debía pagar, cada vez que lo hiciera, la mitad de las propinas a la junta.

¹⁶⁰ AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, ordenanza 60, pp. 35-36, Madrid, 20-X-1747.

¹⁶¹ AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, ordenanza 60, pp. 35-36, Madrid, 20-X-1747.

atender un examen. Así, en su argumentación aparece la descripción del proceso, según las tareas que se debían realizar en cada uno de esos seis días.¹⁶²

El primer día se hacía la petición de examen y la *Junta* admitía al pretendiente previa comprobación de las condiciones que debía cumplir. El segundo día se hacía el *señalamiento de las Trazas, y Pieza, que ha de trabajar, y se hallan todos presentes a ver trazar a dicho Pretendiente*. El tercero, veían plantear la pieza y *demostrarla para líneas*. El cuarto día se procedía a marcar las piezas de madera labradas y *hacer visura, y examen, si se hallan conforme Arte labradas*. El quinto, desmontaban las armaduras de las piezas, *ver si se hallan bien colocadas, y conforme Arte*. La sexta y última jornada se entregaban las piezas para el reconocimiento de los veedores; éstos informaban al tribunal que, si hallaba la pieza conforme arte, votaba su admisión; posteriormente se sorteaba otra traza que el aspirante debía ejecutar ante todos ellos; aprobada esta última pieza se le admitía como maestro.

El aspirante que superaba el examen debía jurar las ordenanzas en el plazo de ocho días en presencia de los mayordomos, sobre quienes recaía la sanción en caso de no cumplir con la disposición.¹⁶³

Hasta ahora, las únicas nociones sobre los exámenes que el gremio de carpinteros de Zaragoza imponía a quienes deseaban obtener el grado de maestro eran las extraídas de los capítulos dedicados a ellos en las ordenanzas. Su conocimiento resultaba ser de carácter absolutamente genérico y restringido a los aspectos organizativos,¹⁶⁴ debido a que las ordenanzas son el cuerpo normativo donde se plantea el funcionamiento de la corporación que *nos dice cómo ha de funcionar el gremio, pero no cómo actúa*, por lo que resulta determinante disponer de fuentes complementarias o alternativas a ella,¹⁶⁵ de indiscutible valor ante la inexistencia de otros registros originados por el gremio zaragozano.

¹⁶² AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, pp. 9-10 [p. 47 sobreescrita], Madrid, 26-I-1763.

¹⁶³ AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, ordenanza 66, pp. 40-41, Madrid, 20-X-1747.

¹⁶⁴ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 33-35.

¹⁶⁵ REDONDO VEINTEMILLAS, G., "Las ordenanzas gremiales: vías metodológicas para su estudio", en *I Jornadas de metodología de la investigación científica sobre fuentes aragonesas*, Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, 1986, pp. 135-161, espec. pp. 157 y 161.

3. 1. 3.

Los exámenes de maestría registrados en el expediente judicial de Alejandro Gil

Es el caso del documento objeto de nuestro siguiente análisis. Reviste especial importancia porque nos da a conocer un aspecto desconocido hasta ahora como es el contenido de los exámenes, desvelando la tipología de las pruebas mediante la descripción de las piezas de examen por especialidad que se impusieron a los cuarenta y un aspirantes a maestros escultores, ensambladores, entalladores y carpinteros reseñados en el documento judicial.

Como se señaló más arriba, fue incluido en el expediente judicial generado por la instancia del escultor Alejandro Gil iniciada ante el Real Consejo de Castilla en 1770, solicitando licencia para ejercer su profesión en virtud del título de *Supernumerario de la Real Casa* que ostentaba desde 1742. Dicho documento fue presentado por el gremio de carpinteros en la Audiencia de Zaragoza para proveer de la información requerida por el Consejo, y formaba parte de las pruebas aportadas tendentes a respaldar sus alegaciones, fundamentalmente, en favor de la obligatoriedad de superar el examen de maestría para poder trabajar y abrir *botiga* en cualquiera de los cuatro oficios que integraba.

Es un cuadernillo de catorce hojas cosidas, inserto tras el folio 11 del expediente conservado en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza; presenta doble foliación, una correlativa y otra independiente que fue tachada. A modo de portadilla, el título aparece en la primera página: *Testimonio de diferentes Partidas de Maestros Carpinteros, y Ensambladores de la Ciudad de Zaragoza*.¹⁶⁶ Contiene una copia extractada del libro de exámenes del gremio, realizada por orden de Francisco Pradié, *Maestro Carpintero y Consejero Mayor* de la corporación en 1770. La transcripción está certificada por el escribano Manuel Favos, quien expresa que *sus originales se hallan escritas en dicho Libro de exámenes y este para por ahora en el Archivo del espresado Gremio de Carpinteros a que me refiero: cuya copia consiste en catorce hojas utiles con la presente rubricadas de mi dicho escribano [...]*.¹⁶⁷

Al comienzo se incluye una somera descripción del libro de exámenes, su título y la fecha de comienzo:

un libro de folio quarto que tiene el Gremio de Maestros Carpinteros ensambladores, y Escultores de dicha Ciudad el que esta con cubiertas de pergamino con el título siguiente: Libro de los exámenes de Maestros Carpinteros

¹⁶⁶ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio ...*, Zaragoza, 28-III-1770, apéndice documental, doc. 168.

¹⁶⁷ *Ibidem*, f. 150 r.

*y ensambladores, y escultores de la Cofradía del Patriarca San Joseph empezado el año 1698.*¹⁶⁸

Lo tardío de la fecha podría indicar la existencia de otro libro de registro de exámenes anterior, cuyo proceso había quedado establecido ya en las ordenanzas de 1655, recogándose posteriormente en las de 1747.¹⁶⁹

3. 1. 3. 1.

Contenido

La copia reproduciría parte de los protocolos, actas o cartas de algunos exámenes de maestría en los cuatro oficios, impuestos por el gremio a cuarenta y un aspirantes entre los años 1718 y 1768. Sin embargo, los exámenes son un total de treinta y cuatro porque algunos de los solicitantes pidieron el examen por parejas o en grupo, en cuyo caso el examen fue conjunto.

Se transcribieron las diez pruebas correspondientes a otros tantos aspirantes a maestro escultor. De ellos, cuatro solicitaron simultáneamente los exámenes de ensamblador y de entallador o tallista.¹⁷⁰ Cinco de ellos lo realizaron sólo junto al de ensamblador,¹⁷¹ y uno más pidió el examen diez años después de haber superado y jurado como maestro ensamblador.¹⁷²

El grupo más numeroso fue el de los ensambladores con un total de cuarenta solicitudes y treinta y tres exámenes, ya que algunos fueron grupales.¹⁷³ De todos ellos sólo se registró un único aspirante simultáneo a ensamblador y

¹⁶⁸ *Ibidem*, f. 137 r.

¹⁶⁹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 26.

¹⁷⁰ Agustín Vidal, Joseph Sanz, Ygnacio Ximeno y Francisco de la Ceval.

¹⁷¹ Manuel Lamana, Bernabé Mendoza, Manuel Giral, Francisco de Mesa y Felix Sayas.

¹⁷² Rafael Clemente. Desconocemos si después de obtener la maestría de ensamblador en 1754 y de haber satisfecho la cuota de examen para escultor no superó esta prueba, volviendo a solicitarla en 1764, año en que juró como maestro (AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, ff. 139 v-140 v, Zaragoza, 28-III-1770).

¹⁷³ Agustín Vidal, Joseph Heraso, Joseph Planillo, Agustín Baquero, Joseph Sanz, Ygnacio Ximeno, Joseph Furriel, Alberto Aquillue, Thomas Morella, Francisco de la Ceval, Valero Domínguez, Manuel Lamana, Bernabé Mendoza, Thomas del Río, Ygnacio Alegre, Juan Baylon, Manuel Torralva, Antonio Valero, Gerónimo Amad, Yldefonso Fuster, Rafael Clemente, Agustín Forcada, Christobal Heraso, Leandro Granged, Francisco Miranda, Thomas Magallon, Diego Brito, Blas Guara, Ygnacio Susaran, Manuel Puyal, Christobal Ruiz, Miguel Garin, Gregorio Sevilla, Sebastian López, Mariano Blaquera, Juan Rueda, Felix Sayas, Lorenzo Miranda.

entallador.¹⁷⁴ De cinco maestrías de entallador se transcribieron tres pruebas, y una prueba del único aspirante a maestro carpintero.¹⁷⁵

En resumen, en la copia se recogieron un total cincuenta y seis maestrías en los distintos oficios, logradas por cuarenta y un aspirantes mediante la imposición de cuarenta y siete exámenes o pruebas detallados y distintos.

Puesto que se trataría de una copia parcial del libro de exámenes del gremio, según la selección de artífices y oficios realizada para su confección, la corporación mostró un interés especial por reflejar los exámenes de los escultores, pretendiendo resaltar su acatamiento a la normativa y adscripción al gremio tras la superación del examen y, finalmente, su jura. Así mismo, no descuidaron aprovechar sus declaraciones para hacer valer otras cuestiones profesionales y económicas. Es lo que indicaría el alto número de pruebas a ensambladores incluidas en la copia, en un intento obstinado de eliminar la competencia de los escultores independientes y defender y legitimar una suerte de monopolio en la ejecución de retablos por los agremiados, motivo del pleito iniciado por el gremio, y perdido, contra el académico Juan Fita en 1761.

Los escultores aparecen reseñados en primer lugar y en un total de diez. Para el período comprendido de cincuenta años, no es un número elevado. No obstante, no difiere mucho del porcentaje asignado a los escultores por Belén Boloqui sobre trescientos tres agremiados a lo largo de noventa y cinco años, que es del 12,82 %.¹⁷⁶

La referencia a los entalladores es poco relevante pues sólo se reflejó la concesión de cinco maestrías en cincuenta años.¹⁷⁷ Es obvio que, considerando las otras tres especialidades no debió ser un oficio muy demandado por los aspirantes. No obstante, la corporación debió hacerlas constar en la copia certificada, entre otras razones, para no plantear dudas respecto a la solicitud del

¹⁷⁴ Agustín Baquero.

¹⁷⁵ Joseph Gavas. Sin embargo, no está claro si fueron uno o dos los nuevos maestros carpinteros ya que en la transcripción de las pruebas de Manuel Lamana, no coinciden los exámenes solicitados, que son los de escultor y ensamblador, con los que finalmente se mencionan en la jura: de *escultor Entablador y Carpintero* [*ibidem*, f. 139 r-v].

¹⁷⁶ Por otra parte, la media de escultores asistentes a los capítulos del gremio en la primera y segunda mitad del siglo XVIII es de 7,83 y 6,36 respectivamente, frente a los 35,92 y 43,99 maestros carpinteros en el mismo periodo. Sobre datos estimativos referidos a los escultores respecto a los demás componentes del gremio ver BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 47-50.

¹⁷⁷ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, ff. 137 r-150 v, Zaragoza, 28-III-1770, apéndice documental, doc. 168.

Consejo de Castilla de demostrar que los *tallistas*, en alusión a los escultores, estaban integrados en el gremio de carpinteros.¹⁷⁸

Sin embargo, en este asunto judicial a la corporación no le interesó reflejar en el documento que los carpinteros fueron el gran grupo de agremiados durante todo el tiempo de existencia de la corporación. Resulta evidente ante la importancia cuantitativa que se concedió a los escultores inscritos frente a la única transcripción del examen de maestría de un carpintero: Joseph Gavas. Precisamente, el de quien en 1752 debió claudicar ante el gremio dejando de ejercer su profesión como *Carpintero de la Real Casa de Su Magestad* para someterse al examen de maestría. Aparece otro artífice que habría jurado como maestro carpintero, Manuel Lamana, pero la copia parece contener errores.¹⁷⁹ Tampoco descuidaron incluir en la copia a aquellos miembros que, antes de 1770, tras soportar percances o pleitos con la de carpinteros y otras corporaciones, optaron por integrarse en ellas, como fue el caso del escultor Francisco de la Ceval.¹⁸⁰

En la copia aparecen los nombres de artífices que nos son prácticamente desconocidos, señalando las fechas de consecución de sus maestrías, así como las de otros que conocíamos su pertenencia al gremio sólo como carpinteros. Por otra parte, las fechas consignadas de las solicitudes de examen y de las juras como maestros resultan útiles para discernir tanto importantes cuestiones cronológicas y de autoría de obras como aspectos biográficos de los nuevos agremiados.

Finalmente, el documento brinda la oportunidad de conocer algunos objetos y decoraciones del patrimonio mueble de la capilla, carnerario y otras dependencias del gremio en el monasterio de Santa Engracia de Zaragoza, así como del granero de la cofradía, pues en algunas de las piezas de examen que la junta ordenó hacer se hizo constar su destino.

¹⁷⁸ En los documentos del Consejo de Castilla, con la palabra *tallista* se alude a la de escultor, mientras que en los documentos del gremio zaragozano no se suele utilizar con esa acepción, sino con la de entallador, oficios bien diferenciados en las ordenanzas (BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 36 y vol. II, doc. 3).

¹⁷⁹ [...] *pidió examen de Escultor y ensamblador [...] recibió la jura de Maestro escultor Entablador y Carpintero, y pago la Cofradía.*)AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, f. 139 r-v, apéndice documental, doc. 168).

¹⁸⁰ MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, *op. cit.*, pp. 41-42; MUÑOZ SANCHO, A. M., "Gremio contra Academia. Exámenes...", *op. cit.*, pp. 299-324; MUÑOZ SANCHO, A. M., "La escultura zaragozana en el siglo XVIII: Gremio contra Academia", en Asión, A., Castán A., Gracia, J. A., Lacasta, D., Ruiz, L. (coords.), *La Historia del Arte desde Aragón. II Jornadas de Investigadores Predoctorales*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 81-92, espec. pp. 82-84.

3. 1. 3. 2.

Cronología

Como se ha señalado más arriba, el documento inserto en el expediente del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza registra treinta y cuatro exámenes para las cincuenta y seis maestrías solicitadas, algunas simultáneamente, por cuarenta y un aspirantes.

Las entradas no están ordenadas cronológicamente, sino que aparecen agrupadas por oficio, como se ha señalado arriba. Corresponden a veintitrés años distintos escogidos aleatoriamente, extendiéndose a lo largo de un período de cincuenta años. El primer examen anotado es de diciembre de 1718¹⁸¹ y el último de enero de 1768,¹⁸² año en que comenzó el hostigamiento del gremio contra Alejandro Gil.¹⁸³

En los años 1752, 1753, 1756, 1757 y 1767 se llevaron a cabo numerosos exámenes de maestro ensamblador, al contrario que para escultores, de quienes se registraron tan sólo diez entre 1718 y 1767, e irregularmente, pues los intervalos entre ellos oscilan de uno a dieciséis años. A partir de 1745, con el comienzo del período álgido de litigios contra los artistas de convicción academicista, se crearía una difícil coyuntura en la que se extendería el temor a los problemas judiciales entre los artífices, circunstancia que les habría impelido a acatar la normativa gremial sometiéndose a los exámenes. Así, los intervalos entre las pruebas transcritas se reducen a dos años como máximo: en la copia se registraron tres nuevos maestros escultores desde 1745 hasta 1749.

Sin embargo, los que posteriormente optaron por el examen no lo hicieron hasta 1758 dos de ellos, y otros dos hasta 1767. Ello indicaría que la decadencia del gremio empezaba a notarse de forma más acusada: es preciso recordar que de 1761 a 1764, en realidad desde 1759, se había extendido el pleito de la corporación contra Juan Fita, vencedor gracias a su constancia y a la intervención real, desenlace que habría constituido un duro golpe para las pretensiones de la corporación de carpinteros. Ambiente en el que también resultó determinante la fundación de la Real Academia de San Fernando y, con ello, el arraigo de la Academia particular de Zaragoza que, con su primera junta preparatoria, había comenzado a dejar sentir su influencia entre los jóvenes que, buscando una

¹⁸¹ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, f. 137 r-v, Zaragoza, 28-III-1770, apéndice documental, doc. 168.

¹⁸² *Ibidem*, ff. 148 v-149 r.

¹⁸³ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Probision del Consejo, en la instancia hecha por Don Alexandro Gil...*, 1770, ff. 151 v-152 v, Zaragoza, 17-V-1770 (a), apéndice documental, doc. 169.

formación distinta a la ofrecida por los gremios, aspiraban a convertirse artistas¹⁸⁴ como los escultores más relevantes del momento, José Ramírez de Arellano, Simón Ubau, Juan Fita, Carlos Salas, Alejandro Gil, que no pertenecían al gremio. Todo ello alentado por el renovador ambiente artístico que rodeó las obras de la Santa Capilla del Pilar y los aires nuevos que llegaron a la ciudad al socaire de tan importante obra.

3. 1. 3. 3.

Relación cronológica de escultores, ensambladores, entalladores y carpinteros examinados

El listado se ha confeccionado por orden cronológico y no por grupos u oficios como aparecen en el documento original.

Cuando para un mismo maestro aparecen reseñados dos años, la primera fecha es la de la solicitud del examen y la segunda la de la jura como maestro.

La grafía de los nombres es la que aparece en el documento, así como el nombre dado en cada caso al oficio solicitado para examen.

1718-1719	Agustín Vidal, escultor, <i>Arquitecto</i> , entallador
1728	Joseph Heraso, ensamblador
1734	Joseph Planillo, ensamblador
1734	Agustin Baquero, ensamblador y entallador
1735	Joseph Sanz, escultor, ensamblador, <i>tallista</i>
1738	Ygnacio Ximeno, escultor, ensamblador, entallador
1740	Pablo Joseph Furriel, ensamblador
1742	Alberto Aquillue, ensamblador
1745	Thomas Morella, ensamblador
1745	Francisco de la Ceval, escultor, ensamblador, entallador
1746	Valero Dominguez, ensamblador
1746-1747	Manuel Lamana, escultor, ensamblador
1749	Bernabe Mendoza, escultor, ensamblador
1750	Thomas del Rio, ensamblador
1752	Ygnacio Alegre, ensamblador
1752	Juan Baylon, ensamblador

¹⁸⁴ Fueron referente para quienes deseaban dedicarse a alguna profesión artística los importantes artistas que surgieron de la academia particular fundada por Juan Ramírez y continuada por su hijo José, ya que constituyeron la vanguardia artística aragonesa del momento (ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo...*, *op. cit.*, pp. 49-54).

1752	Joseph Gavas, carpintero
1753	Manuel Torralva, ensamblador
1753	Antonio Valero, ensamblador
1753	Geronimo Amad, ensamblador
1753-1754	Yldefonso Fuster, ensamblador
1753-1754	Rafael Clemente, ensamblador
1755	Agustín Forcada, ensamblador
1756	Christobal Heraso, ensamblador
1756	Leandro Granged, ensamblador
1756	Francisco Miranda, ensamblador
1756	Thomas Magallon, ensamblador
1757	Diego Brito, ensamblador
1757	Blas Guara, ensamblador
1757	Ygnacio Susaran, ensamblador
1758	Manuel Giral, escultor, <i>Arquitecto</i>
1758	Francisco de Mesa, escultor, ensamblador
1759-1760	Manuel Puyal, ensamblador
1762	Christobal Ruiz, ensamblador
1763-1764	Miguel Garin, ensamblador
1764	Rafael Clemente, escultor
1764-1765	Gregorio Sevilla, ensamblador
1767	Sebastian Lopez, ensamblador
1767	Mariano Blaquera, ensamblador
1767	Juan Rueda, ensamblador
1767	Felix Sayas, escultor, ensamblador
1768	Lorenzo Miranda, ensamblador

3. 1. 3. 4.

Exámenes registrados

El texto de cada examen registrado en la copia realizada por orden de Francisco Pradié, mayordomo mayor del gremio, recoge gran cantidad de información. En general, aparecen los datos siguientes: fecha completa de la solicitud de examen; nombre y apellido del aspirante al examen de maestría; ante quién solicita el examen; los oficios para los que solicita examen; *pieza* que debe realizar para superar el examen; tiempo que se le da para la ejecución de la pieza; fecha de la jura como maestro.

Ello no es óbice para que algunos exámenes se registren de forma muy concisa, ya sea porque constaban de esa forma en el libro del gremio o por la

redacción del escribano, y no incluyan descripción de la pieza de examen¹⁸⁵ o lo hagan de forma somera. Por ejemplo, las pruebas de los escultores Agustín Vidal, que solicita exámenes simultáneos de *Escultor Arquitecto y Entallador*,¹⁸⁶ y Félix Sayas, de *Escultor y Ensamblador*.¹⁸⁷ Aunque las descripciones más largas son las de los exámenes de maestros ensambladores, las hay breves como las de Joseph Planillo,¹⁸⁸ Agustín Baquero,¹⁸⁹ Joseph Furriel,¹⁹⁰ Alberto Aquillue,¹⁹¹ Thomas Morella,¹⁹² Valero Domínguez,¹⁹³ Geronimo Amad¹⁹⁴ o Agustín Forcada¹⁹⁵ y los exámenes conjuntos de Ygnacio Alegre y Juan Baylon¹⁹⁶ y de Manuel Torralva y Anttonio Valero.¹⁹⁷

Los exámenes más largos lo son porque describen detalladamente la pieza de examen: son los sagrarios que se mandaban hacer a los futuros ensambladores. Valgan como ejemplo Joseph Heraso en 1728,¹⁹⁸ Diego Brito en 1757,¹⁹⁹ Cristóbal Ruiz²⁰⁰ o Miguel Garín²⁰¹ en 1762 y 1763 respectivamente. También podemos incluir en este grupo la única prueba para maestro carpintero registrada: el examen de Joseph Gavas.²⁰²

- *Solicitud de examen y admisión*

Cada entrada o examen viene señalado por el nombre del aspirante en el margen del documento.

Ya en el cuerpo del texto, tras la fecha completa de solicitud del examen, sigue el nombre y apellido del aspirante. Siempre se omite su procedencia o lugar de origen.

¹⁸⁵ Caso de Juan Rueda en el año 1767 (AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, f. 148 v, Zaragoza, 28-III-1770, apéndice documental, doc. 168).

¹⁸⁶ En 1718 (*ibidem*, f. 137 r-v).

¹⁸⁷ En 1767 (*ibidem*, f. 141 r-v).

¹⁸⁸ En 1734 (*ibidem*, f. 142 r-v).

¹⁸⁹ En 1734 (*ibidem*, f. 142 v).

¹⁹⁰ En 1740 (*ibidem*).

¹⁹¹ En 1742 (*ibidem*, ff. 142 v-143 r).

¹⁹² En 1745 (*ibidem*, f. 143 r).

¹⁹³ En 1746 (*ibidem*, f. 143 r-v).

¹⁹⁴ En 1753 (*ibidem*, f. 144 r-v).

¹⁹⁵ En 1755 (*ibidem*, ff. 144 v-145 r).

¹⁹⁶ En 1752 (*ibidem*, ff. 143 v-144 r).

¹⁹⁷ En 1753 (*ibidem*, f. 144 r).

¹⁹⁸ *Ibidem*, ff. 141 v-142 r.

¹⁹⁹ *Ibidem*, ff. 145 r-146 r.

²⁰⁰ *Ibidem*, ff. 146 v-147 r.

²⁰¹ *Ibidem*, f. 147 r-v.

²⁰² En 1752 (*ibidem*, ff. 149 r-150 r).

En el documento aparecen varias solicitudes de examen conjuntas y en esos casos se impusieron exámenes conjuntos. Son los de los futuros maestros ensambladores Ygnacio Alegre y Juan Baylon en 1752,²⁰³ Manuel Torralva y Anttonio Valero en 1753,²⁰⁴ Blas Guara e Ygnacio Susaran en 1757,²⁰⁵ Sebastian Lopez y Mariano Blaquera en 1767,²⁰⁶ y del grupo más numeroso, el formado por Christobal Heraso, Leandro Granged, Francisco Miranda y Thomas Magallon en 1756.²⁰⁷

A continuación, se especifican los oficios para los que el aspirante solicita examen: escultor, ensamblador, entallador o carpintero. Ensambladores y entalladores también pueden aparecer nombrados, los primeros como *arquitecto*, en los casos de Agustín Vidal y Manuel Giral²⁰⁸ y los segundos como *tallista*, en el caso de Joseph Sanz en 1735.²⁰⁹ No aparecen los exámenes solicitados por Ygnacio Ximeno en 1738, pero sí la descripción de cada pieza de sus pruebas para escultor, ensamblador y entallador.²¹⁰ En la copia del examen de Manuel Lamana parece haber algún error, puesto que no coinciden los exámenes solicitados con los oficios que aparecen consignados en la jura.²¹¹

Los exámenes se solicitaron al *Mayordomo Mayor y demas dela Junta*, o a los *Mayoresdomos de la Cofradia*, o a los *S.S. de la Junta*, siendo estas las formas más utilizadas en el registro. Según las ordenanzas era al mayordomo de bolsa o mayor a quien debía pedirse el examen.²¹²

Respecto a las condiciones para la admisión de los solicitantes, en la copia no aparece comentario alguno sobre la comprobación del preceptivo cumplimiento de los ocho años de aprendizaje y práctica para acceder a la maestría, así como tampoco sobre la limpieza de sangre, vida y costumbres que

²⁰³ *Ibidem*, ff. 143 v-144 r.

²⁰⁴ *Ibidem*, f. 144 r.

²⁰⁵ *Ibidem*, f. 146 r.

²⁰⁶ *Ibidem*, f. 148 r.

²⁰⁷ *Ibidem*, f. 145 r.

²⁰⁸ *Ibidem*, ff. 137 r y f. 140 v respectivamente.

²⁰⁹ En la acepción de entallador y no de escultor (*ibidem*, f. 137 v).

²¹⁰ *Ibidem*, f. 138 r-v.

²¹¹ *En 18 de Diciembre de 1746 pidió examen de Escultor y ensamblador Manuel Lamana a los Mayoresdomos de la Junta y se le dio por pieza de examen una Señora Santa Ana por escultor de tres palmos y medio de alta en figura redonda y por arquitectura una urna para la colocacion de la misma Santa de tres dedos [sic] de alta siguiendo la misma planta y en la basa un plinto y una escocia un bocel y filete, y en veinte de Febrero de quarenta y siete presento las obras [repetido: presento las obras] se le aprobaron recivio la jura de Maestro escultor Entablador y Carpintero y pago la Cofradia [...] (ibidem, f. 139 r-v).*

²¹² AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, 1763, f. 7 r, Zaragoza, 1763.

desde 1761 impusieron las ordenanzas.²¹³ No obstante, no se menciona ningún caso de solicitante no admitido, ni de exámenes no superados.

- Pruebas de examen

Los exámenes reproducidos en el documento que analizamos no siguen fielmente el proceso estipulado en las ordenanzas del gremio. Tomando como referencia la ordenanza 17, se mencionan en pocas ocasiones los sorteos y que las trazas se realicen ante el tribunal, o que éste plantee cuestiones teóricas al aspirante sobre las trazas o piezas a realizar. Habría más similitudes con el tipo de examen que expone el gremio en su memorial de 1763.²¹⁴

Como se ha señalado antes, el examen consistía, a grandes rasgos, en la realización de dos trazas y una pieza, seleccionadas tras un sorteo en el que entraban las cinco trazas propuestas por los mayordomos, consejeros y veedor mayor.²¹⁵ La primera traza debía realizarla el aspirante al ser admitido a examen: *y se hallan todos presentes a ver trazar a dicho pretendiente [...] se ocupan en ver plantear la Pieza, que ha de executar, y demostrarla para lineas [...]*. Tras haber realizado la pieza y ser aprobada por la junta mediante votación, se sortea una segunda traza *que a presencia de todos los de la Junta la debe executar; y aprobada esta se le admite por Maestro, de manera, que se halla legitimamente ocupados seis días [...]*.²¹⁶

- Trazas

Del sorteo de las cinco trazas propuestas sólo se hace una mención: *En 18 de Octubre de 1767 Juan Rueda pidió examen de ensamblador a los Mayoresdomos de la Cofradia, y se le dio por pieza una de las cinco, que sorteo, la que executo en presencia de los nombrados de la Junta [...]*.²¹⁷ Contrariamente a la mayoría de los exámenes, en este caso no se describe la pieza de examen. En la prueba para ensamblador de Agustín Forcada se hace mención a *la traza que se salio por suerte [...]*.²¹⁸

Las trazas se nombran al final de la transcripción del examen, tras la descripción de la pieza impuesta y su admisión, confirmando que han sido aceptadas, y previamente a la mención de la jura: *y se le admitio la traza y pieza de*

²¹³ *Ibidem*, ff. 38 r-50 v, (Zaragoza, 1763); BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. I, p. 33.

²¹⁴ AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, 1763, f. 47 r, Zaragoza, 1763.

²¹⁵ Ordenanza 17 (*ibidem*, f. 7 v, Zaragoza, 1763).

²¹⁶ *Ibidem*, f. 47 r, Zaragoza, 1763.

²¹⁷ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, f. 148 v, Zaragoza, 28-III-1770, apéndice documental, doc. 168.

²¹⁸ *Ibidem*, f. 144 v.

su examen;²¹⁹ *cumplio con dicha pieza, y trazas;*²²⁰ *se le dio por Pieza una urna, y se le admitio la traza;*²²¹ *presentaron las trazas, pagaron el cuerpo del oficio, y juraron de maestros.*²²²

Sin embargo, constantemente se menciona la *pieza* de examen y se indica en los siguientes términos: *dieron por pieza; se le dio por pieza; se le dio que travajase por Pieza*. En la mayoría de los casos transcriben el examen como si la pieza a realizar hubiese sido impuesta por el tribunal, sin haber mediado sorteo alguno, aunque podría tratarse del criterio del escribano. Entre diversos ejemplos valga el examen de ensamblador de Yldefonso Fuster, a quien *se le dio por pieza de examen un frontal tallado con su marco y sus targetas en los angulos [...]*.²²³

En la transcripción del examen de Bernabé Mendoza se lee:

[...] *y por pieza de ensamblador una urna para la misma Santa y se le dio dos meses de tiempo, y en uno de Julio de dicho año presento las piezas arriba dichas con quatro rotundos y quatro membretes según la planta y perfil que se le ha entregado y quatro Cartelas para tener dicha urna [...]*.²²⁴

O el caso de Blas Guara e Ygnacio Susaran: [...] *se les dio por pieza una Peana, según el perfil que se les entrego por los comisionados [...]*.²²⁵

En la extensa descripción del examen de Diego Brito en 1757, al que se le impone *por pieza* un sagrario, se dice: [...] *siguiendo todos los pesos de toda la planta por el mismo perfil que esta demostrado en el mismo tablero, que se le entrega la planta [...]*.²²⁶

Se señalan claramente todas aquellas piezas de examen que se ordenaron hacer para formar parte del patrimonio del gremio o cofradía. Por ejemplo, la prueba impuesta conjuntamente a los aspirantes a ensambladores Manuel Torralva y Antonio Valero en 1753: [...] *se les dio por pieza de su examen un ornato de Arquitectura para encima de la puerta de la entrada de la Capilla, y a mas quatro blandones de difuntos [...]*.²²⁷

En el caso de los escultores, sí encontramos alguna referencia a la realización de *modelo* previo a la pieza definitiva. Es el caso de Joseph Sanz al que

²¹⁹ Examen de Francisco de la Ceval (*ibidem*, f. 139 r).

²²⁰ Examen de Joseph Planillo (*ibidem*, f. 142 v).

²²¹ Examen de Alberto Aquillue (*ibidem*, f. 143 r).

²²² Examen conjunto de Christobal Heraso, Leandro Granged, Francisco Miranda y Thomas Magallon (*ibidem*, f. 145 r).

²²³ *Ibidem*, f. 144 v.

²²⁴ *Ibidem*, f. 139 v.

²²⁵ Examen conjunto del año 1757 (*ibidem*, f. 139 v).

²²⁶ *Ibidem*, f. 145 r-146 r.

²²⁷ *Ibidem*, f. 144 r-v.

se le impone *por Pieza de Escultura un Niño de altura dos palmos, y ocho dedos en la forma que hizo el modelo [...]*.²²⁸

Finalmente, debemos señalar que no hay referencia alguna a las preguntas del jurado al examinando sobre la interpretación de las trazas, según regula la ordenanza 17:

[...] y el Nombrado, cuya Traza fuere la que huviere sacado el dicho Examinante, le haya de preguntar al dicho Examinante, como se entiende dicha Traza, en presencia de todos los Nombrados, para que vean si responde bien a la explicacion de dicha Traza [...].²²⁹

- *Piezas de examen*

Si en otros aspectos el documento no es tan explícito como desearíamos, en el caso de las piezas de examen a realizar por los futuros maestros, encontramos descripciones detalladísimas de muchas de ellas y de todas las especialidades, en algún caso llegando a ocupar folios completos, tal es la riqueza informativa que contiene el extracto del libro de exámenes del gremio de carpinteros de Zaragoza.

Para los exámenes de maestro escultor se impusieron distintos tipos escultóricos, indicando, casi siempre, las medidas que debían tener las piezas y sus atributos iconográficos. Las medidas aproximadas consignadas oscilaron entre los 40 cm (*media vara*) de la pieza de Bernabé Mendoza, una Santa Magdalena de Pazzi, y los 110 cm (*cinco palmos y medio*) del San José de Félix Sayas. La figura más repetida es el Niño Jesús, realizado por Joseph Sanz, Ygnacio Ximeno,²³⁰ Ygnacio Alegre y Juan Baylon;²³¹ Sayas debió tallar un Niño de la mano de San José.²³²

La pieza de Agustín Vidal fue una Virgen del Pilar.²³³ Francisco de la Ceval talló un *Sⁿ Juan para un ornato de la Sala Capitular de Maestros Carpinteros estofado, y encarnado y lo dio de gracia para la Cofradia*.²³⁴ Manuel Lamana realizó una Santa Ana; Bernabé Mendoza *una santa Maria Magdalena de Paxis de altura de media vara*

²²⁸ *Ibidem*, ff. 137 v-138 r. Se alude repetidamente al modelo en la ordenanza 60 (AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, 1763, f. 19 r-v, Zaragoza, 1763).

²²⁹ *Ibidem*, f. 7 v, Zaragoza, 1763.

²³⁰ En 1735 y 1739 respectivamente (AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, ff. 137 v-138 r, 138 r-v respectivamente, apéndice documental, doc. 168).

²³¹ A Ygnacio Alegre y Juan Baylon, en examen conjunto de ensambladores en 1752, *se les dio por Pieza de examen un niño para el S.^{or} San Joseph, que esta en el Granero de dicho oficio con su Guardapolvo, y sus puertecillas para cerrarlo* (*ibidem*, ff. 143 v-144 r).

²³² En 1767 (*ibidem*, f. 141 r-v).

²³³ En 1718 (*ibidem*, f. 137 r-v).

²³⁴ *Ibidem*, ff. 138 v-139 r.

*vestida de Religion Carmelita.*²³⁵ Rafael Clemente talló *una santa Barbara de quatro palmos, y tres dedos de Alta con la Custodia en la mano drecha.*²³⁶ Además de Sayas, también Manuel Giral realizó dos esculturas: *un San Juan Bautista bestido de Piel conforme en el desierto y parte desnudo conforme le pertenece y una Santa Isavel Madre de San Juan.*²³⁷ Francisco de Mesa esculpió *un San Rafael de tres palmos, y quatro dedos de alto con sus atributos, en la mano Yzquierda un Barvo, y en la derecha una Esquadria.*²³⁸

En los exámenes para maestro ensamblador, la pieza que más se repite son las urnas, en un total de diez; le siguen sagrarios y peanas, en cinco ocasiones cada uno; después, los *ornatos*, incluyendo distintas modalidades:

*ornato de la orden compuesta en dos ocasiones;*²³⁹ *un ornato de Arquitectura para encima de la puerta de la entrada de la Capilla;*²⁴⁰ *dos ornatos correspondientes a los que estan al lado de la capilla de San Joseph de la sala capitular.*²⁴¹ Podría relacionarse con estas piezas una *fachada para la segunda sacristia de la sala capitular.*²⁴²

Hay tres ejemplos de pedestales. *Pilastras, guardapolvo y puertecillas,*²⁴³ blandones de difuntos, frontales, marcos, plintos, *un retablo para el carnerario que tiene el gremio de maestros carpinteros en el Monasterio de Santa Engracia [...],*²⁴⁴ y una mesa altar con frontispicio, en una ocasión cada uno.

Como examen para maestro entallador realizaban decoraciones o *adorno* de serafines o *cabezas de serafines, cartelas, tarxetas*; también se limitaron a señalar *la talla que le correspondiere.*

Sólo se transcribió un examen para maestro carpintero. Fueron *dos puertas de calle para el granero del oficio* lo que debió realizar Joseph Gavas en 1752, obligado a examinarse de maestría por no admitir el gremio que ejerciese su

²³⁵ En 1749 (*ibidem*, f. 139 v).

²³⁶ En 1764 (*ibidem*, ff. 139 v-140 r).

²³⁷ En 1758 (*ibidem*, f. 140 v).

²³⁸ En 1758 (*ibidem*, ff. 139 v-140 r).

²³⁹ Los dos exámenes son de 1734 y corresponden a Joseph Planillo y Agustín Baquero (*ibidem*, f. 142 r-v).

²⁴⁰ Examen conjunto de Manuel Torralva y Antonio Valero en 1753 (*ibidem*, f. 144 r).

²⁴¹ Es parte del examen conjunto que se impuso en 1756 a Christobal Heraso, Leandro Granged, Francisco Miranda y Thomas Magallon (*ibidem*, f. 145 r).

²⁴² Examen de Lorenzo Miranda en 1768 (*ibidem*, ff. 148 v-149 r).

²⁴³ Aun siendo examen para maestros ensambladores, a Ygnacio Alegre y Juan Baylon se les impuso *un niño para el Señor San Joseph, que esta en el Granero de dicho oficio con su Guardapolvo, y sus puertecillas para cerrarlo* (*ibidem*, ff. 143 v-144 r).

²⁴⁴ [...] *de diez y siete palmos de alto inclusa la mesa altar y su frontispicio y nueve de ancho poco mas o menos, y dicho retablo ha de ser del orden corinthio con su planta concava, y en ella dos medias columnas de a dos tercias cada una, y membrete a cada lado, y a mas una quarto de columna en cada lado, a la parte de adentro con su cruz al centro con su pie para colocar un Santo Cristo [...]* es el examen conjunto que realizaron Sebastián López y Mariano Blaquera en 1767 (*ibidem*, f. 148 r-v).

profesión con el título de *Carpintero de la Real Casa de S. M.*, expedido en junio de 1750.²⁴⁵

- *Tiempo de ejecución de la pieza de examen*

Respecto a la duración del examen, en las transcripciones encontramos muy distintos plazos de tiempo para la realización de las *piezas*. En pocos casos el examen podría durar seis días como dicen las ordenanzas,²⁴⁶ debiendo interpretarlo como el total de jornadas no consecutivas que los miembros del tribunal emplearían, teóricamente, en atender a las distintas fases de la prueba.

Se pueden constatar plazos máximos de cuatro meses, como los de Diego Brito o Manuel Puyal. Es el tiempo que se les dio, al primero, para la realización de un sagrario detalladamente descrito,²⁴⁷ y al segundo, para *una urna para el Señor San Blas y despues resolvieron se hiciera una peana para el mismo santo conforme el perfil y planta que se le havia dado [...]*.²⁴⁸

El plazo normal que se daba a los aspirantes a maestros para la realización de las piezas estaba en torno a los dos meses, pues es el que más se repite en el registro de exámenes. Sin embargo, en algunos no se especifica el tiempo de ejecución; en otros sólo se mencionan las fechas de petición de examen, presentación de pieza y jura, comprobando en ellos los más variados periodos de tiempo transcurrido. Yldefonso Fuster pidió examen de ensamblador el 11 de noviembre de 1753, se le dieron dos meses, pero, sin que conozcamos las causas, *en 16 de Junio de 1754 entrego la pieza de su examen juro de maestro, y pago la Cofradia*: habían pasado más de siete meses para la realización de un frontal de altar.²⁴⁹

El caso que más interrogantes plantea es el de Francisco de la Ceval. Sólo se menciona la fecha en que pidió los exámenes de escultor, ensamblador y entallador, el 14 de marzo de 1745. Según las ordenanzas no se podía solicitar examen dos meses antes del día de San José;²⁵⁰ tampoco se menciona la fecha de la jura como maestro. Debemos recordar que este artista mantuvo un pleito, que perdió, con el gremio de doradores de Zaragoza, que le impedía ejercer con el título que tenía desde 1743 de *Escultor, Ensamblador y Dorador supernumerario de la Real Casa*²⁵¹ sin estar examinado. Podría pensarse que tal vez se sometió a los exámenes citados de 1745 para evitar problemas con la corporación de

²⁴⁵ *Ibidem*, f. 152 r.

²⁴⁶ AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, 1763, f. 7 v, Zaragoza, 1763.

²⁴⁷ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, ff. 145 r-146 r, 28-III-1770, apéndice documental, doc. 168.

²⁴⁸ *Ibidem*, f. 146 r-v.

²⁴⁹ *Ibidem*, f. 144 v.

²⁵⁰ Ordenanza 20 (AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, 1763, ff. 8 v-9 r, Zaragoza, 1763).

²⁵¹ PARDO CANALIS, E., "Sobre varios artistas...", *op. cit.*, pp. 92-93.

carpinteros, que ese año pleiteaba contra José Ramírez y Simón Ubau. Tal podría ser el origen de las irregularidades constatables en la transcripción.²⁵²

- *Tribunal*

Por el documento inserto en el expediente no podemos saber quiénes eran los maestros examinadores, o los ocho *nombrados* a los que aluden las ordenanzas;²⁵³ tampoco quiénes fueron los *prohombres* que, con el veedor de escultores, fueron elegidos para asistir en los exámenes de escultor. Sólo encontramos una mención al mayordomo de bolsa en 1752, Félix Plano, y a Joseph Baylon en la jura de maestría del carpintero Joseph Gavas.²⁵⁴ Con documentos que recogen listados de asistentes a los capítulos del gremio, se podría determinar, al menos en parte, la composición de algunos de los jurados o tribunales.²⁵⁵

- *Votación del tribunal, jura como maestro y pago a la Cofradía*

En la ordenanza número 19 se estatuye que, una vez terminado el examen, *se lleve a Casa del Mayordomo de Bolsa, para que allí se visite y apruebe, y se fabee entre todos los ocho Nombrados, para admitirlo por Maestro, o no, todos, o la mayor parte.*²⁵⁶

Sin embargo, nada se dice en el texto sobre los procedimientos de votación para la aprobación del examen.²⁵⁷ Aparece alguna mención del tipo *se votó la pieza*;²⁵⁸ o bien *presentó las obras se las aprobaron.*²⁵⁹ En el examen para escultor y ensamblador de Francisco de Mesa se refiere antes la admisión a maestro que la

²⁵² En 14 de Marzo de 1745 *pidio examen de Escultor Entallador y Ensamblador Fran.º dela Ceval a los Mayoresdomos de la Cofradia y dieron por pieza de examen un Sⁿ Juan para un ornato de la Sala Capitular de Maestros Carpinteros estofado, y encarnado y lo dio de gracia para la Cofradia, y todo lo ha executado a presencia de los S. S. Mayoresdomos, y se le admitio traza y pieza de su examen, y juro de Maestro* [AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, f. 138 v-139 r, (Zaragoza, 28-III-1770)]. En 1745 el gremio inició el pleito contra José Ramírez de Arellano y Simón Ubau.

²⁵³ Ordenanza 17 (AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, 1763, f. 7 v, (Zaragoza, 1763); los *ocho nombrados de la cofradia* son los dos mayordomos, mayor o de bolsa y menor o de cofre, los consejeros mayor y menor, el veedor de escultores, un andador de los jurados de la ciudad, el llamador y el corredor; en el examen de escultores se unía a este tribunal un *prohombre* (BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 34).

²⁵⁴ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, f. 149 r-150 r.

²⁵⁵ Para la identificación de los maestros del gremio y los cargos detentados por ellos en diferentes años BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 51-75.

²⁵⁶ AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, 1763, f. 8 v, Zaragoza, 1763.

²⁵⁷ Ordenanza 17 y adición de 1763 (*ibidem*, ff. 7 v y 47 r respectivamente, Zaragoza, 1763).

²⁵⁸ Examen de ensamblador de Gregorio Sevilla en 1764-65 (AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, f. 148 r, Zaragoza, 28-III-1770).

²⁵⁹ Examen de *Escultor ensamblador y tallista* de Joseph Sanz en 1735 (*ibidem*, f. 138 v).

visita del examen: *se admitio por maestro, se visito el examen, se le dio la Jura, y pago la Cofradia.*²⁶⁰

El documento se limita a registrar la que podría considerarse fecha de la jura de cada uno de los maestros, aunque en ocasiones, por ejemplo, se lea: *en 16 de Marzo de 1719 se visito dicho examen se admitio por Maestro se le dio la jura y pago a la Cofradia,*²⁶¹ consignando en un mismo día la visita del examen, aprobación y jura, acto para la que había un plazo de ocho días tras la admisión como maestro.²⁶² Los mayordomos leían las ordenanzas al futuro maestro antes de su juramento.²⁶³ El único examen que registra ante quién se realiza la jura es el del carpintero Joseph Gavas:

*Pago el cuerpo de la cofradia cinco libras, y diez sueldos y en 25 de Febrero de 1752 juro de maestro carpintero Joseph Gavas en presencia de Felix Plano mayordomo de bolsa, Joseph Baylon y demas de la junta en presencia de Joseph Barrachina alguacil del señor Don Miguel Gomez Theniente de Corregidor, y pago el cuerpo de la cofradia.*²⁶⁴

Las cantidades que se debían pagar por el examen de maestría eran diecisiete escudos y diez sueldos al solicitar el examen, más otro tanto al ser admitido como cofrade y cinco reales para misas. Hijos y yernos de cofrades abonaban sólo la mitad.²⁶⁵ Examinarse simultáneamente de los cuatro oficios ascendía a cincuenta libras. Estas cantidades quedaron reducidas a un tercio de 1747 a 1763.²⁶⁶

Además de la mención de la cantidad que pagó Gavas a la cofradía, se registran dos casos de artífices que no pagaron: en 1764, Rafael Clemente tras su examen de escultor *no pago el cuerpo de la cofradia por haverlo pagado quando se examino de ensamblador;*²⁶⁷ en 1767, Juan Rueda, tras ser admitido maestro ensamblador *no pago el cuerpo de la cofradia por haverlo pagado quando se examino de carpintero.*²⁶⁸

²⁶⁰ Examen del año 1758 (*ibidem*, f. 141 v).

²⁶¹ Examen de Escultor ensamblador y tallista de Joseph Sanz (*ibidem*, ff. 137 v-138 r).

²⁶² Ordenanza 66 (AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, ff. 21 v-22 r, Zaragoza, 1763).

²⁶³ Ordenanza 38 [*ibidem*, f. 12 v, (Zaragoza, 1763)].

²⁶⁴ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, ff. 149 r-150 r, (Zaragoza, 28-III-1770).

²⁶⁵ Ordenanzas 15 y 60 (AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, 1763, pp. 10-11 y pp. 35-36 respectivamente, Zaragoza, 1763). BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 33.

²⁶⁶ AMZ, Serie Facticia, sig. 16-32, *Real Provisión...*, 1763, ff. 43 r-50 v, Zaragoza, 1763; BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 33-34.

²⁶⁷ Examen que superó en 1753-54 (AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, ff. 139 v-140 v, Zaragoza, 28-III-1770).

²⁶⁸ *Ibidem*, f. 148 v.

Los registros de exámenes no revelan datos de otro tipo ni aluden a otros aspectos organizativos del examen que aparecen reglados en las ordenanzas. Por ejemplo, nada se dice sobre el lugar de realización de las pruebas;²⁶⁹ sobre el marcaje de herramientas y madera utilizadas en el examen y piezas;²⁷⁰ tampoco sobre cuestiones de competencia de los maestros una vez integrados en la corporación, tanto en lo tocante a la delimitación de oficios como al territorio o lugares en los que podían ejercer su profesión.²⁷¹

En conclusión, el documento inserto en el expediente de Alejandro Gil, conteniendo la copia de algunos exámenes del gremio de carpinteros, ensambladores, escultores y entalladores de Zaragoza de 1718 a 1768, aporta información sobre la praxis del gremio, concretamente en la realización de los exámenes para acceder a la maestría en los oficios de la corporación.

Al analizarlo según las ordenanzas gremiales, se constata que en numerosas ocasiones no se cumplía fielmente lo reglamentado, simplificándose enormemente el proceso completo de examen, desde la solicitud de la prueba por los aspirantes hasta la jura de los nuevos maestros. Así pues, es un documento de gran importancia para conocer el funcionamiento real del gremio frente a lo teórico de las ordenanzas.

El documento judicial también nos revela noticias sobre artífices y artistas de los que se desconocía, en algunos casos, las maestrías que poseían, en otros, prácticamente su existencia, a pesar de ser maestros escultores o ensambladores que realizaron importantes obras durante el siglo XVIII, tal vez por estar muchas de ellas desaparecidas.

Son de destacar las detalladas descripciones de las piezas que realizaban quienes se examinaban de maestría en las distintas especialidades de escultor, ensamblador, entallador y carpintero, dado el desconocimiento existente sobre los exámenes de maestría al no haberse conservado los libros de la corporación. Por una parte, aporta, en cada caso, la descripción material de la pieza con la terminología utilizada por los propios artífices; por otra parte, ofrece información sobre diversas tipologías de piezas que, por tratarse de obras menores, no se consideran cuando se estudia la obra de los artistas, como son sagrarios, urnas, ménsulas, peanas, frontales, etc., pero que precisaban igualmente de la creatividad y pericia del artífice y suponían una parte importantísima del volumen de trabajo en los talleres de escultura en el siglo XVIII.

²⁶⁹ Estatuido en las ordenanzas 19 y 20 AMZ, Serie Factiva, sig. 16-32, *Real Provisión...*, 1763, ff. 8 r-9 r, Zaragoza, 1763).

²⁷⁰ Ordenanza 20 (*ibidem*, f. 8 v-9 r, Zaragoza, 1763).

²⁷¹ Ordenanzas 61y 68 (*ibidem*, ff. 19 v-20 r y f. 22 r-v, Zaragoza, 1763).

3. 1. 4.

El aprendizaje de los futuros escultores. Taller y Academia: dos conceptos diferentes de formación

Las descripciones de las pruebas de examen que aparecen en el documento del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza son ilustrativas sobre uno de los principales aspectos de la praxis gremial, como es la formación recibida por los mancebos escultores al término de su aprendizaje, cuando, según la normativa, completaban los ocho años de preparación preceptivos para superar la prueba de habilidad que era el examen de maestría, en el que socialmente era considerado como un oficio manual. Así mismo, se constatan documentalmente las profundas diferencias con la educación artística recibida por quienes se formaban según el ideario académico, en el concepto de liberalidad de las artes, centros privados, inicialmente, y después oficiales como la Real Academia de San Fernando, de lo que Carlos Salas es buen exponente, según lo estudiado en el capítulo anterior.

Respecto al establecimiento académico zaragozano dirigido por los escultores de la familia Ramírez, y posteriormente hasta su oficialización, no disponemos de fuentes directas. Aparte de lo relacionado por Ceán,²⁷² sólo de algunos documentos se extrae información indirecta sobre las disciplinas impartidas en las diferentes fases de su existencia, y de forma muy escueta y genérica.

Por el contrario, de la Academia madrileña disponemos de fuentes de diverso carácter procedentes de su archivo. Son los documentos donde se fue plasmando el proceso de elaboración de su programa educativo acorde con los objetivos que la nueva concepción del arte fomentada por la monarquía ilustrada, conformado, fundamentalmente, con las aportaciones de sus directores generales Giovan Domenico Olivieri y Felipe de Castro.

Por parte del primero, a lo largo del proceso iniciado con la puesta en funcionamiento de un establecimiento a nivel particular, y después con la formación de la Junta Preparatoria de la Academia bajo su dirección, en que se comenzaron a formar las colecciones utilizadas para la impartición de las

²⁷² Respecto a Juan Ramírez refiere que [...] estableció en su casa una especie de academia, á la que concurrían los profesores y discípulos de aquella ciudad á dibuxar principios, y á estudiar y modelar por el natural [...] con el objeto de resucitar los conocimientos de las bellas artes, que la guerra de sucesion había acabado de borrar. A expensas de todos, y particularmente del mismo Ramirez, se abrió en las noches de invierno el estudio de los principios del diseño y del desnudo vivo del hombre, que duró sin interrupcion hasta la muerte de su promotor. Estuvo entónces á pique de desbaratarse la escuela; pero su hijo D. Josef, que estaba animado por las mismas ideas que su padre, pudo volver á unir los artistas y siguiéron los estudios en su casa (CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, op. cit., t. IV, pp. 148-149).

enseñanzas artísticas, hasta la fundación de la institución en 1752.²⁷³ Por parte del segundo, con su participación en la redacción de los estatutos y, especialmente, con las pautas formativas que estableció en 1758 en un *methodo de Estudio*²⁷⁴ elaborado para los escultores pensionados en Roma, en el que reflejó acertadamente los objetivos académicos que serían recogidos en la *Ynstruccion* que, a tal fin, la junta de la Academia les había encargado a él mismo, a Olivieri y a Juan Pascual de Mena.²⁷⁵

Descendiendo a aspectos mucho más prácticos, conocemos los ejercicios impuestos a los aspirantes a los premios anuales concedidos por la Academia madrileña, concursos a los que Carlos Salas se presentó con excelentes resultados en diversas ocasiones. En ese sentido, también se deben tener en cuenta las pruebas para las pensiones en Roma que la Academia concedía para perfeccionamiento de los estudios artísticos, *oposicion* a la que también acudió el catalán en la primera convocatoria oficial de 1758.

Si establecemos un parangón entre el nivel formativo de los discípulos de la Academia que optaban a estos premios o a la pensión de Roma, y los mancebos del gremio al término de los ocho años de su aprendizaje, se aprecian las numerosas y profundas diferencias existentes entre el método tradicional del taller, propio del sistema gremial-artesano, y el académico. Para ello confrontaremos algunos de los ejemplos de pruebas, ejercicios o exámenes conocidos correspondientes a cada uno de los grupos.

Referidos al gremio, se han escogido los exámenes de artífices que solicitaron simultáneamente dos o tres maestrías, las de escultor, ensamblador y tallista, por lo que una misma prueba incluye las cuestiones específicas de cada oficio.²⁷⁶ Para aproximar cronológicamente estos ejemplos con los de las pruebas académicas que aportaremos, correspondientes a los premios en los que participó Carlos Salas a partir de 1753, sólo se han considerado los exámenes impuestos

²⁷³ TÁRRAGA BALDÓ, M. L., “Completo y formal...”, *op. cit.*, pp. 5-22; TÁRRAGA BALDÓ, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 164-165 y 346-351. HERAS CASAS, C., “Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: su catalogación”, *Academia*, nº 100-101, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2005, pp. 65-100.

²⁷⁴ Transcrito íntegramente por AZCUE BREA, L., *El Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la Academia*, Madrid, Universidad Complutense, 1991, pp. 153-156, <https://ebookcentral.proquest.com/lib/unizarsp/detail.action?docID=3161028> (consulta 5-X-2018). Con el título *Instrucciones para el director y los pensionados del Rey en Roma de pintura y escultura*, aparece citado en GALLEGO GARCÍA, R., “De los Carracci a Sebastiano Conca: la Sala Grande del palacio Farnese como espacio para la formación de los artistas en ciernes”, *Acta/Artis. Estudis d’Art Modern*, 2, 2014, pp. 25-49, espec. p. 45, nota 106.

²⁷⁵ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 5-X-1958, f. 29 v.

²⁷⁶ Sólo uno de los exámenes registrados fue únicamente para la maestría de escultura, el de Rafael Clemente en 1764, sin embargo, era maestro ensamblador desde 1754, momento en que también abonó el importe de la prueba que había de realizar diez años después.

por la corporación gremial a partir de 1749, concretamente un total de cinco hasta 1767, fecha del último registrado en el documento judicial.

En 1749 Bernabé Mendoza²⁷⁷ solicitó examen de escultor y ensamblador [fig. 11]. La prueba fue:

[...] *por pieza de Escultor una santa Maria Magdalena de Pazis de altura de media vara vestida de Religion Carmelita, y por pieza de ensamblador una urna para la misma Santa [...].*²⁷⁸



Fig. 11. Bernabé Mendoza. Retablo de la Virgen de Misericordia, 1754. Santuario de Misericordia, Borja (Zaragoza).

El examen que en 1758 superó Manuel Guiral,²⁷⁹ para escultor y Arquitecto:

[...] *un San Juan Bautista bestido de Piel conforme en el desierto y parte desnudo conforme le pertenece y una Santa Isavel Madre de San Juan, y dos*

²⁷⁷ CAMPS JUAN, J. L., MUÑOZ I SEBASTIÀ, J. H., YEGUASI GASSÓ, J., *A costa de Cretas: la iglesia parroquial y la ermita, dos joyas de la Corona de Aragón*, Tarragona, J. L. Camps Juan, 2008, p. 93; THOMSON LLISTERRI, T., *Las artes en el Bajo Aragón en la primera mitad del siglo XVIII: estudio documental*, Alcañiz (Teruel), Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1998, pp. 117 y 128; BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 182.

²⁷⁸ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, f. 139 v, Zaragoza, 28-III-1770, apéndice documental, doc. 168.

²⁷⁹ RINCÓN GARCÍA, W., "La procesión del Santo Entierro de Zaragoza: un Vía Crucis esculturado", en Vidal Bernabé, I. y Cañestro Donoso, A. (coords.), *Arte y Semana Santa*, Actas del congreso nacional, Monóvar (Alicante), 14-16 noviembre de 2014, Monóvar, Hermandad del Cristo, 2016, pp. 145-177, espec. pp. 149 y 161; BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 172-173.

*plintos para las dos figuras el alto de las dos figuras como lo dispongan los dos Comisionados [...].*²⁸⁰

En el mismo año como escultor y ensamblador, Francisco Mesa:²⁸¹

*[...] un San Rafael de tres palmos, y quatro dedos de alto con sus atributos, en la mano Yzquierda un Barvo, y en la derecha una Esquadria y por pieza de Arquitectura un Pedestal repisado y enlazado en el adorno, que ha de hacer sobre la puerta, que sale a la Capilla, y su altura ha de ser cinco palmos, y dos tercias de palmo, y de largo onze palmos [...].*²⁸²

En 1764 Rafael Clemente²⁸³ pidió examen de escultor, superó la prueba y juró, pero en el registro se especifica claramente que había pagado *el cuerpo de la Cofradia* cuando se examinó de ensamblador, once años antes, en 1753, sin que sepamos si en aquella ocasión la causa pudo ser la no superación de la prueba. El examen para la maestría de escultura consistió en:

*[...] una santa Barbara de quatro palmos, y tres dedos de Alta con la Custodia en la mano drecha, y en la Yzquierda una palma y sobre el piso a mano yzquierda la Torre y mostrando dicha santa y Torre los quatro perfiles conforme a Arte se requiere [...].*²⁸⁴

La última prueba registrada para escultor y ensamblador fue la impuesta a Félix Sayas,²⁸⁵ en 1767:

*[...] por lo perteneciente a Escultura un San Joseph lf. 141 v/ con el niño en la mano, vestidos, de altura de cinco palmos, y medio, y el niño ha de tener de alto dos palmos, y medio, y por Arquitectura se el dio un Pedestal [...].*²⁸⁶ [Fig. 12]

²⁸⁰ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, f. 140 v, Zaragoza, 28-III-1770, apéndice documental, doc. 168.

²⁸¹ MUÑOZ SANCHO, A. M., *El retablo de La Asunción de la Virgen de la iglesia parroquial de María de Huerva (Zaragoza). Estudio histórico-artístico*, DPZ, 2014, inédito, pp. 20-24; BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 188.

²⁸² AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, f. 141 r, Zaragoza, 28-III-1770, apéndice documental, doc. 168.

²⁸³ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 167.

²⁸⁴ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, ff. 139 v-140 r, Zaragoza, 28-III-1770, apéndice documental, doc. 168.

²⁸⁵ LÓPEZ APARICIO, M. T. y MUÑOZ SANCHO, A. M., "Las dotaciones...", *op. cit.*, pp. 124-135, espec. p. 126; RIBERA GASSOL, R., "Félix de Sayas, un escultor de ascendencia navarra", *Boletín Museo Instituto Camón Aznar*, 111, Zaragoza, Obra Social Ibercaja, 2013, pp. 159-177.

²⁸⁶ AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-000001, *Testimonio...*, f. 141 r-v, Zaragoza, 28-III-1770, apéndice documental, doc. 168.



Fig. 12. Félix Sayas. Traza del retablo de La Asunción de la iglesia de Albi, 1788. Museo Nacional de Arte de Cataluña (inv. 208002).

A todos se les dio de tiempo dos meses para la ejecución de las piezas de examen, excepto a Rafael Clemente, que fueron dos meses y medio.

Frente a ellos, citaremos como ejemplo los ejercicios de escultura que la Real Academia de San Fernando señaló a los aspirantes a los premios anuales y las pensiones en Roma en los años en los que Carlos Salas se presentó. La modalidad en los ejercicios planteados a los alumnos fue el bajorrelieve, o relieve pictórico, excepto el primer año, en que se les autorizó también el dibujo. La prueba de menor nivel en la que participó el artista catalán fue en 1753, para el premio de escultura de segunda clase; en las dos convocatorias siguientes, celebradas en 1754 y 1755²⁸⁷ optó al galardón de primera clase.

Al igual que los de pintura y arquitectura, los ejercicios constaban de dos pruebas con temas diferentes propuestos por los académicos. Para la primera, llamada *de pensado*, los aspirantes disponían de seis meses para su elaboración. Tras el depósito de la pieza ejecutada en la Academia, debían superar la segunda

²⁸⁷ La ceremonia de entrega de premios de la convocatoria de 1755 se celebró en 1756.

prueba, o *de repente*, ésta a desarrollar en dos horas. A continuación, citamos los temas de los exámenes de escultura en cada categoría.

En 1753, para el premio de primera clase los ejercicios *de pensado* y *de repente* fueron, respectivamente:

- *El desembarco de Colón en Indias, quando fixó la Cruz* [fig. 13].
- *Augusto, Marco Antonio, y Lépido diviendo entre sí el Imperio Romano.*

Ese mismo año, los ejercicios para el premio de segunda clase *de pensado* y *de repente* fueron:

- *Saúl incognito, consultando á la Phyttonisa para que supiesse del Propheta Samuel el suceso de la batalla.*
- *Joseph huyendo la tentacion de la muger de Putifar.*

Las dos pruebas para la tercera clase, *pensado* y *repente*:

- *Copiar el Baco por el modelo.*
- *Dibujar, ó modelar la Venus.*²⁸⁸

En el año 1754²⁸⁹ las dos pruebas para el premio de primera clase, en el que Carlos Salas logró el segundo premio fueron las siguientes:

- *Wamba reusa la Corona, que postrados a sus pies le ofrecen los Prelados, y Grandes, hasta que amenazandole uno de estos conla espada desnuda, le precisa, a admitirla, como prueba de pensado.* Aunque no el relieve, se conserva el dibujo preparatorio realizado por nuestro artista [cat. 1], así como el relieve ganador de Manuel Álvarez de la Peña [fig. 14]. Con un tema similar, la Academia conserva también el dibujo de Isidro Carnicero, segundo premio de primera clase de pintura de ese mismo año de 1754 [fig. 15].

- *Scipion acompañado de dos Soldados admirado a vista de la Hoguera en que se abrasaron los Numantinos, fue el tema de la prueba de repente.*

Para los premios de segunda clase de escultura, *pensado* y *repente*:

- *El Santo Príncipe de España Hermenegildo en presencia de su Esposa Ingundis abjurando el Arrianismo recibe el santo Sacramento de la Confirmacion de mano de su tio San Leandro Arzobispo de Sevilla.*

- *Ubio Paciano noble Español, socorriendo con el alimento en una cesta á Marco Craso, que le recibe á la puerta de una cueva á vista de Gibraltar, donde vivía refugiado, fugitivo del furor de los Romanos.*

Para los de tercera clase:

²⁸⁸ *Relacion de la distribucion...1753..., op. cit., pp. 5-10.*

²⁸⁹ *Distribucion de los premios... 1754, op. cit., pp. 10-14.*

- *Modelar la grande Estatua del Hércules Farnesio, que está en la Academia.*
- *Modelar la Estatua de la Concha de la Academia.*

En 1755,²⁹⁰ año en que Carlos Salas logró el máximo premio en escultura, las dos pruebas para el de primera clase fueron:

- *Adulfo obispo de Santiago en Habito Pontifical a vista del rey Don Ordoño Primero, y desu Corte, por una iniqua acusación es expuesto a un furioso Toro, pero este (manifestando Dios por este medio la Inocencia del Santo Prelado) olvidando su ferocidad se postro a sus pies. Año 857, en 1755.*

- *El Maestre de la Orden de Santiago Don Pelay Perez Correa en la Batalla que dió á los Moros á la falda de Sierra Morena, llevandolos de vencida, viendo que estaba para ponerse el Sol, y que entrada la noche, se malograría la victoria, exclamó a nuestra Señora, diciendo Santa Maria Deten Tu Dia. A cuya súplica siguió el milagro de pararse el Sol; y á su luz consiguió el Maestre una completa victoria.*

Para el premio de segunda clase:

- *Durmiendo el Emperador Teodosio en una Hermita, despues de haber padecido en el dia antecedente una derrota, se le aparecen armados a caballo San Juan Evangelista y San Felipe Apostol, y le exhortan á la Batalla, que ganó el dia siguiente contra Eugenio y Arbogaste. Año de 394.*

- *Teniendo los Moros sitiada á Tarifa, par obligar al insigne Alonso de Guzman el Bueno á entregarla; le amenazaron que darían muerte á su hijo único, que tenían prisionero; y el generoso Guzman da una prueba tan heroyca de su fidelidad, que les arroja desde el Muro su cuchillo.*

Para el premio de tercera clase:

- *Modelar la Estatua de Sansón, que está en la Academia.*
- *Modelar la misma Estatua de Antinoo, que está en la Academia.*

²⁹⁰ *Distribucion de los premios... 1756, op. cit., pp. 6-12.*



Fig. 13. Manuel Álvarez de la Peña. Desembarco Colón en las Indias, 1753. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. E-145).



Fig. 14. Manuel Álvarez de la Peña. Wamba renuncia a la corona, 1754. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. E-146)



Fig. 15. Isidro Carnicero. Entrada triunfante de Wamba en Toledo, 1754. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. P-1508).

Un nivel superior de formación se requeriría para superar los exámenes o pruebas impuestos a los discípulos de la Academia que opositaron a la pensión en Roma para perfeccionamiento de los estudios. La primera convocatoria, en 1758, que también ganó Carlos Salas, ha sido analizada en el capítulo anterior.²⁹¹ En aquella ocasión, la prueba de escultura, organizada según el sistema que en 1746 había seguido la Junta Preparatoria con los escultores Francisco Vergara y Francisco Gutiérrez,²⁹² difiere del sistema utilizado para los premios anuales, aunque de forma similar a las pruebas *de repente*, los opositores debieron trabajar durante dos horas en un *plano de barro*, o un bajorrelieve, sobre el tema seleccionado por los académicos. Tras finalizar el trabajo, los que fueron considerados aptos continuaron trabajando sobre el mismo ejercicio durante cuarenta días, al término de los cuales se eligieron los ganadores de la pensión. Para la realización del ejercicio, los opositores dispusieron de todos aquellos materiales que solicitaron, incluso de vaciados en yeso y de la asistencia de un *Modelo vivo*. El tema único sobre el que los escultores debieron trabajar en aquella convocatoria fue: *Estando el Santo Rey de España Don Fernando el tercero para ir a la*

²⁹¹ ARABASF, *Actas...*, junta general, 11-VI-1758, ff. 15 v. Una síntesis del transcurso de las oposiciones de 1758 en LÓPEZ DE MENESES, A., "Las Pensiones...", *op. cit.*, pp. 253-264.

²⁹² AZCUE BREA, L., *El Museo...*, *op. cit.*, p. 149.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/unizarsp/detail.action?docID=3161028> (consulta 5-X-2018).

*conquista de Sevilla, hizo abrir el Sepulcro de su Progenitor el Conde Fernan Gonzalez, y tomó su Espada.*²⁹³

Ante los ejemplos de pruebas citados pertenecientes a cada uno de los grupos, como primer aspecto destacable debemos señalar la distinta temática desarrollada en la escultura por uno y otro modelo formativo. Como se comprueba en las transcripciones de los exámenes del gremio de carpinteros, a lo largo de la centuria la escultura tradicional realizada en los obradores desarrolló exclusivamente el tema religioso, con la producción de imágenes mayoritariamente para retablos o de devoción, en atención a su cliente principal, la Iglesia.

Frente a él, en el ámbito académico, junto a la copia de escultura clásica, se abordaron preferentemente temas históricos, hechos gloriosos del pasado nacional y de exaltación de la monarquía en episodios ejemplarizantes, a menudo impregnados de afirmación religiosa, en línea con el interés de la nueva dinastía borbónica al poner el arte al servicio del monarca y el Estado.

La praxis gremial se refleja a la perfección en el carácter de cada una de las piezas impuestas por el tribunal a quienes habían sido admitidos para el examen de maestría, una vez comprobados los requisitos de duración del aprendizaje y de limpieza de sangre, lo que, para empezar, nada tenía que ver con la formación como escultor. Las pruebas de examen planteadas a quienes aspiraban a la maestría no son más que el reflejo de la imaginaria que albergaba la retablística en los años del barroco zaragozano. Desconocido hasta ahora cualquier ejemplo de esas pruebas de aptitud o habilidad, sus descripciones, copiadas por el escribano en el documento judicial al que nos referimos, no difieren de las que se encuentran en las capitulaciones de los contratos entre escultores y clientes para la ejecución de obras escultóricas, en los que la máxima exigencia, al igual que en la formación gremial, era la consecución de una buena talla o imagen, en la que el artífice demostrara su habilidad técnica extrayendo las mejores cualidades de los materiales. Las pruebas de examen del gremio demuestran que en el aprendizaje del futuro escultor cualquier aspecto artístico se relegaba a un segundo plano, en favor de los objetivos de un proceso que estaba absolutamente imbricado con lo laboral.

Se comprueba que el dibujo y cualquier otra disciplina teórica o científica como fundamento de la profesión de escultor estaba ausente de la formación tradicional en el seno del taller, donde el aprendizaje de lo que se consideraba un oficio mecánico, la escultura, giraba en torno a la repetición de tareas a imitación del maestro, desde las más simples en los comienzos hasta las más complejas con el paso de los años. Ello daba lugar a la elaboración de obras según las fórmulas

²⁹³ ARABASF, *Actas...*, junta general, 11-VI-1758, f. 17 v; ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 3-IX-1758, ff. 19 v-22 v, apéndice documental, doc. 31.

ensayadas y repetidas en los obradores, y aceptadas por una clientela de escasa o nula formación artística.

Por el contrario, resulta obvio el planteamiento absolutamente alejado de la concepción barroca tradicional, de las competencias exigidas a los discípulos de la Academia de San Fernando, en un sistema acorde con los principios educativos de la Ilustración y basado en la formación según las nuevas normas estéticas que, bajo los dictados de Italia y de Francia, se fueron adoptando durante el siglo XVIII. El sistema académico, considerando la escultura como arte liberal, hacía de ella una disciplina intelectual, dignificando la profesión del artista. Un sistema educativo normalizado, fundamentado en los aspectos teóricos y científicos de la creación artística, organizado, que vino a complementar la escuela o formación en el taller en los aspectos puramente técnicos del arte de la escultura.

Con el dibujo como base de la educación artística se perseguía el objetivo de lograr la máxima fidelidad en la representación de la figura humana. A grandes rasgos, su práctica comenzaba en la llamada *sala de principios*, con la copia de diferentes partes del cuerpo humano, así como de dibujos de los grandes maestros recopilados en *cartillas*. Posteriormente se pasaba a la *sala del yeso*, donde los alumnos copiaban modelos de estatuas vaciadas en yeso; también estudiaban el plegado de paños mediante la colocación de telas sobre un maniquí. Los alumnos superaban cada nivel cuando lograban el *pase* de los profesores. Paralelamente, de forma especializada, la enseñanza de la escultura abordaba la práctica del modelado con la copia de estatuas antiguas o con la realización de modelos o bocetos, esculturas de pequeño tamaño imprescindibles como estudios previos de cualquier obra. El nivel superior lo constituía el dibujo del modelo vivo o del natural, modelo que el futuro artista “veía” e “interpretaba” de acuerdo con lo aprendido en las fases previas del aprendizaje. Es decir, eran capaces de “seleccionar”, “corregir” o “sublimar” la realidad,²⁹⁴ sometiénola a leyes racionales aprendidas con las disciplinas científicas, tal y como la concepción estética clasicista de la Real Academia de Pintura y Escultura francesa, normalizando e institucionalizando el modelo italiano, había divulgado por Europa a partir de 1661 con J. B. Colbert como viceprotector de la institución. Finalmente, con la formación recibida, los alumnos serían capaces de realizar composiciones de invención propia con representación de varios personajes, paisaje y objetos, aspecto especialmente valorado en los ejercicios propuestos en los concursos de premios y pensiones, a pesar de la rigidez que imponían los temas señalados.²⁹⁵

²⁹⁴ PANOFKY, E., *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Madrid, Cátedra, 1989.

²⁹⁵ AZCUE BREA, L., *El Museo...*, *op. cit.*, p. 136.

<https://ebookcentral.proquest.com/lib/unizarsp/detail.action?docID=3161028> (consulta 5-X-2018).

Así pues, la teoría en la que se fundamentaba el aprendizaje en el seno académico se cifró en la introducción de disciplinas científicas. A instancias de Felipe de Castro, siguiendo el modelo de las academias de París, Roma y Bolonia, en la Real Academia de San Fernando se introdujeron las clases de geometría, perspectiva y anatomía a partir de 1766, para lo que se tomó como argumento de autoridad la defensa de su enseñanza por tratadistas italianos del Renacimiento y posteriormente de españoles como Pacheco, Palomino o Juan de Arfe.²⁹⁶ Por lo demás, en coherencia con la intelectualidad del arte de la escultura y para profundizar en la formación teórica, el maestro gallego defendió que quienes aspirasen a ejercer este arte no debían descuidar el estudio y la lectura para no incurrir en anacronismos o errores en sus representaciones que tan frecuentemente son apreciables en las obras de esta época.²⁹⁷ En definitiva, una formación intelectual que les permitiera inventar, componer y ejecutar adecuadamente los temas propuestos o encargados.

En conclusión, el análisis del carácter y contenido de las pruebas de examen impuestas por el gremio de carpinteros a los aspirantes al grado de maestro escultor recopiladas en el documento del Archivo Histórico Provincial de Zaragoza, pone de manifiesto las profundas diferencias existentes entre el aprendizaje de la profesión en el seno de la corporación, llevado a cabo en los obradores, y la formación recibida por los alumnos del sistema académico, con un método riguroso e impartido en centros por profesorado especializado, que les capacitaba para llevar a cabo en sus obras una reelaboración de la realidad en sentido clásico.

En la concepción liberal de la escultura que guía el sistema académico, la técnica artística está fundamentada en principios teóricos y científicos que conforman el ejercicio intelectual en el que surge la "Idea" y la invención en la resolución de composiciones complejas, dibujadas o modeladas en *planos de barro*, presupuestos que están ausentes del modelo gremial de aprendizaje.

Se constata documentalmente que el sistema gremial desarrolló un modelo de aprendizaje de taller que no permitía el desarrollo de la personalidad artística del futuro escultor, puesto que, obviando todo principio teórico, se fundamentaba en la imitación o repetición, casi mecánica, de las obras del maestro hasta lograr la mejor ejecución de la obra escultórica por medio de una técnica apurada, y en poder demostrar la suficiencia técnica para la superación del examen de maestría. Consecuencia de este ejercicio mimético, difícilmente se

²⁹⁶ BÉDAT, C., *La Real Academia...*, op. cit., p. 16.

²⁹⁷ [...] *Todo lo cual debía indagar el que esculpió la medalla para no cometer errores semejantes; porque los Artífices es necesario que sean eruditos, y introducidos en las Ciencias, que sepan bien las fábulas, las historias, los tiempos, y los ritos para que sus obras las ejecuten con acierto, y se distingan de las mecánicas y mercenarias [...]* Documento citado en TÁRRAGA BALDÓ, M. L., "Los relieves...", op. cit., p. 62.

podía producir renovación alguna en la escultura, sino más bien el anquilosamiento de las fórmulas transmitidas en los obradores durante largo tiempo, sin posibilidad de superar la mediocre actividad artesanal en que se sumió una buena parte de la escultura zaragozana avanzado el siglo XVII y durante gran parte del XVIII.

3. 1. 5.

Tabla de los exámenes registrados

(AHPZ, Reales Órdenes, sig. J-000854-00001, *Testimonio de diferentes Partidas de Maestros Carpinteros, y Ensambladores de la Ciudad de Zaragoza*, 28-III-1770, ff. 137r-150v).

EXÁMENES DE MAESTRÍA

NOMBRE	FECHA PETICIÓN EXAMEN Y TIEMPO PARA LA PRUEBA	OFICIOS	PIEZA EXAMEN	FECHA TÍTULO O JURA
Agustín Vidal f. 1 r-v	27/12/1718, dos meses	Escultor Entallador Arquitecto y	... <i>escultura</i> : Ymagen Nra S ^a del Pilar... ... <i>arquitectura y talla</i> : Urna con quatro voquillas rotundas, y los adornos en las quatro frontes con quatro cabezas de Serafines, y su Cartelas talladas que sirvan de volas...	16/03/1719
Joseph Sanz ff. 137 v-138 r	16/01/1735, todo el mes de Febrero	Escultor ensamblador y tallista	... <i>ensamblador de Arquitectura</i> : una repisa a forma de tembanillo de altura de tres palmos y siete dedos... ²⁹⁸ ... <i>por adorno la talla</i> : que le correspondiere assi en lo ancho como en el alto... ²⁹⁹ ... <i>Escultura</i> : un Niño de altura de dos palmos, y ocho dedos en la forma que hizo el modelo...	13/02/1735

²⁹⁸ ... y de ancheza de dos palmos y quatro dedos, y por cornisilla un filete a la parte de adentro con un quarto de bozel otro filete y a fin de avajo una media caña y un friso de seis dedos, y por alquitrahe bos boiorillo [sic] con un filete redondo de grueso de un dedo, y quarto de dedo y de alli formando una escocia con sus reojas en la forma del banquillo arriba dicho sugetandose en todo al perfil que trazo...

²⁹⁹ ... a dicho tembanillo y en el iziendo una Cavezilla de serafin donde mejor pareciere, y dicho Adorno empieze debajo de dicha cornisilla...

<p>Ygnacio Ximeno f. 138 r-v</p>	<p>07/09/1738, dos meses.</p>	<p>Escultor, ensamblador y entallador</p>	<p><i>...por Pieza una urna para un niño de altura de un palmo de vara en figura obal...³⁰⁰</i> <i>...por adorno de talla que haga tres traxetas, y que dichas tarxetas han de tener en el extremo superior una cabeza de sarafin en cada una...</i> Escultura: un Niño que ha de tener tres palmos de alto a quatro perfiles, y en la mano siniestra ha de tener una banderilla que indica a la Resurreccion</p>	<p>19/10/ 1738</p>
<p>Fran.º dela Ceval ff. 138 v-139 r</p>	<p>14/03/1745</p>	<p>Escultor Entallador y Ensamblador</p>	<p><i>...por pieza de examen un Sⁿ Juan para un ornato de la Sala Capitular de Maestros Carpinteros estofado, y encarnado y lo dio de gracia para la Cofradia...³⁰¹</i></p>	
<p>Manuel Lamana f. 139 r-v</p>	<p>18/12/1746</p>	<p>Escultor y ensamblador No coinciden con los oficios de la jura.</p>	<p>por escultor: una señora Santa Ana de tres palmos y medio de alta en figura redonda por arquitectura una urna para la colocacion de la misma Santa de tres dedos de alta siguiendo la misma planta y en la basa un</p>	<p>20/02/1747 ...presento las obras... se le aprobaron recibió la jura de Maestro escultor Entablador y Carpintero</p>

³⁰⁰ ... con quatro menbretes en los quatro algulos, y la parte superior del obalo ha de ser palmo y dos tercias de palmo regulandose en la parte inferior a proporcion y regulandose en todo a un perfl, y planta que tiene demostrada a los S. S. de la Junta...

³⁰¹ ... y todo lo ha executado a presencia de los S. S. Mayoresdomos, y se le admitio traza y pieza de su examen...

				<i>plinto y una escocia un bocel y filete</i>	
Bernabe Mendoza f. 139 v	29/06/1749, dos meses	escultor y ensamblador		...Escultor: una Santa María Magdalena de Papis de altura de media vara vestida de Religion Carmelita... ...ensamblador: una urna para la misma santa... ³⁰²	16/07/1749
Rafael Clemente ff. 139 v-140 v	18/11/1753 26/08/1764, dos meses y medio	ensamblador Escultor		...ensamblador: una urna para puerta de el Granero para el Sr S ⁿ Joseph Escultor: una santa Barbara de quatro palmos, y tres dedos de Alta con la Custodia en la mano derecha, y en la Yzquierda una palma y sobre el piso a mano yzquierda la Torre y mostrando dicha santa y Torre los quatro perfiles conforme a Arte	13/01/1754
Manuel Giral f. 140 v	16/05/1758, dos meses	escultor y Arquitecto		por Pieza desu examen un San Juan Bautista bestido de Piel conforme en el desierto y parte desnudo conforme le pertenece y una Santa Isavel Madre de San Juan, y dos plintos para las dos figuras el alto de las dos figuras	30/07/1758

³⁰² ... y en uno de Julio de dicho año presento las piezas arriba dichas con quatro rotundos y quatro miembros segun la planta y perfil que se le ha entregado y quatro Cartelas para tener dicha Urna...

<p>Fran.º de Mesa ff. 140 v-141 r</p>	<p>25/06/1758, dos meses</p>	<p>Escultor y ensamblador</p>	<p>como lo dispongan los dos Comisionados por <i>pieza un San Rafael de tres palmos, y quatro dedos de alto con sus atributos, en la mano Yzquierda un Barco, y en la derecha una Esquadria...</i> <i>...Arquitectura: un Pedestal repisado y enlazado en el adorno, que ha de hacer sobre la puerta, que sale a la Capilla, y su altura ha de ser cinco palmos, y dos tercias de palmo, y de largo onze palmos</i></p>	<p>28/08/1758</p>
<p>Félix Sayas f. 141 r-v</p>	<p>20/12/1767</p>	<p>Escultor y Ensamblador</p>	<p><i>Escultura: un San Joseph con el niño en la mano, vestidos, de altura de cinco palmos, y medio, y el niño ha de tener de alto dos palmos, y medio...</i> Arquitectura: ...un Pedestal</p>	<p>13/03/1768</p>
<p>Joseph Heraso ff. 141 v-142 r</p>	<p>18/01/1728, hasta las visperas de San Joseph de este año 1728</p>	<p>Ensamblador</p>	<p>...un sagrario, su alto, la puerta tres palmos, y su ancho dos y por la parte de atras ha de tener seis palmos de pilastra...³⁰³</p>	<p>04/04/1728</p>

³⁰³ ...de ancho, y tres palmos de profundidad, moviendo por dentro un ochavo in regular, y para su alto de todo el dicho sagrario se ha de valer dela orden compuesta, como paara su pedestral, y cornisa, corriendo sus molduras a mano de la Cornisa, y Alquitrave, y el friso ha de entrar a ranura, y el tableado del Alquitrave, y cornisa, y Pedestral de la misma forma se ha de armar, y assimismo el banquillo ha de ser armado en su Basa, y Cornisa, buscando sus movimientos y encima del banquillo ha de formar quatro Cartelas, y dichas quatro Cartelas han de ir a morir a una urna moldeada a mano, y el Collarino del Pedestral, y banquillo ha de estar a ranura y las Pilastras han de llevar su

Joseph Planillo f. 142 v	10/01/1734	<i>Ensamblador</i>	...por pieza un ornato de la orden compuesta...	
Agustin Baquero f. 142 v	10/01/1734	<i>Ensamblador y Entallador</i>	Ensamblador: ...por Pieza un ornato de la orden compuesta adornado, y por Entallador , que lo adorne de talla con unos serafines...	
Pablo Joseph Furrriel f. 142 v	24/01/1740	<i>Ensamblador</i>	...dos Pilastras con su cornisa, y asistio en el entablado de la Sala Capitular, y assi mismo trazó la segunda planta, que se le dio...	25/02/1740
Alberto Aquillue f. 143 r	25/11/1742	<i>Ensamblador</i>	...por Pieza una urna, y se le admitio la traza	22/12/1742
Thomas Morella f. 143 r	26/09/1745	<i>Ensamblador</i>	...un Pedestal para la Mesa Altar dela Capilla de San Joseph plateado con insignias del oficio...	10/11/1745
Valero Dominguez f. 143 r-v	20/01/1746	<i>Ensamblador</i>	...un Sagrario, de alto quatro palmos, y de ancho la puertecilla palmo y medio, con quatro cartelas, las dos por angulo, y las otras dos al frente con una urna que sirva de remate...	08/03/1746
Thomas del Rio f. 143 v	24/05/1750	<i>Ensamblador</i>	...una Peana de ocho palmos de alta con quatro estipes [sic] ochavados, y a mas sus quatro Cartelas, que han de mover de los	23/08/1750

basamento enarunado, y moldado a mano, y dichas Pilastras se han de platavandear, y tambien han de llevar dichas Pilastras su Cimuzio y Collarino liso, como tambien han de llevar sus Columnas torneadas lisas con su disminucion, para vestirlas de flores, y dicha planta de Sagrario ha de tener figura concava por dentro...

				<i>angulos, y es de su cuenta el ornatearla con sus tablero, y varas, con su cornisa, que de vuelta las quatro frentes con un arquillo a vuelta de compas...</i>	
Ygnacio Alegre Juan Baylon ff. 143 v-144 r	23/07/1752		<i>Ensambladores</i>	<i>...un niño para el S.^{or} San Joseph, que esta en el Granero de dicho oficio con su Guardapolvo, y sus puertecillas para cerrarlo...</i>	24/09/1752
Manuel Torralva Antonio Valero f. 144 r	14/01/1753		<i>Ensambladores</i>	<i>...un ornato de Arquitectura para encima de la puerta del entrada de la Capilla, y a mas quatro blandones de difuntos...</i>	25/02/1753
Geronimo Amad f. 144 r-v	21/01/1753		<i>ensamblador</i>	<i>...una urna para una peana...</i>	01/03/1753
Ydefonso Fuster f. 144 v	11/11/1753, dos meses		<i>ensamblador</i>	<i>...un frontal tallado con su marco y sus targetas en los angulos...</i>	16/06/1754
Agustin Forcada ff. 144 v-145 r	29/06/1755		<i>ensamblador</i>	<i>...una urna para un niño Jesus de media vara de larga, y palmo, y medio de ancho, y un palmo de altura ochavada, rompidos los angulos...</i>	06/07/1755
Christobal Heraso Leandro Granged Fran.^{co} Miranda Thomas Magallon f. 145 r	17/10/1756		<i>ensambladores</i>	<i>...dos ornatos correspondientes a los que estan al lado de la capilla de San Joseph de la sala capitular y a mas han de adornarlas dos marcos de Santa Theresa, y de San Joseph de fee [sic]...</i>	25/11/1756

Diego Brito ff. 145 r-146 r	22/05/1757, quatro meses	ensamblador	...un sagrario de diez palmos y medio de alto a lo dispuesto en la planta, siguiendo el perfil, y molduras, gruesos, y vuelos de la orden compuesta con dos medias puertas... ³⁰⁴	10/07/1757
Blas Guara Susaran Ygnacio f. 146 r	19/11/1757	ensambladores	...una Peana...	27/12/1757
Manuel Puyal f. 146 r-v	09/09/1759, quatro meses	ensamblador	...una urna para el señor San Blas y despues rsolvieron se hiciera una peana para el mismo santo conforme el perfil y planta que se le hacia dado... ³⁰⁵	10/02/1760
Christobal Ruiz ff. 146 v-147 r	01/08/1762	ensamblador	... un sagrario de siete palmos y nueve dedos de alto, y de ancho quatro palmos, y diez dedos de muro a muro, y de salida tres	19/09/1762

³⁰⁴ ...como demuestra la planta con sus huecos arriba, y abajo en los angulos del centro el grueso de tabla de a ocho, y la altura de todo el alzado con pedestral, pilastras y cornisa sera de siete palmos, y medio y la embocadura para las puertas con la plata, o vanda, que ha de llevar dicha pieza; el pedestral seguira el entrapaño de medio rotundo, como lo demuestra el diseño, siguiendo la vasa de la pilastra, y haciendo emmedio su reserva con la puertecilla de medio punto jugando de su moldura alrededor la cupula sera de tres palmos de alta, siguiendo todos los pesos de toda la planta por el mismo perfil que esta demostrado en el mismo tablero, que se le entrega la planta, y los dos caños de la cornisa quedaran colgado sobre la pilastra.

³⁰⁵ ...de ancha tres palmos y medio, y en las quatro frentes quatro targetas debajo de medio relieve con media caña por las quatro frentes, y en las quatro boquillas quatro colgantes postizos, siguiendo la planta y las varas correspondientes.

<p>Miguel Garin (o Gavín) f. 147 r-v</p>	<p>02/10/1763, quatro meses</p>	<p>ensamblador</p>	<p>...un sagrario de 8 palmos y medio de alto, y cinco y medio de ancho de muro a muro y de salida tres palmos y un dedo poco mas o menos con dos puertas rotundas remontando la cornisa en la frente...³⁰⁶</p>	<p>12/02/1764</p>	<p>palmos y tres dedos por la parte mayor, que es la frente del pedestal...³⁰⁶</p>
<p>Gregorio Sevilla ff. 147 v-148 r</p>	<p>02/12/1764, dos meses</p>	<p>ensamblador</p>	<p>...una urna para una Santa Barbara, que sirva de peana con su tablero y basa, la urna ha de ser en figura enpentinagassa [sic] de dos palmos, y medio de alta, y quatro palmos de anchura por la planta de abajo, y por la de arriba dos palmos y medio poco mas o menos, todas las molduras han de ser de la orden de la orden compuesta, y todo ha de estar bien armado y ajustado conforme a arte.</p>	<p>05/01/1765</p>	

³⁰⁶ ...con sus dos puertas concavas por la parte interior. Su altura sera a proporcion de lo ancho, que demuestra la planta, siguiendo la cornisa, y columnas de la orden jonica con sus capiteles compuestos, y vasas anticuadas, y el pedestal ha de ser de un palmo tres dedos y medio con su reserva en el medio, y en las puertas ha de llevar sus fajas entre cañas y medias cañas, y assimismo en todos los entrepaños que se ofrezcan en todo el sagrario, la cornisa en el medio se ha de remontar a vuelta de compas enramurando y corriendo las molduras a mano...

³⁰⁷ ... siguiendo en el alzado de pedestal y pilastras la orden compuesta, y la cornisa de la orden jonica con sus dos columnas astriadas hasta el tercio con su collarino con sus capiteles de la orden compuesta, haciendo su adorno sobre la montea de la cornisa, y juntamente los adornos de bajo relieve en todos los netos del pedestal, y en la puerta de la reserva su custodia, y en las puertas rotundas se ha de abrir su entre calle, dejando una faja de tres dedos alrededor.

Sebastian Lopez Mariano Blaquera f. 148 r-v	25/01/1767, dos meses	ensambladores	... un retablo para el carnerario que tiene el gremio de maestros carpinteros en el Monasterio de Santa Engracia de diez y siete palmos de alto inclusa la mesa altar y su frontispicio y nueve de ancho poco mas o menos... ³⁰⁸	10/03/1767
Juan Rueda f. 148 v	18/10/1767, la que executo en presencia de los nombrados de la junta...	ensamblador	...y se le dio por pieza una de las cinco, que sorteo, la que executo en presencia de los nombrados de la junta, y le fue admitida por estos...	25/10/1767
Lorenzo Miranda ff. 148 v-149 r	24/01/1768, ...hasta el dia de San Joseph...	ensamblador	... una fachada para la segunda sacristia de la sala capitular de altura de trece palmos y medio de la orden compuesta consus dos medias columnas con sus capiteles, basas, cornisa...	16/03/1768
Joseph Gavas ff. 149 r-150 r	11/01/1752, ...todo el mes de febrero de 1752.	maestro carpintero	...dos medias puertas de calle para el granero del oficio una media puerta con postigo de diez palmos de luz, y cinco de ancho el postigo, y la media puerta... ³⁰⁹	25/02/1752

³⁰⁸ ...y dicho retablo ha de ser del orden corinthio con su planta concava, y en ella dos medias columnas de a dos tercias cada una, y membrete a cada lado, y a mas una quarto de columna en cada lado, a la parte de adentro con su cruz al centro con su pie para colocar un Santo Cristo.

³⁰⁹ ...ha de tener de ancha nueve palmos y la otra media siete palmos y medio de ancha, y de altas 15 palmos, y tres dedos, y ha de ser a boquilla castellana por la biscara con un quarto bocel, y dos filetes, y sus tableros por la cara con nueve traviesas cada media, y el grueso de los quatro pies derechos ha de ser de un palmo anchos, y cinco dedos de gruesas, y las demas traviesas de ocho dedos de anchas, y el grueso correspondiente, y todo ha de estar conforme el arte requiere...

3. 2.

Actividad docente en la Academia de Dibujo de Zaragoza

En su testamento, Carlos Salas no descuidó presentarse como *Academico de Merito de la Academia de Escultura de San Fernando de la Corte de Madrid, y Director de la establecida en esta Ciudad de Zaragoza*. Sin embargo, es difícil valorar en su justa medida este aspecto de la actividad profesional del artista, pues no se ha localizado documentación alusiva a ella, como también es escasísima la referida a la institución zaragozana.

Como hemos visto anteriormente, tras el fracaso de 1746, los principios del academicismo zaragozano³¹⁰ se vieron reforzados con la fundación de la Real Academia de San Fernando (1752), mientras que el apoyo de la nobleza ilustrada, en la persona de Vicente Pignatelli, facilitó la continuación del proyecto con la formación de la primera Junta Preparatoria, autorizada por Fernando VI, para la elaboración de sus estatutos y para proponer las fuentes de financiación del establecimiento y una ubicación idónea. El propio Pignatelli, su primer consiliario, cedió algunas dependencias de su palacio de la calle del Coso para el desenvolvimiento de los estudios, sede en la que permanecieron desde 1754 hasta 1759 en que el religioso se trasladó a Madrid. La academia pasó entonces a la casa del marqués de Ayerbe en la calle de la Platería, años en que tuvieron lugar los acontecimientos estudiados en los apartados anteriores.

El éxito de los estudios impartidos, dada la relevancia que alcanzaron los artistas dentro del panorama nacional del siglo XVIII, y la constitución de Zaragoza en el foco de vanguardia artística que fue con las obras de la Santa Capilla del Pilar, no bastaron para que el reconocimiento oficial de la academia se materializara. El centralismo borbónico, la defensa de los intereses del corporativismo gremial y los problemas económicos provocaron su cierre en una fecha no determinada, en medio de los embates que la corporación gremial asestaba a algunos escultores academicistas.

Sin embargo, la Junta se restableció en 1771, fallecido ya José Ramírez, y ahora bajo la protección de Ramón Pignatelli.³¹¹ Carlos III autorizó entonces la constitución de una segunda Junta Preparatoria, como la anterior, controlada por la aristocracia, con la única participación de profesores o artistas en los asuntos referidos a la organización de los estudios. A partir de entonces las diferentes propuestas de financiación ofrecidas por la Junta fueron todas rechazadas. Por otra parte, los nuevos Estatutos redactados y en poder de la Real Academia de San Fernando para su autorización quedaron retenidos a falta de medios de

³¹⁰ ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo...*, op. cit.

³¹¹ *Ibidem*, p. 66.

financiación o de la subvención solicitada. Los profesores costearon las clases de la Academia hasta 1774, en que debieron cesar ante la incapacidad económica, con lo que los estudios se suspendieron por las mismas razones por las que lo habían hecho con la primera Junta.

Los ideales ilustrados de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, fundada en 1776, propugnaban la formación del artesanado con la finalidad de lograr la mejora y competencia de sus productos para el progreso económico y procurar el bien público. Aunque era un proyecto totalmente diferente al de la Junta Preparatoria, el dibujo se consideraba un pilar fundamental de dicha formación, y para su enseñanza la institución recurrió a la Junta, cuyos miembros eran socios de la Económica. Pero los academicistas, recelosos de favorecer al gremialismo al que se enfrentaban desde hacía décadas en detrimento de su proyecto de enseñanza de las Bellas Artes, se negaron a colaborar. Antes bien, con un nuevo impulso, decidieron el restablecimiento de la Segunda Junta Preparatoria y la reapertura de la Academia de Dibujo a los pocos días de rechazar la propuesta de la Sociedad, en 1777, instalándose otra vez en salas del palacio de los condes de Fuentes, residencia de Ramón Pignatelli. Se atendió a la organización de las enseñanzas, repartiendo los gastos equitativamente entre los miembros de la Junta hasta que se concediese la dotación oficial. Por otra parte, se propuso otra nueva forma de financiación para la institución que, finalmente, tampoco fue aceptada.

Según informa Ceán Bermúdez, de entre los artistas que habían sido profesores en la etapa anterior de la Academia, la Junta eligió a tres de ellos para cada una de las tres artes. Se trataba de los principales artistas zaragozanos. Directores de Pintura fueron José Luzán Martínez, Juan Andrés Merklein, ambos pintores de Su Majestad, y Manuel Eraso, académico de mérito de San Fernando, al igual que los de Escultura, Carlos Salas y Juan Fita, más el platero Domingo Estrada; en Arquitectura, Agustín Sanz, y Gregorio Sevilla, también académicos de la institución madrileña, y el destacado maestro de obras Pedro Zeballos. Las clases comenzaron, con gran éxito de afluencia en enero de 1778, a costa de los profesores que las sostenían desinteresadamente.³¹²

Así pues, que Carlos Salas *se dedicó á enseñar a los jóvenes que concurrían á dibuxar y modelar á la escuela que sostenían los profesores á sus expensas*³¹³ en el período comprendido entre 1777 y 1779, lo sabemos por Ceán, que también afirma que el profesorado fue elegido de entre la lista de los que ya *habían sido directores*, en referencia a la fase anterior de la Academia de la Segunda Junta Preparatoria, entre los años 1771 y 1774. Entonces, debemos pensar que Salas

³¹² CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, op. cit., t. IV, pp. 151-152

³¹³ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, op. cit., t. IV, p. 300.

también enseñó durante aquellos años, máxime cuando el escultor José Ramírez de Arellano había muerto en 1770.

Respecto a la Academia de Zaragoza, tras las noticias aportadas por Ceán, son escasísimos los datos documentales que se conocen, siempre posteriores a su fundación por Juan Ramírez en 1714. Proceden de la resolución de 1746,³¹⁴ elevada al Consejo de Castilla y firmada por *Junta de Academicos del Dibuxo*, solicitando su reconocimiento oficial; los siguientes son mucho más tardíos, de 1784 es un informe favorable de la Real Audiencia de Aragón para la enseñanza del dibujo en un *Estudio* de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.³¹⁵ Por ello, como ya señalamos anteriormente, cualquier información sobre su programa educativo o las disciplinas impartidas son ambiguas o genéricas.

Debemos pensar que en la década de los setenta, según un concepto más avanzado y consolidado de *Academia*, el establecimiento ya tendría instaurado un proyecto en el que, junto a la práctica, la enseñanza de la teoría del arte iría ganado terreno. Para ello, Carlos Salas, figura preeminente del arte aragonés a partir entonces, era un ejemplo genuino de artista formado en el ideario académico. Debemos suponerlo buen conocedor del *methodo de Estudio* que, encargado por la Academia madrileña, Felipe de Castro había elaborado en 1758 para los escultores pensionados en Roma,³¹⁶ donde se exponían los objetivos académicos a cuya consecución debían responder las pautas formativas que implantara la institución. Por supuesto, lo era también de todos los aspectos prácticos de la enseñanza, como hemos visto en apartado referido al aprendizaje de los futuros escultores según la metodología académica.

Considerada la escultura como un arte liberal, se convierte en una disciplina intelectual que incidiendo en los aspectos teóricos y científicos de la creación artística, complementaba a los estrictamente técnicos que se aprendían en los talleres. En esta cuestión, la formación de Carlos Salas se revela, a lo largo del estudio y análisis de sus obras, mucho más extensa de lo que pudiera parecer. En la mayor parte de sus realizaciones existen referencias que sólo se justifican por el interés por permanecer al tanto de las principales novedades a nivel nacional e internacional para lo que, sin duda, además de sus adquisiciones, se valdría de su relación con artistas académicos y las élites cultas ilustradas cuyo poder adquisitivo les permitía el acceso a publicaciones de libros y colecciones de estampas.

³¹⁴ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. II, pp. 171-172; ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo...*, op. cit., p. 215, doc. 2.

³¹⁵ *Ibidem*, p. 227, doc. 12

³¹⁶ AZCUE BREA, L., *El Museo de la Real Academia...*, op. cit., pp. 153-156; GALLEGO GARCÍA, R., "De los Carracci a Sebastiano Conca...", op. cit., pp. 25-49.

Respecto a la biblioteca de Carlos Salas, ante la falta de un inventario de sus bienes, sólo podemos valorar la ambigua información que reveló su testamento, si bien contiene referencias ciertamente interesantes. Formaron parte del legado, *gracia especial*, a su cuñado Pascual de Ypas, *todos los Modelos, erramientas, y bancos demi facultad de Escultor*, objetos que dada la trayectoria profesional y la producción artística de Salas, tendría que poseer en cantidad y calidad considerables. En cuanto a los modelos, suponemos que la mayoría serían obra suya —de hecho, hace mención expresa de los once ejecutados para la Lonja de Barcelona—, pero entre todos ellos sería lógico encontrar copias o vaciados de esculturas de otros autores, o de antiguas de la Academia, en cualquier tamaño.

También deja a Ypas *los dibujos originales, que tengo asi de Estudios, como de Academias*. Se trataría de bocetos y diseños de su mano, además de las academias que debió utilizar, de continuo, en su tarea docente. Aunque no se mencionan en el testamento, junto a ellos podríamos considerar la existencia de alguna colección de estampas a las que el escultor recurrió en diversas ocasiones como fuente de inspiración.

Sin embargo, es interesante el pequeño legado de libros que le asigna:

[...] *los tres tomos de Flos Santorum, de Ribadeneida [sic], el tomo de Juan de Arfe, los dibujos originales, que tengo asi de Estudios, como de Academias, dos tomos de Pirares [sic], los que quisiere escoger, y otros dos Libros, que quiera escogerse de la facultad.*³¹⁷

Es evidente que nuestro artista poseía más volúmenes puesto que da a su cuñado a *escoger*, repitiendo la palabra dos veces. Por una parte, puede elegir entre los de la *facultad*, arte en general o escultura; por otra parte, ello implica la posesión de libros de distinta temática, histórica, religiosa, etc, por la que pudiera haberse interesado el escultor, pero que también eran útiles para su desempeño profesional.

El legado hizo referencia específica a tres obras. En primer lugar el *Flos sanctorum* del jesuita Pedro de Ribadeneira,³¹⁸ —completo, pues se refiere a *los tres tomos*— por lo que debería tratarse de cualquiera de las ediciones aparecidas en 1675 o en 1688. La compilación hagiográfica fue utilizada tradicionalmente

³¹⁷ AHPNZ, not. Antonio Bernués, 1780, 2-III-1780, f. 161v, apéndice documental, doc. 230.

³¹⁸ RIBADENEYRA, P. DE, *Flos Sanctorum, o Libro de las vidas de los Santos escrita por Pedro de Ribadenera de la Compañía de Jesus... Con una adición de Santos, que hizo el P. Iuan Eusebio Nieremberg... Y al fin de la tercera parte, añadido de Santos ahora nuevamente Canonizados, por el P. Francisco García*, Madrid, Imprenta Real, a costa de Iuan de San Vicente, 1675, 3 vol. Otra edición anterior a la muerte de Salas fue *Flos sanctorum... y ultimamente añadido en esta ultima impression con las vidas de muchos santos para los dias vacantes en las impressiones antecedentes por el M. R. P. Fr. Andrés Lopez Guerrero del Orden de N. S. del Carmen de la Observancia...*, Barcelona, Vicente Surià, 1688 (MARTÍN DEL BURGO GARCÍA, L., *Una hagiografía de autor. La poética del Flos sanctorum de Pedro de Ribadeneira*, Santa Bárbara, eHumanista, Universidad de California, 2019, pp. 94, 98-99).

por los artistas figurativos para documentarse sobre la vida de los santos, sirviendo de base para sus composiciones o imágenes devocionales. Incluso en el siglo XVIII, procedente del ámbito académico, se proyectó una edición de estampas para el *Flos sanctorum*, publicado sin ilustraciones, como muchos libros religiosos en la segunda mitad del XVIII. Su autor, Antonio Salvador Carmona, llegó a grabar cuarenta y una a partir de dibujos del pintor Antonio González Velázquez (1723-1794), todos ellos basados en la obra de Ribadeneyra, en la edición de Joaquín Ibarra de 1761.³¹⁹

En segundo lugar, el testamento señala *el tomo de Juan de Arfe*. Seguramente se referiría al segundo volumen de la *Varia Commensuracion*,³²⁰ utilizado por los escultores por las láminas de anatomía y para la figuración en relieves y bulto redondo. Fue precedente del *Arte de la Pintura* (1649), al decir del propio Francisco Pacheco, y Antonio Palomino se sirvió de textos y láminas del libro II en su *Museo Pictorico*, incluyéndolo además en *El Parnaso Español*.³²¹ Que se encontrara en las bibliotecas del escultor Felipe de Castro y del arquitecto Ventura Rodríguez es buena muestra de la estimación de que gozaba la obra de Arfe.³²² El primero lo citaba como argumento de autoridad para respaldar la necesidad de instaurar clases de Geometría, Perspectiva y Anatomía en la Real Academia de San Fernando, junto a los tratados de Alberti, Durero, Pacheco o Palomino,³²³ y por la verosimilitud de sus representaciones. El segundo lo utilizaba como materia de estudio, para copia de dibujos y texto por sus alumnos.³²⁴

Más problemática resulta la tercera obra citada en el testamento: *dos tomos de Pirares* [sic], *los que quisiere escoger*.³²⁵ No obstante las dificultades del escribano con los nombres propios, entendemos que se hacía referencia a Piranesi, autor de quien Carlos Salas legaba a Ypas dos tomos de su elección, por lo que es obvio que los poseía en más número, tal vez los cuatro que componen *Le antichita*

³¹⁹ MATILLA, J. M. (ed.), *No solo Goya. Adquisiciones para el Gabinete de Dibujos y Estampas del Museo del Prado, 1997-1010*, catálogo exposición Museo del Prado mayo-julio 2011, Madrid, Museo del Prado, 2011, p. 78.

³²⁰ ARFE Y VILLAFANE, J., *De Varia Commensuracion para la Esculptura y Architectura...*, Sevilla, Andrea Pescioni y Juan de León, 1585-1587, 2 vol. (reediciones anteriores a la muerte de Salas: 1675, 1736, 1763, 1773).

³²¹ Citados ambos en HEREDIA MORENO, C., "La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe", *Archivo Español de Arte*, LXXIX, 315, Madrid, CSIC, julio-septiembre, 2006, pp. 313-319, espec. pp. 313-314

³²² SOLER I FABREGAT, R., "Libros de arte en las bibliotecas de artistas españoles (siglos XVI-XVIII): aproximación y bibliografía", *Locus Amænus*, 1, Barcelona, Departamento de Arte de la Universidad Autónoma, 1995, pp. 145-164, espec. p. 163.

³²³ BÉDAT, C., *La Real Academia...*, *op. cit.*, p. 214.

³²⁴ HEREDIA MORENO, C., "La fortuna crítica...", *op. cit.*, p. 314.

³²⁵ AHPNZ, not. Antonio Bernués, 1780, 2-III-1780, f. 161v, apéndice documental, doc. 230.

romane.³²⁶ Podría sorprender la existencia de obras de este autor en la biblioteca del escultor por lo que tendría de novedoso en la ciudad de Zaragoza. Sin embargo, estudios recientes valoran los vínculos de Giovanni Battista Piranesi con España a través de las adquisiciones de Isabel de Farnesio y de Carlos III, origen del importante fondo que hoy posee la Biblioteca Nacional.³²⁷ Así mismo, es preciso tener en cuenta la posible relación con artistas y arquitectos españoles en Roma, residentes y pensionados, entre ellos Felipe de Castro y José de Hermosilla. Del primero fue discípulo Carlos Salas en la Real Academia de San Fernando; el segundo supervisó su proyecto de reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña en 1766 —tal vez a sugerencia del conde de Aranda—, año en que Salas se encontraba en Madrid, tras abandonar Zaragoza finalizada la primera fase de la decoración escultórica de la Santa Capilla del Pilar, por lo que no es descabellado pensar que el escultor tuviera entonces acceso a estampas y obras del italiano. Por otra parte, éstas estuvieron en la biblioteca de la Academia desde 1758, y en las de numerosos artistas, como el citado Felipe de Castro, Ventura Rodríguez, Manuel Martín Rodríguez, Antonio Ponz, entre otros.³²⁸

Respecto a este tema debemos señalar que la investigadora Belén Boloqui, entre los libros legados por Carlos Salas a Pascual de Ypas en su testamento, transcribió *dos tomos de trazas*,³²⁹ en vez de lo que realmente se lee en el documento: *dos tomos de Pirares, los que quisiere escoger*. Ello dio lugar a un error de bulto que ha conllevado el no incluir en las bases de datos sobre libros de arte en las bibliotecas de los artistas elaboradas recientemente, la posesión de obras del italiano por Carlos Salas, cuando sí se contabilizó la de Arfe.³³⁰

Es seguro que la biblioteca del escultor era más extensa. Sabemos que también poseía *El museo pictórico y escala óptica* de Antonio Palomino,³³¹ pues Francisco Bayeu, con motivo de la preparación del programa iconográfico de las

³²⁶ PIRANESI, G. B., *Le antichità romane di Giambatista Piranesi architetto veneziano divisa in quattro tomi*, Roma, Stamperia di Angelo Rotili, 1756.

³²⁷ RODRÍGUEZ RUIZ, D., y PÉREZ GALLARDO, H. (eds.), *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España*, catálogo exposición Biblioteca Nacional, mayo-septiembre 2019, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2019.

³²⁸ RODRÍGUEZ RUIZ, D., “Giovanni Battista Piranesi. Arquitecto de imágenes, sueños y proyectos” en Rodríguez Ruiz, D., y Pérez Gallardo, H. (eds.), *Giovanni Battista Piranesi en la Biblioteca Nacional de España*, catálogo exposición Biblioteca Nacional, mayo-septiembre 2019, Madrid, Biblioteca Nacional de España, 2019, pp. 23-49, espec. p. 48.

³²⁹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. II, p. 243, doc. 352.

³³⁰ SOLER I FABREGAT, R., “Libros de arte...”, *op. cit.*, p. 163; SOLER I FABREGAT, R., *Producción, circulación y uso del libro de arte en España durante la Edad Moderna*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Bonaventura Bassegoda i Hugas, Universidad Autónoma de Barcelona, 1998, vol. II, en línea: <https://ddd.uab.cat/record/212881> (consulta 31-I-2021).

³³¹ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica*, en línea:

<https://books.google.es/books?id=AGVeAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q=Jordan&f=false> (consulta: 13-III-2020).

pinturas de las bóvedas del Pilar, que finalmente ideó Carlos Salas, sugirió al administrador de la Junta de Fábrica, Matías Allué, que consultara los textos del tratadista que le facilitaría Carlos Salas, mientras que a éste, en otra carta, pedía que les leyera dichos escritos y les asesorase convenientemente, tema que abordaremos por extenso en su sección correspondiente [5. 3. 2]. Probablemente, poseyó, además, el *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos y reglas mathematicas* de Aznar de Polanco,³³² pues lo utilizó para diseñar las inscripciones de las placas conmemorativas de la Santa Capilla o las del Panteón Real de San Juan de la Peña.

Por otra parte, el escultor también se mostró interesado por los temas históricos, que debieron de estar bien representados en su biblioteca, materia en la que, desde la Academia de San Fernando, Felipe de Castro reclamaba formación por parte de los artistas. Uno de los documentos más importantes utilizados para nuestro estudio sobre la reconstrucción del Panteón Real de San Juan de la Peña, conservado en el archivo del convento de Benedictinas de Jaca (Huesca), es copia de un documento perteneciente al historiador Tomás Fermín de Lezaún, a quien le fue facilitado por Salas, su redactor, según revela el historiador en el texto. En él se hace una relación de los hallazgos de la excavación realizada en el mausoleo antes del comienzo de las obras de reconstrucción, primera prospección realizada en Aragón con procedimientos cercanos a los modernos.³³³ Igualmente, Salas donó a Lezaún unos *Fragmentos póstumos*, observaciones sobre escritos de Jerónimo Zurita, textos que Latassa incluyó en sus *Memorias Literarias de Aragón*, señalando la donación del artista en el epígrafe correspondiente del manuscrito.³³⁴

³³² AZNAR DE POLANCO, J. C., *Arte nuevo de escribir por preceptos geométricos, y reglas mathematicas*, Madrid, Herederos de Manuel Luis de Murga, 1719, en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000113664&page=1> (consulta: 8-VII-2019).

³³³ LANZAROTE GUIRAL, J. M., "De la excavación de 1770 a la de 1985: la recuperación del patrimonio", en Juan García, N., Lanzarote Guiral, J. M. y Muñoz Sancho, A. M., *El Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña. Historia, política y arte*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2019, pp. 131-147, espec. p. 133.

³³⁴ *Observaciones sobre fragmentos que dexó escritos de su mano el coronista Jerónimo Zurita; manuscrito que intitula Fragmentos póstumos Blas López de Zuloeta y Gómez, que los copió. — Es un tomo en 4º que tuvo don Tomás de Lezaún, habiéndoselo dado, como él lo dice, don Carlos de Salas; y lo firma en Zaragoza, 29 de Enero de 1771* (LATASSA Y ORTÍN, F. DE, *Memorias Literarias de Aragón*, 1769-1801, mss. 78, ff. 329-337, en línea: <http://bibliotecavirtual.aragon.es/bva/manus/i18n/consulta/registro.cmd?id=2916>). El mismo texto se incluye en el índice de documentos integrantes del manuscrito de Latassa elaborado por Llabrés Quintana en 1903 (LLABRÉS QUINTANA, G., "Latassa y sus *Memorias Literarias de Aragón*", *Revista de Huesca. Historia. Literatura. Ciencias. Artes*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, ed. facsimilar 1994 [1903-1905], pp. 155-163, espec. p. 161; LAMARCA LANGA, G., "Las *Memorias Literarias de Aragón*, de Félix Latassa. Estudio y descripción", *Turiaso*, XV, Tarazona, Centro de Estudios Turiasonenses, 2000, pp. 127-173, espec. pp. 161-162).

No obstante, como profesor de la Academia de Dibujo de Zaragoza, la formación intelectual de Carlos Salas parece fuera de toda duda si, además, consideramos sus relaciones con los artistas más preeminentes del momento—y con un nexo claro con la Academia de San Fernando y la Corte—, como Francisco Bayeu, con un trato casi familiar que incluyó a Francisco de Goya. Pero también con las élites cultas de la Zaragoza y el Aragón ilustrados, miembros del clero y de la nobleza, que aparecen vinculados, de una forma u otra, a los proyectos más significativos de la época. Ello incluye a diversos miembros de la Academia del Buen Gusto, muchos de ellos eclesiásticos miembros de la Junta de Nueva Fábrica del Pilar,³³⁵ obra a la que Salas vinculará su futuro profesional; la influyente familia Comenge, o varios de los fundadores de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.³³⁶ Con todos ellos debió de relacionarse no sólo en su vida personal, sino también en el desempeño de su quehacer artístico, como veremos al avanzar en su biografía.

Pero para la Academia de Dibujo zaragozana las dificultades económicas no cesaron. El tiempo pasaba y las subvenciones solicitadas no fueron autorizadas por el Consejo de Castilla. Mientras tanto, las presiones del Gremio, como hemos visto más arriba, continuaban complicando el desenvolvimiento profesional de los escultores. A mediados de 1779, la Real Academia de San Fernando reflejó en sus actas el memorial que Carlos Salas, Juan Fita y Pascual de Ypas habían remitido en relación con las prácticas gremiales y el desprecio de sus asociados por el aprendizaje del dibujo que desinteresadamente les ofrecía la Academia zaragozana.

³³⁵ Canónigos del Pilar, o miembros de la Junta de Nueva Fábrica, formaron parte de la Academia del Buen Gusto de Zaragoza: Vicente Pignatelli, Antonio Jorge y Galván, Ysidoro de Ysla, Ramón Pignatelli, Pedro Azpuru, Blas Mathías San Juan, Manuel Turmo, Manuel de Aramburu, Faustino de Acha, Juan Lario y Lancis y el agente del Real Monasterio de San Juan de la Peña, fray Marcos Benito de Vico (ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., “Los componentes de la Academia del Buen Gusto de Zaragoza”, en Gimeno Puyol, M. D. y Viamonte Lucientes, E. (coords.), *Los viajes de la Razón. Estudios dieciochistas en homenaje a María Dolores Albiac Blanco*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2015, pp. 9-36).

³³⁶ Muchos de los enumerados en la nota anterior fueron también socios fundadores de la Económica, además de Tomás Fermín de Lezaún, Tomás Sebastián y Latre, Juan de Varanchán y el médico Alexandro Ortiz y Márquez, con quienes constatamos relaciones directas en la documentación estudiada. Igualmente comprobamos la necesaria relación, amistosa en algunos casos, de Carlos Salas con ciertos nobles aragoneses como Manuel Terán Álvaro de los Ríos, barón de la Linde, y su hijo Ramón Amat de Mauleón y Osorio, con quienes hubo de relacionarse tanto en Barcelona, con motivo de las obras de decoración de la Lonja, como en Zaragoza en la Económica; o con el conde de Sobradriel, quien a la muerte del escultor recomendó a la Linde a Pascual de Ypas para la continuación de las obras barcelonesas inacabadas (FORNIÉS CASALS, J. F., “La otra nobleza titulada en la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País en tiempos del conde de Aranda (1776-1798)”, en Casaus Ballester, M. J. (coord.), *El Condado de Aranda y la nobleza española del Antiguo Régimen*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2009, pp. 243-274, espec. p. 262).

[...] que estos ajustaban, y tomaban a su cargo obras de retablos escultura, y ornatos, de modo que actualmente en casa de ningun Escultor (incluidos tambien los del Gremio) no habia Comisión de ninguna de estas cosas, cuando en los talleres de cuveros, Ensambladores, y Tallistas estaban haciendo retablos con Escultura, y adornos que del todo ignoran, que los Escultores Gremiales ademas de hacer mal uso de su exercicio huyen de todos los caminos de su adelantamiento, habiendose observado que en dos años que los Señores de la Junta preparatoria mantienen estudio del natural, ningun Escultor Carpintero ha asistido à ellos siquiera ocho dias.³³⁷

Los profesores no vieron recompensados sus esfuerzos con la oficialización del establecimiento formativo y, ante semejante situación, la *Escuela de las Tres Nobles Artes* de Zaragoza hubo de cerrarse definitivamente en octubre de 1779.

Como ha estudiado el profesor Anson Navarro,³³⁸ ante la preferencia de algunos sectores ilustrados por potenciar a las Sociedades Económicas y las reticencias de la Academia de San Fernando a la fundación de otra Real Academia que socavase sus prerrogativas, tras más de cuatro años de trámites infructuosos y languidecimiento del proyecto, fue la Económica quien impuso el suyo logrando que, en 1784, la Preparatoria cediera a la enseñanza del Dibujo en su Escuela a artesanos y artistas. Para ello aportó sus profesores: de Escultura, fallecidos los anteriores, fueron Pascual de Ypas y Joaquín Arali; de Pintura, Juan Andrés Merklein y Manuel Eraso; y en Arquitectura, Agustín Sanz y Manuel Inchauste.

No sin dificultades, pero con el sostenimiento del rico comerciante Juan Martín de Goicoechea, se logró la consolidación de la Escuela y, finalmente, la subvención oficial. Ante la respuesta positiva de la sociedad zaragozana y la situación favorable, en 1791 la Sociedad estimó más beneficioso convertirla en Academia de Bellas Artes, elevando la petición a Carlos IV. La nueva coyuntura política que propició el ascenso del conde de Aranda facilitó la proclamación, por Real Orden, de la nueva Real Academia de Bellas Artes de San Luis, así intitulada en honor de la reina María Luisa de Parma.



³³⁷ ARABASF, *Actas...*, junta particular, 26-VI-1779, ff. 149v-150r, apéndice documental, doc. 228. Como ya señalamos anteriormente, por estas mismas fechas, a instancias de la Real Academia de San Fernando, la Junta Preparatoria tuvo que mediar en el enfrentamiento de los pintores académicos contra fray Manuel Bayeu a quien habían acusado de competencia desleal por no tributar por sus trabajos fuera de la orden cartujana (ARABASF, *Actas...*, junta particular, 2-V-1779, f. 136v y 6-VI-1779, f. 138r; CALVO RUATA, J. I., *Cartas de Fray Manuel Bayeu...*, op. cit., pp. 90-92; CALVO RUATA, J. I. (dir.), *Fray Manuel Bayeu...*, op. cit., pp. 22-24.

³³⁸ ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo...*, op. cit., pp. 127-149.

4.

Primeros encargos para el Pilar (1762-1765). La decoración escultórica de la Santa Capilla. Las esculturas del trascoro del nuevo templo barroco.

La llegada de Carlos Salas a Zaragoza tuvo lugar con el trasfondo del agudo enfrentamiento judicial entre el gremio de carpinteros y los escultores academicistas. En concreto, en pleno desarrollo del pleito contra el escultor Juan Fita, enconado conflicto al que no fueron ajenos los círculos ilustrados de la ciudad, que en nombre de la Junta Preparatoria de la Academia zaragozana y por medio de Vicente Pignatelli y de la Real Academia de San Fernando, intervinieron ante las más altas instancias madrileñas para su resolución en favor del artista.

A la vez, la capital aragonesa se encontraba sumida en un momento álgido de la construcción de la Santa Capilla del Pilar. Desde el siglo anterior, todos los estamentos sociales se habían involucrado en la construcción del nuevo templo pilarista que, sustituyendo al pequeño edificio mudéjar, la cobija desde el siglo XVIII. A ello impelía la tradición devocional a la Virgen y su santuario, sentimiento que, como atestigua la documentación, siempre fue un componente de trascendental importancia en la materialización del proyecto, en el deseo de contar para la obra con los mejores y más innovadores artistas y los materiales más nobles y suntuosos. Concluido el grueso de los trabajos de arquitectura en 1762, todos los esfuerzos se centraban ya en la decoración del *Recinto Ángelico*, siguiendo las directrices marcadas por Ventura Rodríguez en su proyecto.

Como ya se dijo en capítulos anteriores, la inclusión de Carlos Salas por parte del arquitecto entre el grupo de escultores considerados capaces de abordar esa tarea, habida cuenta de la importancia del proyecto entre los círculos artísticos académicos, suponía una magnífica oportunidad de trabajo para el escultor y la posibilidad de consolidar y aumentar el prestigio que, como artista de corte, le abriría puertas en adelante. Por otra parte, colaborar en la obra de la Santa Capilla, de patrocinio regio, era la mejor oferta que podía esperar tras el desmantelamiento del taller de escultura del Palacio Real de Madrid y la comprobación de que, dada su juventud, la posibilidad de ejercer tareas docentes en la Real Academia de San Fernando, quedaba por el momento alejada en el tiempo, ante los escultores académicos de mayor antigüedad.

Sin embargo, respecto a su labor artística anterior a su llegada a Zaragoza en marzo de 1762, existe una importante laguna documental que abarca tres años

en los que, tras la finalización de su trabajo en el obrador real en enero de 1759, únicamente constan, por una parte, los registros de la institución académica madrileña, con su renuncia en agosto de ese mismo año a la pensión en Roma,¹ su nombramiento como académico de mérito en enero de 1760,² y su exclusión de la terna para la tenencia de escultura en sustitución de Antonio Valeriano Moyano en 1761.³ Por otra parte, hemos documentado su ocupación por espacio de cuatro meses en la realización de las decoraciones efímeras que se levantaron en la capital del reino para la entrada pública y solemne de Carlos III en 1760. Podría corresponder a estos años la atribución de Ponz, Larrea y Ceán de algunas esculturas para la iglesia del madrileño convento de *Agonizantes* de la calle Atocha de Madrid ya mencionadas, noticias que analizaremos en un capítulo posterior.

4. 1.

La Santa Capilla hasta 1750

A partir de 1675, las nuevas funcionalidades impuestas por la concatedralidad del Pilar habrían determinado al unificado Cabildo a asumir un proyecto de mayor envergadura respecto a los planes anteriores de abordar una ampliación de la antigua iglesia o de su reconstrucción. Así pudo prosperar la idea de acometer una obra de carácter más monumental que, además, pronto se vio favorecida por la protección de Carlos II con la asignación de importantes rentas renovadas a lo largo de su reinado y parte del de Felipe V, permaneciendo siempre el objetivo primigenio de construir un templo digno para la Santa Capilla, una *digna concha a tan preciosa perla*.

Tras la problemática elección del diseño o planta del edificio que se iba a construir, las obras discurrieron con lentitud desde la colocación de la primera piedra, en 1681, hasta 1718,⁴ en que se trasladó el Santísimo a la parte nueva construida, la correspondiente a las cuatro primeras naves transversales de los pies del edificio. Para entonces había desaparecido el antiguo claustro que acogía la Santa Capilla, pero se conservaba ésta intacta, desde el rejado de hierro que

¹ ARABASF, *Actas...*, junta particular, 28-VIII-1759, f. 65 r-v, apéndice documental, doc. 47.

² ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 27-I-1760, f. 76 r-v, apéndice documental, doc. 53.

³ ARABASF, *Actas...*, junta particular, 17-XII-1761, f. 120 r, , apéndice documental, doc. 78.

⁴ ANSÓN NAVARRO, A., BOLOQUI LARRAYA, B., "La Catedral Basílica de Nuestra Señora del Pilar", en en Buesa Conde, D. (dir.), *Las Catedrales de Aragón*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987, pp. 243-306, espec. p. 247-266; USÓN GARCÍA, R., *La intervención de Ventura Rodríguez en el Pilar. La Santa Capilla generatriz de un sueño arquitectónico*. Zaragoza, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1990, pp. 17-68.

delimitaba el presbiterio, tal como revelan los textos de autores contemporáneos como el del franciscano Hebrera y el de Escuder.⁵

La prosecución de las obras suponía que, en adelante, había que demoler la antigua iglesia. A partir de 1725 las cubiertas provisionales iban a ser sustituidas por cúpulas y bóvedas según el memorial de Guillén de Rocafull y Rocabertí, conde de Peralada, y Domingo Yarza (h. 1680/5 – 1745), aceptado por la junta de fábrica. Así, tras la finalización hacia 1730 de la cúpula sobre la Santa Capilla se ponía de manifiesto la incoherencia y desproporción del *Recinto Angélico*, espacio primordial del templo, respecto a la arquitectura de la nueva construcción. Se había planteado entonces el problema de su diseño para lograr su inserción coherente dentro de la nueva iglesia, así como la necesidad de redefinir la funcionalidad de su espacio.⁶

Hasta 1737 se debieron de suceder varios proyectos que no se llevaron a término, entre ellos un diseño de Yarza de 1725 —aprobado, según reveló el informe de Peralada— o el del pintor Jerónimo Lorieri, de 1732. Además de la mención en los libros de fábrica de pagos a dibujantes y maestros por trabajos en plantas y perfiles de la Santa Capilla, la documentación menciona la recomposición de un modelo para que lo examinara *el arquitecto de Turín*.⁷ No se conoce actuación alguna relacionada con la hipotética revisión del italiano, indicando, tal vez, que en absoluto habría sido favorable: la *disparidad de calidades conceptuales* entre el único documento gráfico conservado de esa época en el Archivo del Pilar y la obra de Juvarra es más que evidente.⁸ Se trataría del

⁵ HEBRERA Y ESMIR, J. A., *Descripción histórico-panegírica, de las solemnes demostraciones festivas de la Santa Iglesia Metropolitana y Augusta Ciudad de Zaragoza, en la translación del Santísimo al nuevo gran templo de Nuestra Señora del Pilar, Zaragoza, Herederos de Manuel Román, 1719*; ESCUDER, J. F., *Relación histórica y panegyrica de las fiestas que la ciudad de Zaragoza dispuso con motivo del decreto, en que la santidad de Inocencio XIII concedió para todo este arzobispado, el oficio propio de la aparición de Nuestra Señora del Pilar, en el de la dedicación de los dos santos templos del Salvador, y del Pilar, Zaragoza, Pasqual Bueno, impresor, 1724*. Citados ambos en ANSÓN NAVARRO, A., BOLOQUI LARRAYA, B., “La Catedral Basílica...”, *op. cit.*, p. 270 y ANSÓN NAVARRO, A., BOLOQUI LARRAYA, B., *La Santa Capilla del Pilar*, col. CAI 100, núm. 2, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1998, pp. 29-30.

⁶ USÓN GARCÍA, R., *La intervención...*, *op. cit.*, pp. 70-71.

⁷ En referencia al arquitecto Filippo Juvarra, hacia 1735, recién llegado o en viaje hacia Madrid para dirigir las obras del Palacio Real Nuevo (RÍOS BALAGUER, T., “Algunos datos para la Historia del actual Santo Templo Metropolitano de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza”, *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, 11, 1925, p. 20, citado por USÓN GARCÍA, R., *La intervención...*, *op. cit.*, p. 72). El modelo recompuesto sería el realizado anteriormente por el maestro de obras de la iglesia, Francisco Velasco, y el carpintero Martín Vigaray (ANSÓN NAVARRO, A., “La nueva Santa Capilla del Pilar. Su construcción y su decoración (1750-1769)”, en Mostalac Carrillo, A. *et alii*, *Santa María del Pilar. Una tradición viva*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 2010, p. 58).

⁸ USÓN GARCÍA, R., *La intervención...*, *op. cit.*, p. 72.

proyecto fechado hacia 1737, atribuido al jesuita Pablo Diego Ibáñez,⁹ uno de los escultores más significados de aquella época. Consta de dos dibujos, planta y alzado, y se ha puesto en relación con una resolución capitular de ese mismo año registrada en el *Libro de Gestis*, por la que ordenaba *Que la Santa Capilla quede diáfana excepto el recinto que contiene el rejado de hierro el que se cubrirá en la forma que ha delineado el hermano Pablo Diego de la Compañía de Jesús [...]*.¹⁰

Diez años más tarde el problema de la nueva Santa Capilla seguía sin resolverse. Se expresaba claramente en la anotación de agosto de 1747 en el *Libro de Gestis*, cuando se vuelve a tratar de los diseños para el lugar más significado del templo:

[...] se avia considerado preciso atender al adorno de la Santa Capilla, y ponerla quanto antes en estado menos indecente, quitandole el tablado: Que para esto debe preceder la resolucion de lo que se ha de executar: Que la experiencia ha enseñado, que por no averse premeditado las obras, ha costado mucho el hacer, y desazer; Que si parecia al Cabildo nombrar una Junta, para que viesen los diseños, que hay formados, y eligiesen el que tuviesen por mejor, y sobre él se empieze a executar lo que se haya de hacer; y el Cabildo dio esta comision a la misma Junta de Fabrica, para que vean dichos diseños, y si importare, mande hacer otros de nuevo, elija el que tuviere por mas conveniente, lo haga poner en madera para que mejor se conozca, y se traiga al Cabildo para que determine.¹¹

Un año después se seguían haciendo diseños. Las actas capitulares dan fe de las mediciones realizadas por un *Maestro del Rey Ytaliano*, quien prometía enviar su proyecto desde Mataró, ciudad a la que iba a convalecer, aunque se desconoce si llegó a confeccionarlo. No obstante, el Cabildo ordenó que todos los diseños fueran enviados a la *Academia* para que *de horden de S. Magestad (que Dios guarde) apruebe el que pareciere mejor [...]*.¹²

Ninguna de aquellas tentativas proyectadas para la nueva Santa Capilla, expresadas en el lenguaje barroco tradicional de los maestros locales, prosperó ante el barroco clasicista que imponían los arquitectos italianos en la Corte, ni

⁹ Atribución realizada por ANSÓN NAVARRO, A., BOLOQUI LARRAYA, B., *La Santa Capilla...*, *op. cit.*, pp. 32-34. Se mantiene la atribución tradicional a Domingo Yarza y su datación en 1725 en MARÍAS, F., "Definición...", *op. cit.*, pp. 103-141, espec. p. 131 y MARÍAS, F., "Los proyectos y fábricas de catedrales de Ventura Rodríguez", en Rodríguez Ruiz, D. (coord.), *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, catálogo exposición Madrid, diciembre 2017 – abril 2018, Madrid, Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 2017, pp. 91-116, espec. p. 91.

¹⁰ Archivo Capitular de La Seo de Zaragoza [ACSZ], *Gesta Capituli*, 22-II-1737, f. 5 r; BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. II, p. 262, doc. 388, p. 262; ANSÓN NAVARRO, A., BOLOQUI LARRAYA, B., *La Santa Capilla...*, *op. cit.*, pp. 32-34.

¹¹ ACP, *Gestis Capituli*, sig. 2-2-1-54 a 61, 11-VIII-1747, f. 57.

¹² ACP, *Gestis Capituli*, sig. 2-2-1-54 a 61, 14-X-1748, ff. 76-77. Algunos autores han apuntado la posibilidad de que se tratase de Juan Bautista Sachetti (ANSÓN NAVARRO, A., "La nueva Santa Capilla...", *op. cit.*, p. 60).

podía llegar a término por su incoherencia formal y funcional frente a la nueva arquitectura de diseño racional¹³ desplegada en el nuevo templo, demostrándose así la gran dificultad que entrañaba solventar los problemas del diseño de la Santa Capilla. Esta situación se prolongó durante años en los que sólo se atendió a la construcción de muros perimetrales de la iglesia y una de las torres, a la decoración interior, a asegurar el suministro de piedra y otros materiales y a la elevación de las bóvedas y cúpulas proyectadas por Yarza.

Por otra parte, en el marco de las realizaciones artísticas que se llevaron a cabo en las diferentes capillas del templo de forma simultánea a los preparativos para la construcción de la Santa Capilla, es preciso indicar el nombramiento del escultor José Ramírez de Arellano como *Escultor dela Nueva Fabrica, e Iglesia sin salario y solo con el honor mero* [...] señalando como parte de su cometido el dar *su dictamen enlas Obras que se ofrecieren hacer*,¹⁴ dado que su intervención como director adjunto a partir de 1751 será determinante en las futuras obras a las órdenes del arquitecto Ventura Rodríguez.¹⁵

Respecto a la nueva capilla de San Antonio de Padua, que hasta ahora ha resultado imposible documentar, hemos hallado dos noticias importantes sobre la realización de su retablo por el citado escultor: una, referida a su finalización, notificada al Cabildo por la marquesa de Aytona, patrona de la capilla, en junio de 1750;¹⁶ la otra nos revela el precio del mueble, que se había ajustado en 2.500 libras jaquesas, cantidad tomada como referencia por los beneficiados de San Lorenzo para la realización del de su capilla tras haber solicitado los servicios de Ventura Rodríguez para el diseño.¹⁷

La redecoración de la capilla de San Antonio afectó a todo su interior, pero sin embargo conservó la portada existente en la inauguración de 1718, al igual que la de la frontera capilla de San Lorenzo, adscritas a la línea del barroco

¹³ USÓN GARCÍA, R., *La intervención... op. cit.*, p. 76.

¹⁴ ACP, Juntas de Nueva Fábrica 1745-1816 [en adelante: Juntas Nueva Fábrica], 14-III-1748, f. 18.

¹⁵ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 25-XI-1751, f. 40.

¹⁶ *Dixo el Señor Dean que el Administrador dela Marquesa de Aytona había dado cuenta estar ya finalizado el Retablo de San Antonio, y en disposicion de poderse decir Missa, y haviendo quedado esta obra ensu magnificencia y sumtuosidad correspondiente ala grandeza y zelo y devocion desu Excelencia parecia muy proprio hacer de parte del Cabildo alguna demonstración de gratitud, celebrando una Missa Cantada despues de Prima con Comemoracion en Visperas como se ha estilado en casos semejantes, y tambien conveniente escribir a la Marquesa y asu hija cartas de horabuenas. Y el Cabildo se conformó entodo con la propuesta* (ACP, *Gestis Capituli*, sig. 2-2-1-54 a 61, 12-VI-1750, f. 44).

¹⁷ ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 26-VIII-1755, f. 2 r.

decorativista que proliferó en el primer cuarto de siglo en las portadas monumentales de algunas capillas de La Seo de Zaragoza.¹⁸

Desde 1748, las actas de las juntas de fábrica no vuelven a aportar noticias sobre la planificación de la obra de la Santa Capilla hasta el año 1750. Mientras, el dorador Francisco Sánchez fue contratado en el mes de julio para dorar los *Adornos que estan entre los dos Arcos baxo la Cupula de la Santa Capilla*¹⁹ y se vieron en junta diversos bocetos realizados por Ramírez, quizá correspondientes a elementos de la decoración arquitectónica que se llevaba a cabo en el espacio circundante a la empantanada obra del *Recinto Angélico*. Se le ordenó *continuasse los Modellones, y Capiteles delas quatro Columnas dela Santa Capilla* que, precisamente, debieron ser suprimidos posteriormente para seguir el diseño trazado por Ventura Rodríguez para la decoración interior del templo.²⁰ Constatada la incapacidad de los maestros locales ante el problema del diseño de la Santa Capilla, se le ordenó *que guardase los demas diseños que traxo hasta nuevo orden; porque parecio a la Junta, que para el restante ornato, y modo como ha de quedar la Santa Capilla; se llamasse, Maestro, o, Maestros del Rey [...]*.²¹

Por fin se tomó la decisión que condujo a la solución definitiva. Una entrada en el libro de juntas resume los pasos que se debieron dar ante personas influyentes para pedir al rey que enviase a un arquitecto. Para ello se recurrió al conde de Fuenclara, y en virtud de sus instrucciones se escribió al aragonés José Suñol, protomédico de Fernando VI, para que a su vez entregara al ministro de Estado, José de Carvajal y Lancaster, el memorial que el Cabildo deseaba hacer

¹⁸ Las portadas de las capillas de San Antonio y de San Lorenzo del Pilar subsistieron hasta 1872, año en que fueron suprimidas para acometer su redecoración de acuerdo con las directrices dadas por Ventura Rodríguez para el conjunto del templo y plasmadas en uno de sus dibujos (ACP, Muestras y trazas, núm. 22_8, *Elevacion del Ornato de las frentes de las Capillas, y Puerta de la Sacristia*, Zaragoza, 20-III-1755).

¹⁹ Al precio de 285 libras jaquesas debiendo entregar la obra visurada el 6 de octubre, antes del día del Pilar de ese mismo año (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 29-VII-1750, f. 26).

²⁰ La decoración que José Ramírez aplicaba a las cuatro pilastras en torno a la Santa Capilla aparece representada a la izquierda del dibujo de Ventura Rodríguez *Elevacion exterior dela Santa Capilla...*, donde el arquitecto la opone a la diseñada por él para su realización en la totalidad del templo (ACP, Muestras y trazas, núm. 22_3, *Elevacion exterior de la Santa Capilla de Nra. Sra. del Pilar que se ha de construir en su Yglesia de la Ciudad de Zaragoza; cuia mitad CD demuestra la parte que mira al Coro, y DE la parte opuesta, por donde se entra de frente à adorar à Nuestra Señora*, Zaragoza, 20-XI-1750). Las dudas e indecisiones en torno a la decoración de la Santa Capilla también llegaron a estos extremos, pues la junta de fábrica ordenó el reaprovechamiento en la carpintería de los *Modellones de madera que hace algunos años se hicieron para las dichas Columnas* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 4-VIII-1750, f. 28).

²¹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 4-VIII-1750, f. 28. En el mismo sentido, en septiembre se le ordenó suspender los diseños del *adorno de los arcos de la Santa Capilla*, pues ya se esperaba la venida de un arquitecto real (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 2-IX-1750, f. 31).

llegar al rey, en la esperanza de que, con sus benévolas influencias, el monarca accediese a la petición.²²

4. 2.

La Santa Capilla de Ventura Rodríguez. Algunas aportaciones documentales al proceso constructivo y de acondicionamiento del nuevo templo

En pocos días el rey dio su permiso para que Ventura Rodríguez (Ciempozuelos, 1717 – Madrid, 1785), *Arquitecto Delineador mayor dela fabrica del Real Palacio*, viniera a Zaragoza para *delinear la planta de la Santa Capilla [...]*.²³ Venía a la ciudad la figura emergente, de creciente prestigio frente al arquitecto Juan Bautista Sachetti, *Maestro Mayor de las Obras Reales*. El día 15 de septiembre se dio noticia de la llegada del arquitecto a Zaragoza. Se había ordenado parar a todos los artífices en sus actividades excepto al dorador Francisco Sánchez e inmediatamente se le mostraron en la sala capitular las trazas y diseños que se habían realizado para la Santa Capilla,²⁴ extremo sobre el que previamente había sido informado por los hermanos jesuitas José y Pablo Diego Ibáñez en la correspondencia que mantuvieron.²⁵ Desde luego, el conservado hoy en el Archivo Capitular atribuido a este último, fue conocido por el de Ciempozuelos e influyó en aspectos muy significativos de su idea definitiva, como lo es el de la *construcción de una arquitectura dentro de otra con cierto sentido de transparencia e intercomunicación espacial, en una línea que tiende hacia la apertura del interior al exterior*.²⁶

En su primera estancia en Zaragoza, Ventura Rodríguez concibió el proyecto que trazó en cuatro planos firmados el 20 de noviembre de 1750, en los que plasmó no sólo la Santa Capilla, sino que, subordinada a ella, planteó la

²² [...] *se escrivio al Ex^{mo} Sor Conde de Fuenclara sobre el modo de dirigir la suplica â S. M. y en vista de su respuesta que se leyô en Junta acordaron escribir al D^{or} Suñol, y dentro de su Carta la de el Sor Carabajal [sic] con el Memorial al Rey (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 22-VIII-1750, ff. 28-29)*. Es conocida la entusiasta y decisiva colaboración tanto del Dr. Suñol, a lo largo de todo el proceso constructivo de la Santa Capilla, como la de José de Carvajal, declarado devoto de la Virgen del Pilar.

²³ ACP, *Gestis Capituli*, sig. 2-2-1-54 a 61, 11-IX-1750, f. 77; REESE, T. F., *The architecture of Ventura Rodríguez*. Nueva York, Garland, 1976, pp. 71-81.

²⁴ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 15-IX-1750, f. 32.

²⁵ ESTEBAN LORENTE, J. F., "Ventura Rodríguez al servicio de una idea: la Santa Capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza", *Artigrama*, núm. 4, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Departamento de Historia del Arte, 1987, pp. 157-206; ARABASF, sig. 2-33-1, 21-IX-1750.

²⁶ USÓN GARCÍA, R., *La intervención...*, *op. cit.*, p. 75.

redefinición del espacio interior del templo y su funcionalidad en un conjunto unitario, que incluía el traslado del retablo de Damián Forment al muro del actual Coreto para que en la nave, diáfana, nada interrumpiera la visión de la Santa Capilla, cuyo trasaltar sería el nuevo altar mayor del templo [fig. 16].²⁷ Así mismo, plasmó toda la decoración acorde con la arquitectura barroco clasicista, bien distinta de la barroca que se había ido imponiendo en el interior. Conformó un libro de cuatro extraordinarios dibujos o *Libro de Mapas*, como se le nombra en las actas de la junta de fábrica, conservado en el Archivo Capitular del Pilar, conteniendo una planta del templo en la que se aprecia el nuevo planteamiento espacial; otra de la Santa Capilla; su alzado exterior diferenciando en dos mitades la fachada principal y su opuesta del trasaltar, y los pilares en la forma en que estaban decorados frente a los trazados con la nueva decoración; por último, una sección del Sagrado Recinto. En los alzados definió su forma arquitectónica y todos sus aspectos materiales mediante una utilización casi preciosista del color.

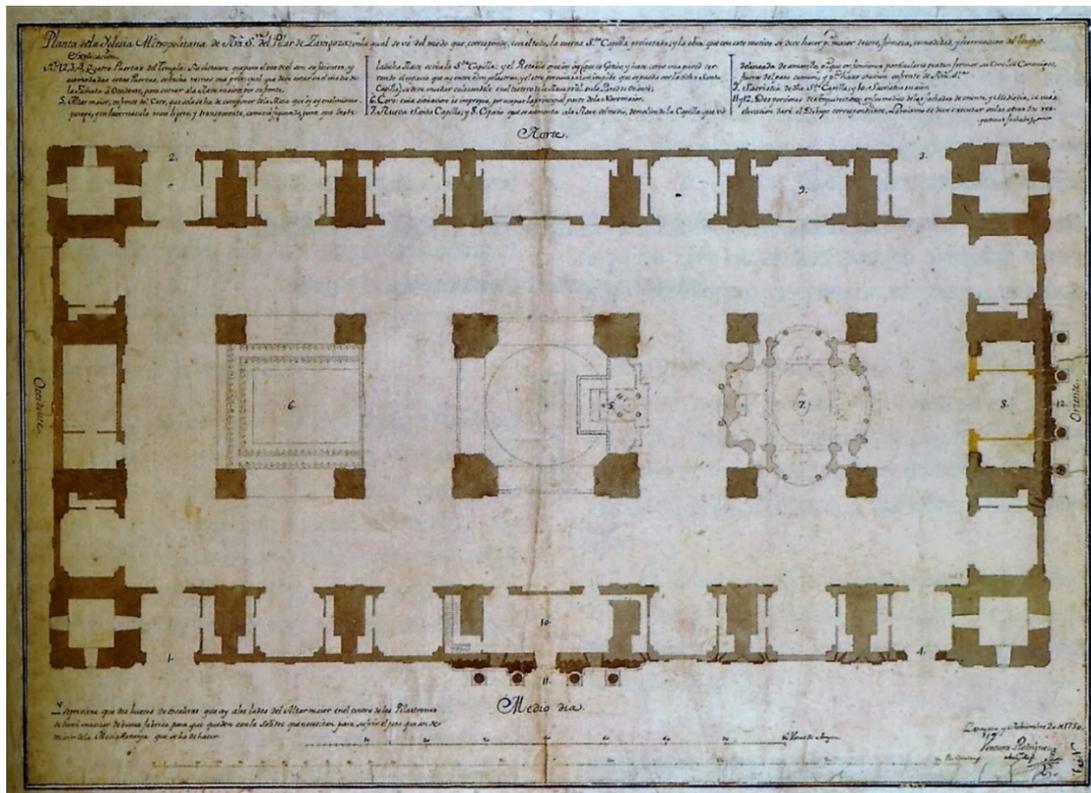


Fig. 16. Ventura Rodríguez. Planta de la Yglesia Metropolitana de Nra. Sra. del Pilar de Zaragoza... ACP, Muestras y trazas, núm. 22_1, Zaragoza, 20-XI-1750.

²⁷ ACP, Muestras y trazas, núm 22_1, *Planta de la Yglesia Metropolitana de Nra. Sra. del Pilar de Zaragoza; en la qual se ve del modo que corresponde con el todo, la nueva Santa Capilla proietcada, y la obra que con este motivo se deve hacer para maior decoro, firmeza, comodidad y hermosura del Templo*, Zaragoza, 20-XI-1750.

La Santa Capilla del Pilar es uno de los máximos exponentes del barroco del siglo XVIII en España. Ideada por Ventura Rodríguez como una estructura de tipo tabernáculo escenográficamente integrada en el interior del edificio, se desarrolla en una extraordinaria relación arquitectónica y estética de volúmenes y espacios suntuosos, con el resto del templo [fig. 17].²⁸ El arquitecto plasmó en la obra su profundo conocimiento del barroco clasicista italiano, con amplia influencia de Bernini y Juvarra, bagaje adquirido durante su aprendizaje y su sólida formación práctica.

Su estructura se ubica, en absoluta proporción de planta y alzado, en el segundo tramo de la nave central, entre los cuatro pilastrones²⁹ del lado este del edificio. En planta, éstos quedan unidos a cuatro grandes bloques³⁰ o potentes soportes que ponen en relación el núcleo central rectangular de la capilla con los tres pórticos curvos salientes que, a modo de exedras, extienden el espacio interior. Como verdaderas fachadas marcando los accesos, los pórticos formados por pantallas de columnas se rematan con frontones triangulares, al igual que la fachada del trasaltar en el lado oeste, aunque ésta se proyectó recta y ciega para acoger, por el interior de la capilla, los dos grandes nichos laterales del paño de altares a la vez que, por el exterior, se potenciaba el efecto de retablo mayor que, para el espacio general del templo, constituía la propia Santa Capilla.

En los alzados exteriores, un zócalo sostiene los plintos sobre los que descansan las columnas y pilastras de orden corintio de los pórticos. Sobre ellas el entablamento recoge los cuatro tímpanos y recorre todo el perímetro de la capilla, sirviendo de arranque a las cuatro semicúpulas en fuerte sentido ascensional hasta la cúpula elíptica central. Éstas se articulan por medio de nervios y sus plementos se revisten con decoración de escamas, mientras que por el interior se decoran con relieves de estuco en blanco y madera policromada, imitando jaspes o dorados en una gran variedad de motivos. La iluminación se facilita por medio de los calados de las cúpulas, las menores con un tragaluz cada una y la central con ocho vanos mixtilíneos y lobulados. Sobre ésta se levanta, a modo de linterna, una pequeña estructura configurada por cuatro volutas rematadas por fumeros que se unen en altura sosteniendo una cruz, motivo elegido como remate de la Santa Capilla. Las cubiertas se animan con un amplio conjunto de esculturas de estuco representando santos y ángeles.

Como se ha señalado más arriba los bloques o soportes que conectan el tabernáculo a los cuatro pilastrones del templo se desarrollan en planos distintos y contiguos a los pórticos. Los del lado este encierran los accesos a las cubiertas y los del lado oeste dos pequeñas dependencias de paso. En su alzado, presentan

²⁸ ACP, Muestras y trazas, núm 22_2, *Planta de la Santa Capilla de Nuestra señora del Pilar que se ha de executar en su Yglesia Metropolitana de la Ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, 20-XI-1750.

²⁹ Denominados *machones* en la documentación

³⁰ USÓN GARCÍA, R., *La intervención...*, *op. cit.*, p. 169.

un total de dieciséis puertas, algunas ciegas, repartidas tanto por el circuito interior de la capilla como por el exterior, sobre las que se ubican doce medallones, ocho más cuatro respectivamente, de mármol blanco, forma elíptica y con decoración relivaria.

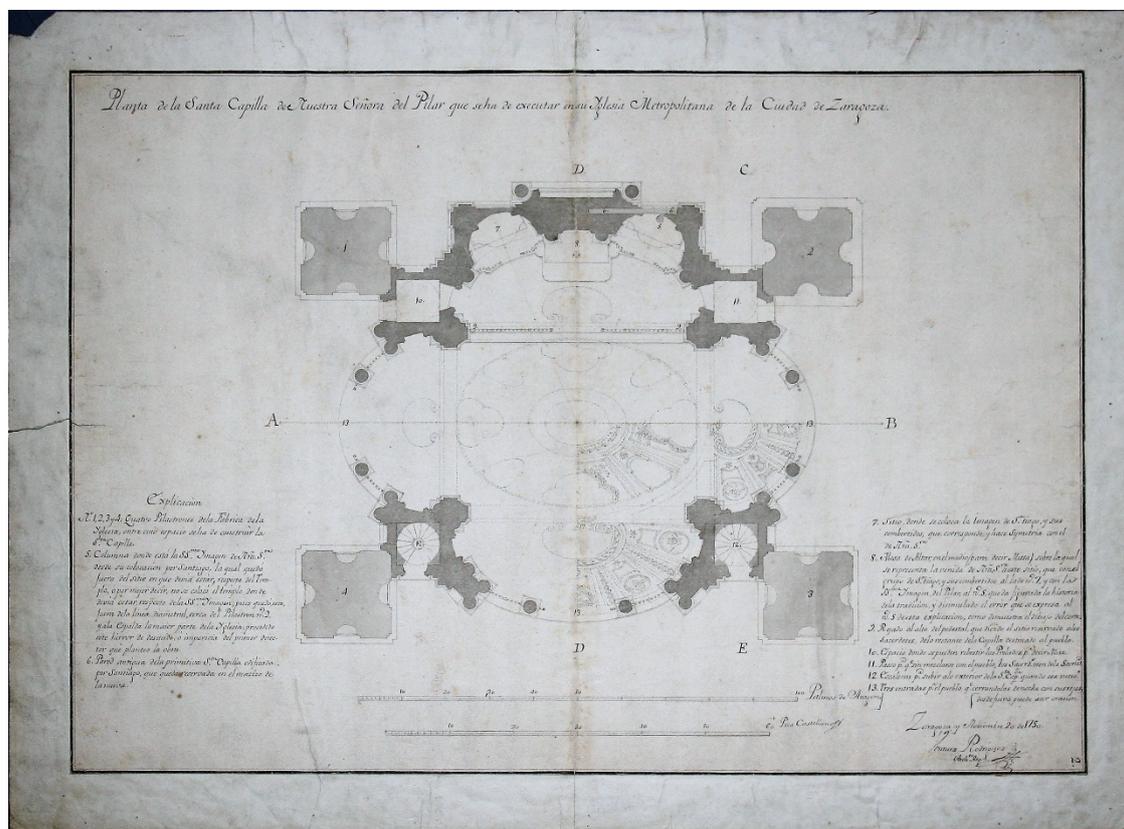


Fig. 17. Ventura Rodríguez. Planta de la Santa Capilla de Nuestra Señora del Pilar... (ACP, Muestras y trazas, núm. 22_2, Zaragoza, 20-XI-1750).

Finalmente, la selección de Ventura Rodríguez de los materiales más nobles y en sus más ricos acabados para la realización de la Santa Capilla, la hace destacar del resto del templo y resulta decisivo para lograr el efecto buscado de recipiente de una joya, *concha digna para tan preciosa perla*. Identificados de forma precisa ya en el proyecto inicial por las diferentes coloraciones que plasmó en los magníficos dibujos conservados en el Archivo del Pilar. Los suntuosos revestimientos crean una atmósfera sobrenatural que envuelve al fiel en un espacio cuajado de brillante luz, reflejada por los mármoles pulidos y los broncees dorados que revisten todo el recinto, en un efecto magnífico que debió causar maravilla y fascinación en la Zaragoza del siglo XVIII, y aún en la actualidad.

Ventura Rodríguez remitió el proyecto a la Academia de San Fernando de Madrid para su aprobación donde, frente a las objeciones planteadas en el dictamen por algunos arquitectos, debió defenderlo fundamentando sus argumentos en la práctica de Bernini, Fontana y Rainaldi en algunas iglesias

romanas.³¹ En octubre de 1751 el arquitecto notificaba por carta la aprobación definitiva al Cabildo y éste aceptaba su propuesta para dirigir la obra de la Santa Capilla.³² La junta de fábrica comisionó al deán Antonio Jorge Galbán para la correspondencia con el arquitecto respecto a todo lo relacionado con las obras, manteniéndose con gran fluidez a lo largo de todo el proceso constructivo.³³

4. 2. 1.

Obras previas a la construcción de la Santa Capilla y comienzo de los trabajos de cantería

De esa forma se dieron las instrucciones necesarias para acometer la pintura de la cúpula y las pechinas antes de comenzar el Tabernáculo: aprovechar andamios y recrecerlos hasta la linterna; eliminar todos los *Ornatos y Estatuas* que tenía y *disponerla de yeso pardo* para acoger los frescos³⁴ que, se realizaron entre 1752 y 1753 por Antonio González Velázquez, pensionado del rey por la Academia de San Fernando en Roma, donde perfeccionaba su arte junto al pintor Corrado Giaquinto, éste muy relacionado con el proyecto preparatorio de las pinturas.³⁵ El tema seleccionado y propuesto por la junta a Ventura Rodríguez para representar en la cúpula fue *la primorosa descripción, que el Señor Doctor Don Felix de Amada hace en el Libro Historia de María Santísima del Pilar, de su celestial venida etcetera*.³⁶ Siguiendo las instrucciones del arquitecto, para proveer de la cal necesaria para acondicionar la cúpula que había de recibir los frescos, se ordenó construir una calera *de cien quintales* en el lugar de La Muela,

³¹ En las iglesias de San Pedro del Vaticano, Santa María della Scala y Santa María in Traspontina respectivamente (ARABASF, sig. 2-33-1). ESTEBAN LORENTE, J. F., “Ventura Rodríguez...”, *op. cit.*, pp. 157-206.

³² ACP, Juntas Nueva Fábrica, 6-X-1751, f. 34.

³³ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 27-X-1751, f. 36.

³⁴ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 6-X-1751, f. 35.

³⁵ Ante la junta de fábrica se informó de que *hara venir (segun su insinuacion) a un Hermano del Pintor, que habia elegido, y que esta en Roma, para que pinte la media naranja; asegurando que es la mas primorosa mano que se conoce dentro, y fuera de España* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 2-XII-1751, f. 41 y 24-I-1752, f. 44). Ventura Rodríguez había elegido en primera instancia a Luis González Velázquez para tal cometido, pero éste intercedió ante el ministro de Estado Carvajal para hacer recaer el encargo en su hermano Antonio, deseoso de regresar a España por motivos de salud (URREA FERNÁNDEZ, J., *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pp. 65-67).

³⁶ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 2-XI-1751, ff. 37-38. AMADA Y TORREGROSA, J. F. DE, *Compendio de los milagros de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Herederos de Agustín Verges, 1680.

*debiendo ser la piedra cal, que para ella se corte, sin solearse por ser mas pura, y assi conveniente; como el que se fabrique, luego el Estanque, y caxon según previene par desalitrar y purificarla del todo, por ser assi necesaria.*³⁷

Se daba inicio al espléndido conjunto pictórico que culminaría posteriormente con los frescos de los hermanos Bayeu y Francisco de Goya, si bien la concepción del programa iconográfico de sus pinturas en las bóvedas y cúpulas de las naves circundantes de la Santa Capilla corresponde al escultor Carlos Salas y no a González Velázquez como propusieron algunos autores.³⁸ La pintura de la cúpula, la mejor obra de este pintor, y *manifiesto de la pintura rococó en España*,³⁹ estaba muy adelantada en la primavera de 1753, pues había solicitado *vidrios para la linterna del color pajizo*, para lo que se encargaron *noventa docenas* a la fábrica de El Recuenco (Guadalajara), suministradora de la Casa Real.⁴⁰ Pronto se anunció que se descubriría el día de la Virgen del Pilar, para lo que se ordenó el adorno de la capilla. El arzobispo Francisco Ignacio Añoa y Busto (Viana, 1684—Zaragoza, 1762)⁴¹ pagó la obra con una *limosna de mil doblones de a quatro Pesos*.⁴²

La complejidad de las actuaciones hizo recabar del arquitecto el nombramiento de una persona que dirigiera las obras en su ausencia. Designó al escultor José Ramírez, propuesta que fue aprobada por el arzobispo y confirmada por la junta y *alque obedecieran en todo Albañiles, Canteros, y demas Operarios, quedando a consideracion dela Junta la gratificacion correspondiente a su comission y trabaxo*.⁴³ Este aspecto económico de la elección de Ramírez como director de las obras no volverá a mencionarse en el transcurso de su prolongada intervención en las obras de la Santa Capilla, pero fue motivo de pleitos con el Cabildo al final de su vida y, tras su muerte, continuados por su viuda.

En el marco de los trabajos preparatorios de la obra, desde finales de 1751 se le enviaban a Rodríguez las *muestras de piedra* que los canteros de la fábrica extraían de diversas canteras a fin de que eligiera las más apropiadas y que, a la vez, permitieran el corte de las columnas enteras.⁴⁴ Aunque algunas de ellas

³⁷ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 10-XI-1751, f. 38.

³⁸ TORRALBA SORIANO, F., “El templo del Pilar. Conjunción y símbolo”, en Torralba Soriano *et alii*, *Las artes plásticas en Aragón durante el siglo XVIII*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1995, pp. 9-13, espec. p. 13.

³⁹ ANSÓN NAVARRO, A., BOLOQUI LARRAYA, B., *La Santa Capilla...*, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁰ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 6-V-1753, ff. 50-51.

⁴¹ PUEYO COLOMINA, P., “Francisco Ignacio Añoa y Busto”, en *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, 2013, www.rah.es (consulta 28-I-2019).

⁴² ACP, Juntas Nueva Fábrica, 21-IX-1753, f. 57

⁴³ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 25-XI-1751, f. 40, apéndice documental, doc. 3.

⁴⁴ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 2-XII-1751, f. 41. Se habían reconocido canteras en Abadiano (Vizcaya), Estadilla (Huesca) y Tortosa (Tarragona). En 1754, las de Montalbán, Muniesa y Monforte en la provincia de Teruel; La Puebla de Albortón, Villanueva de Huerva, Ricla y Tabuena en Zaragoza, y Canfranc en Huesca.

fueron muy valoradas por la junta, no fueron admitidas por el arquitecto que juzgó *no ser del intento, ni conformes al diseño*.⁴⁵ Muestra del interés por los contratos relacionados con la obra de la Santa Capilla, y en concreto por el que había de firmarse para la cantería, fueron las numerosas proposiciones que se recibían de maestros de distintos lugares de España, como la del cantero madrileño *Vicente Gorgollo, Asentista delas columnas de jaspe, que se habian construido para el Palacio de Su Magestad*⁴⁶ quien, personado en Zaragoza, aseguraba presentar un ajustado presupuesto del corte y conducción de las piedras desde las canteras de Abadiano. En vista de las ofertas y una vez elegido por Ventura Rodríguez el jaspe de las canteras de Tortosa, la junta optó por *poner Carteles* en distintas ciudades para conseguir la oferta más ventajosa.⁴⁷ En julio de 1752, la contrata de las treinta y cuatro columnas recaía sobre Juan Bautista Pirlet,⁴⁸ cantero de origen flamenco, por el precio de 360 libras jaquesas cada una, *arrancadas, labradas, y sentadas a satisfacción del Architecto*, en dos años a partir de la firma de la escritura,⁴⁹ es decir, para julio de 1754.

Así como las pinturas de la cúpula que se hallaban en ejecución, las obras que necesariamente debían acometerse, previas a la apertura de cimientos, se realizaron mediante las instrucciones que Rodríguez daba por carta al deán y a José Ramírez, advirtiéndole de que todo aquello que planteara dudas no se hiciera y se esperara al envío de diseños. Así se desalojaron estancias como el *relicario de las joyas* por su proximidad a la sacristía, que debía derribarse.⁵⁰ En ese sentido, Ventura Rodríguez previó la necesidad de disponer de un *modelito de madera de el todo dela Obra dela Santa Capilla* para mejor comprensión del proyecto por parte de todos los implicados en él.⁵¹ Aceptada la propuesta por la junta de fábrica, se

⁴⁵ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 24-I-1752, f. 44.

⁴⁶ Gargallo aparece como postor en 1751 para la saca, conducción, labra, pulimento y asiento de las dieciséis columnas de jaspe de la capilla del Palacio Real de Madrid (PLAZA SANTIAGO, F. J. DE LA, *Investigaciones...*, op. cit., p. 147).

⁴⁷ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 24-II-1752, f. 46.

⁴⁸ EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "El gremio de canteros de Zaragoza (1760-1812)", *Artigrama*, 1, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, pp. 269-286, espec. pp. 282 y 286.

⁴⁹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 22-VII-1752, f. 47. Pirlet presento como fiador a *Pedro Berreneche Mercader, y vecino de esta Ciudad* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 3-VIII-1752, f. 48 y 30-IV-1764, f. 141). *Proposiciones sobre Columnas de Jaspe de Tortosa* habían presentado los leridanos Agustín Biscarri, *maestro de obras* y Pablo Cassanyes, *maestro de obras y arquitecto*; los canteros Juan Lopez de Insausti y Esteban de Lassa, y el *maestro de obras y mármoles* Manuel Lasheras, los tres vecinos de Zaragoza; los madrileños Vicente Gargallo, *maestro arquitecto*, y Juan Bautista Pirlet, *maestro marmolista* (ACP, sig. 6-12-4). El documento de la contrata se publicó por BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. II, pp. 262-263, doc. 389.

⁵⁰ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 20-XI-1751, f. 39.

⁵¹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 2-XII-1751, f. 41. *Modelo que comenzaría a trabaxarlo a principio del viniente año; esperando para los gastos de dicho Modelo la Letra, que se le previene, le enviará la Junta* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 20-XII-1751, f. 42).

recibió en Zaragoza más de dos años después, en 1754, por manos de uno de sus artífices y *oficial* del arquitecto,⁵² excepcional pieza conservada en el Museo Pilarista. Las ocupaciones de Rodríguez en Madrid, no le permitieron volver a Zaragoza para la apertura de cimientos de la Santa Capilla tan pronto como deseaba la junta de fábrica,⁵³ por ello a finales de 1753, y cuando el frío lo permitía, se realizaban tareas de decoración de estucos en los arcos sobre la Santa Capilla.

En esas mismas fechas se tuvieron noticias de Pirlet desde Tortosa, en las que anunciaba el envío de ocho columnas, pero comunicaba haberse agotado el banco del que se extraía la piedra y que sólo era posible continuar en el explotado por el Cabildo tortosino.⁵⁴ Se le encargó que presentara ante él un memorial para poder acceder al corte de la piedra, pagando los derechos y costes pertinentes, o de lo contrario, se recurriría al ministro Carvajal⁵⁵ quien, ante una nueva negativa de Tortosa, debió facilitar una carta a Pirlet para presentarla allí ante testigos, en la que afirmaba que la Santa Capilla del Pilar era obra que

*corria a direcció de Su Excelencia y protecció de Su Magestad: que las Canteras de qualquier especie de piedras son del Rey: que es extraño de negarse aquel a este Cavildo al Corte delas pocas Columnas restantes para esta Angelica Capilla, dela Cantera que allá se suponen propia: que se permita dicho corte, y que delo que se deliberare, sele noticie, para dar cuenta a Su Magestad.*⁵⁶

Lejos de resolverse el problema, daba comienzo un largo conflicto con el capítulo catalán que se prolongó durante casi dos años hasta que, frente a su actitud contumaz por obstaculizar la extracción de los jaspes, la paciente junta de fábrica, con el aval de una orden real,⁵⁷ decidió poner punto final a las dilaciones, informando a Tortosa que *quando importe a la Junta, cortará enla cantera disputada, las Columnas, y se justipreciará despues la compensa siguiendo en todo la Orden de Su Magestad para dicho fin.*⁵⁸

La muerte de José de Carvajal y Lancaster, *especialissimo Protector dela Fabrica*,⁵⁹ hizo temer un nuevo retraso en la llegada de Ventura Rodríguez para

⁵² ACP, Juntas Nueva Fábrica, 30-III-1754, f. 62.

⁵³ En diciembre de 1753 tuvo lugar la primera entrega de premios de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Presidida por los reyes, Rodríguez asistía *por Censor, y Examinador para la distribución de premios* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 11-XII-1753, f. 57).

⁵⁴ El banco era considerado de su propiedad por el Cabildo de Tortosa. De esas canteras se extraía el jaspe desde época romana y se usó ampliamente en época moderna en la decoración de edificios, como en la capilla de la Cinta de la catedral tortosina (GIL SAURA, Y., "Jaspes de Tortosa para el Palacio del Buen Retiro de Madrid", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIX, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2007, pp. 67-78).

⁵⁵ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 11-XII-1753, f. 58.

⁵⁶ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 9-III-1754, f. 60.

⁵⁷ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 6-VI-1755, f. 83.

⁵⁸ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 2-X-1755, f. 91.

⁵⁹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 30-III-1754, f. 62.

la apertura de cimientos. Aun con la licencia real y los buenos oficios del Dr. Suñol ante el marqués de la Ensenada,⁶⁰ el arquitecto no llegó a Zaragoza hasta octubre de 1754. Inmediatamente se procedió a dicha obra, en la que se trabajó día y noche con el concurso de los maestros de obras de la iglesia, Francisco Velasco y Julián Yarza con sus oficiales⁶¹ y la cooperación de los gremios y vecinos de la ciudad.

Previamente y por orden del arquitecto, se habían demolido los elementos más importantes de la antigua Santa Capilla, *Camarin*, y *Sacristia antigua*, quedando solamente [...] *la Obra de la Tradicion*, en referencia a un fragmento de muro de adobe original del siglo I entre dos paredes de cantería, y *el Retablo de piedra*, en que se celebran las Missas.⁶² Es decir, el Santo Pilar y la imagen de la Virgen más el fragmento mural del que *los angeles con Santiago construyeron*,⁶³ así como el retablo de alabastro retirado días después a la capilla de San Valero.⁶⁴ Desde la noche del 1 al 2 de noviembre y dado que la Columna no se podía mover, mientras las obras lo hicieron necesario se procedió a suspenderla de un arco toral, dentro de un armazón de madera ideado por el arquitecto y del que se conserva un somero dibujo en los fondos de la Academia de San Fernando.⁶⁵ Tras la excavación, el día 3 de diciembre el arzobispo Añoa celebró la colocación de la primera piedra, acto cuyos preparativos y desarrollo fueron reflejados en las actas de la junta:

[...] con indecible satisfacción del Cavildo, y devoto Pueblo, por ver empezada tan deseada Obra, y Ornato dela Santa Capilla, delineado por el Architecto Regio Don Ventura Rodríguez, y que deberá seguirse por el Modelo, trabaxado por Este, aprobado por Su Magestad, visto por sus Academias, y aplaudido en Roma; por haver acrisolado el primor del Arte, supuesta la dificultosa situación de María Santissima, para perficionarle

⁶⁰ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 27-IV-1754, f. 64.

⁶¹ Futuros relevantes arquitectos que difundirían ampliamente el ideal clasicista en arquitectura (MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de oro de la arquitectura aragonesa (1750-1808)", en VV. AA., *Pasión por la libertad. La Zaragoza de los Pignatelli*, catálogo exposiciones Patio de la Infanta y Museo Goya de Zaragoza de 16-II-2016 a 28-V-2017, Zaragoza, Ibercaja Obra Social, 2016, pp. 314-315).

⁶² ACP, Juntas Nueva Fábrica, 26-VIII-1754, f. 67). Según un texto manuscrito citado y reproducido parcialmente en ANSÓN NAVARRO, A., BOLOQUI LARRAYA, B., "La Catedral Basílica...", *op. cit.*, pp. 281-282 y en USÓN GARCÍA, R., *La intervención...*, *op. cit.*, pp. 91-92, la expresión *Obra dela Tradicion* hacía referencia a una porción de la fábrica de la Santa Capilla, de la misma que los Angeles con Santiago construyeron a N^a S^a, que está encerrada entre dos paredes de cantería, y es una pasta de tierra sola sin yeso, ni cal ni otra mezcla a manera de adobas [...].

⁶³ Manuscrito anónimo redactado durante las obras, citado en VV. AA., *El Pilar desconocido*, Zaragoza, Heraldo de Aragón, 2006, p. 144.

⁶⁴ Igualmente se había ordenado hacer una sacristía y un altar portátil (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 26-VIII-1754, f. 67 y 19-X-1754, f. 68).

⁶⁵ Reproducido en ESTEBAN LORENTE, J. F., "Ventura Rodríguez...", *op. cit.*, pp. 188-189 y 195.

*Capilla, que tanto ha hecho sudar a Hombres famosos en Architectura, sin haver dado hasta Rodríguez, en tan primorosa traza.*⁶⁶

4. 2. 2.

Siguen las obras de la Santa Capilla y Ventura Rodríguez diseña el retablo de San Lorenzo, modelo para Carlos Salas.

Tras la apertura de cimientos a finales del año anterior, en 1755 dio comienzo el período de mayor actividad en las obras. La conformidad de la junta de fábrica con el trabajo de cantería realizado por Pirlet con las columnas del *Tabernáculo*, determinó a aquella a contratarlo de nuevo para la totalidad de la obra de mármoles de la capilla, obviando el concurso público y continuando la relación laboral que se prolongó durante casi doce años. El cantero se trasladó exprefeso desde Tortosa en el mes de abril para negociar con Ventura Rodríguez la firma del contrato. La obra se capituló en 60.000 pesos fuertes (1.200.000 reales de vellón), debiendo estar terminada cuatro años después.⁶⁷

Un buen indicador del alcance o altura de las obras en junio de 1756 nos lo da el encargo que se hacía a José Ramírez para diseñar la forma y altura del nicho para la adoración del Santo Pilar.⁶⁸

En julio de 1758 Juan Bautista Pirlet, antes del terminar la contrata anterior, se comprometía en otra para el pavimento de la Santa Capilla. Rodríguez comunicó a la junta que sería *de piedras de Ytalia tanto el marmol blanco como todos los demas, con los mismos colores que expresa el Modelo*,⁶⁹ al igual que iba a serlo el de la Sacristía de la Virgen, cuyo diseño se presentó en octubre.⁷⁰ El cantero viajó a Italia para hacer provisión de los diversos mármoles que se usarían tanto en los pavimentos como en la decoración escultórica.⁷¹

⁶⁶ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 2-XII-1754, f. 71, apéndice documental, doc. 9. También dio cumplida noticia ARAMBURU DE LA CRUZ, M. V., *Historia Chronologica de la Santa, Angélica y Apostólica capilla de Nuestra Señora del Pilar de la ciudad de Zaragoza y relación panegyrica de las solemnnes fiestas que ha celebrado la misma, augusta, imperial ciudad, con el justo motivo de la erección y descubrimiento del nuevo sumptuoso tabernáculo, que se ha celebrado en el propio lugar en que la edificio el apostol Santiago el Mayor*, Zaragoza, Imprenta del Rey, 1766, pp. 105-106. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000102086&page=1> (consulta 11-III-2019).

⁶⁷ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 7-IV-1755, ff. 81-82.

⁶⁸ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 10-VI-1756, f. 101. En noviembre Julián Yarza realizó un detallado dibujo de la columna de jaspe en el que se señalan diferentes medidas y distintas superficies recubiertas, basas y zonas de adoración antigua y nueva.

⁶⁹ ACP, sig. 6-12-4, 20-VII-1758.

⁷⁰ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 25-X-1758.

⁷¹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 17-IX-1758, f. 120.

En 1759, para no retrasar la fábrica, el arquitecto ordenó cambiar la faja de mármol verde de Granada del tabernáculo por jaspe de Tortosa, en referencia al friso del entablamento, lo que indicaría que la obra estaba próxima a alcanzar esa altura,⁷² pero la visita de la familia real y los enormes gastos de la obra causaron un delicado momento de indisponibilidad económica, ocasionando una ralentización en la construcción de casi un año, durante el cual prácticamente nada se reflejó en el libro de actas de la junta.

En 1761, Pirlet viajó nuevamente a Génova para extraer mármoles de las canteras de Carrara para las obras de escultura que habían de iniciarse en pocos meses, por lo que se abonaron importantes cantidades por su transporte desde Tortosa a Zaragoza, parte del trayecto que corría a cargo de la fábrica.⁷³ También en 1761 se comenzaba el revestimiento de *los quatro Pedestales delas quatro Columnas* o machones de la Santa Capilla con piedras de Ricla y de la Puebla de Albortón, contrata que también fue asumida por el cantero.⁷⁴

Todo indica que, respecto a la obra de cantería, a falta de finalizar los revestimientos, se habría completado el cuerpo principal de la capilla hasta el entablamento. Así, se daba orden a Julián Yarza de comenzar con la cúpula del Tabernáculo: *que durante la obra del Caparazon dela Santa Capilla, se le den a Julian Yarza quatro reales de plata los dias que se travaxare.*⁷⁵

En marzo de 1764 se ordenó pagar Juan Bautista Pirlet todo lo que se le adeudaba por esta obra, abonándole 10.859 libras y 12 sueldos en fin de pago, cantidad por la que otorgó época,⁷⁶ cancelándose todas sus contratas ante el notario del Cabildo José Domingo Andrés, con motivo de la revisión del estado de obras y cuentas que llevó a cabo la junta de fábrica tras la muerte del arzobispo Añoa y Busto el 22 de febrero de ese mismo año.⁷⁷

Por otra parte, hemos localizado datos inéditos acerca del nuevo retablo de San Lorenzo para su capilla homónima en el templo. Independientemente de los contratos para la Santa Capilla, Pirlet también atendió al encargo de los Beneficiados de Nuestra Señora del Pilar, comúnmente llamados Racioneros de San Lorenzo por ostentar el patronato de la antigua capilla del santo aragonés. En diciembre de 1754, tras decidir su capítulo que se realizase *de piedra*,⁷⁸ Ventura Rodríguez fue requerido por el Prepósito para la elaboración de la traza del

⁷² ACP, Juntas Nueva Fábrica, 25-IV-1759, f. 121.

⁷³ ACP, sig. 6-12-2-20, 1761, asiento 44.

⁷⁴ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 29-X-1761, f. 129.

⁷⁵ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 2-X-1761, f. 128.

⁷⁶ ACP, sig. 6-12-2-20, 1764, asiento 53.

⁷⁷ Juntas Nueva Fábrica, 30-IV-1764, f. 141.

⁷⁸ ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 12-XI-1754, f. 10 r.

nuevo retablo.⁷⁹ A finales de enero de 1755 el arquitecto entregó el diseño⁸⁰ por el que se le dispensó el *agradecimiento de 25 pesos* [fig. 18].⁸¹

Para su ejecución se acordó no exceder de las 2.500 libras jaquesas, cantidad en la que se había contratado el retablo de la frontera capilla de San Antonio de Padua.⁸² Sin embargo, hasta 1757 no se firmó el contrato con los canteros hermanos Pirlet, por el precio de 2.600 libras.⁸³ En 1758 la estructura

⁷⁹ ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 16-XII-1754, f. 11 r.

⁸⁰ [...] *El señor Preposito dixo que Don Bentura Rodri- / guez había entregado el Modelo que hizo para el Retablo de San Lorenzo el que presento en Junta, la qual acordó pasara el Señor Preposito con dos Capitulares a presentarlo al Ilustrisimo Señor Arzobispo para su aprobación, y también, que se piense sobre el agradecimiento que se ha de dar a dicho Don Bentura [...]* (ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 27-I-1755, f. 11 v-12 r).

⁸¹ ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 14-IV-1755, f. 14 v; AGUADO GUARDIOLA, E. y MUÑOZ SANCHO, A. M., "Nuevas aportaciones...", *op. cit.*, pp. 437-440; MUÑOZ SANCHO, A. M., "El martirio de San Lorenzo de José de Ribera (ca. 1615) en la documentación del Archivo Capitular del Pilar de Zaragoza", *Artigrama*, 25, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 426-427). Queda, pues, inequívocamente datada en 1755 la traza de Ventura Rodríguez para el retablo de San Lorenzo del Pilar y no en 1753 (SALA VALDÉS, M. DE LA, "La Capilla de San Lorenzo", en *La Virgen del Pilar y su templo*, Zaragoza, Tip. de Mariano de Salas, 1902, pp. 89-93, espec. p. 90); tampoco el período propuesto entre 1761 y 1763 (MARÍAS, F., "Los proyectos...", *op. cit.*, pp. 91-116, espec. p. 91) o la fecha límite de 1766 y su contemporaneidad con el mayor y laterales de la iglesia del convento de la Encarnación de Madrid, considerados proyectos de fecha similar tras ponerse en relación con ciertas copias de dibujos de Ventura Rodríguez (CRUZ YÁBAR, M. T., "Los retablos de Ventura Rodríguez", en Rodríguez Ruiz, D. (coord.), *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, catálogo exposición Madrid, diciembre 2017 – abril 2018, Madrid, Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 2017, pp. 169-205, espec. pp. 189-190). Sabemos por documentos del Archivo Capitular del Pilar que los muebles madrileños se hallaban en plena ejecución en 1763, pues el bronceista Miguel Ximénez había sido designado por el arquitecto para la realización de la broncearía de la Santa Capilla y de la Encarnación: [...] *y como aviendo dado la casualidad que para la Real Iglesia de Señoras de la Encarnacion de esta Corte estoi dirixiendo sus tres Altares que, llevan tambien adornos de bronce [...]* (ACP, Documentación sobre la fábrica de la Santa Capilla, papeles sueltos [en adelante: Doc. Santa Capilla, papeles sueltos], Madrid, 17-XII-1763). Es preciso señalar que Llaguno y Amírola ya indicó el año 1755 como fecha en que Ventura Rodríguez trazó el ornato interior de La Encarnación (LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración (ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez)*, Madrid, Imprenta Real, 1829, t. IV, p. 241).

⁸² *También se acordo se siga el Diseño del Altar de San Lorenzo hecho por Don Bentura Rodriguez no excediendo su Coste al de San Antonio, en cuya forma estaba ajustado en 2500 libras jaquesas [...]* (ACP, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 26-VIII-1755, f. 22 r).

⁸³ ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 20-VI-1757, f. 35 r. Así mismo, en febrero de 1758 se contrataron con el bronceista barcelonés Isidro Fagès los cuatro capiteles desnudos y las cuatro basas de bronce sin dorar para los soportes, por el precio de 124 libras jaquesas más 20 arrobas de metal, y su terminación para el mes de mayo (ACP, Capilla de

habría alcanzado la altura del entablamento, pues se dio orden al carpintero de fábrica de acondicionar el altar para celebrar misas. Por otra parte, se había encargado a José Ramírez la elaboración del modelo de capitel para fundirlo en bronce, diseño por el que liquidó 16 libras jaquesas, precio que debió parecer elevado a los Racioneros a tenor de la carta que el escultor dirigió al Preósito excusando la rebaja.⁸⁴ Posteriormente, la ejecución del relieve o *medalla* central ya no pudo realizarse por falta de fondos,⁸⁵ pero según la documentación estudiada, sabemos que en 1760 se encargó a Ramírez su diseño,⁸⁶ y el envío del mismo a Pirlet a Génova, donde se encontraba para adquirir el mármol de Carrara para la Santa Capilla.⁸⁷ Lo cierto es que, aparte de la indicación de Ventura Rodríguez sobre el color verde del jaspe que debía enmarcar la medalla⁸⁸ y de su comunicación a los canteros,⁸⁹ ni el mármol ni el relieve se volverán a mencionar en la documentación, sin que conozcamos noticia posterior alguna sobre tal obra. También desconocemos si llegó a comprar en Génova el necesario para la *medalla* de San Lorenzo. La labra de la estructura tuvo lugar en diferentes períodos transcurridos entre 1757 y junio de 1761,⁹⁰ cuando se solicitó finalmente la instalación de andamios para la colocación de *toda la Cantería*⁹¹ o mazonería del retablo y el capítulo de beneficiados acordó el acondicionamiento del altar para la celebración de la festividad del santo. A falta de la *medalla*, se ordenó la recolocación del cuadro propiedad de la capilla, *El martirio de San Lorenzo*, de José de Ribera, que había presidido el retablo anterior.⁹² La realización del relieve

San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 27-II-1758, f. 42r). Tras la intervención del escultor José Ramírez con el diseño de la decoración de los capiteles, el bronceista firmó un nuevo contrato para la elaboración de éstos a falta del dorado, en un plazo de ocho meses por 500 libras jaquesas más el material y el transporte (ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 4-IX-1758, f. 49r).

⁸⁴ ACP, Racioneros de San Lorenzo, Caja Historia capilla San Lorenzo, Recibos y pagos, 10-X-1758, apéndice documental, doc. 36.

⁸⁵ ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 26-VI-1758, f. 45r.

⁸⁶ ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 27-I-1760, f. 71r.

⁸⁷ ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 31-I-1760, f. 31v.

⁸⁸ Hay constancia documental del pago de 32 libras jaquesas por el jaspe verde a los *Canteros Pirletes* [sic] (ACP, Racioneros de San Lorenzo, Caja Historia Capilla de San Lorenzo, Recibos y pagos, 19-VIII-1761, apéndice documental, doc. 70).

⁸⁹ ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 18-VIII-1760, f. 78r.

⁹⁰ ACP, Racioneros de San Lorenzo, Caja Historia capilla San Lorenzo, Recibos y pagos, 13-II-1758, 5-IX-1759 y 19-VIII-1761, apéndice documental, doc. 70.

⁹¹ *El Señor Preposito dixo que los Pirletes estaban prontos a colocar toda la Canteria del Retablo de San Lorenzo, y que para estar el dia del santo de este año era preciso el poner los andamios con la maior brevedad; y acordó la Junta, que Don Joseph Puch y don Carlos Alcover tomen a su cargo este asunto empezando a ponerlos el lunes 8 del corriente, llevando cuenta de quanto se gaste en jornales* (ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 6-VI-1761, f. 89r-v).

⁹² ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 13-VII-1761, f. 90v; MUÑOZ SANCHO, A. M., "El martirio de San Lorenzo...", *op. cit.*, pp. 407-431, espec. pp. 426-427.

central y de las esculturas del ático en madera policromada en blanco imitando mármol, además de algunos aditamentos del altar, fueron contratados en abril de 1780, nada más fallecer Carlos Salas, con el escultor académico Juan Fita, por la cantidad de 500 libras, con la obligación de finalizarlo en el plazo de un año, todo ello según el diseño que Ventura Rodríguez había dado en 1755.⁹³



Fig. 18. Retablo de San Lorenzo, 1755-1781. Capilla de San Lorenzo. Catedral—Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza.

El retablo presenta perfil recto con elementos en avance y retroceso que se repiten en altura con un gran sentido de ascensionalidad, quedando toda su zona central rehundida. Sobre un sencillo pedestal al que se adosa la mesa de altar con gradillas se asienta el banco en el que dos netos cajeados sobresalen de forma pronunciada para sostener las columnas pareadas de orden corintio que conforman el cuerpo principal. En el centro, una caja rectangular acoge la medalla tallada por Juan Fita, rodeada por un marco de medio punto que se eleva hasta la cornisa. El entablamento, repite el avance sobre las columnas, donde acoge los segmentos de un frontón curvo partido en cuyo centro se alza el ático de formas borrominescas. El predominio arquitectónico del mueble se enfatiza con la combinación cromática de los jaspes utilizados —los mismos que en la Santa Capilla— y el contraste con el mármol blanco de Carrara para el relieve

⁹³ *Ibidem*; ACP, Racioneros de San Lorenzo, Caja Historia Capilla de San Lorenzo, 14-IV-1780, apéndice documental, docs. 240 y 241; AGUADO GUARDIOLA, E., MUÑOZ SANCHO, A. M., “Nuevas aportaciones...”, *op. cit.*, pp. 437-440.

central que debió contemplar el proyecto. El conjunto se orna con los sutiles dorados del bronce de los capiteles y basas, más la madera dorada del resplandor del ático, las palmas y corona martiriales del ara y el bajorrelieve del banco donde se representa el suplicio del santo.⁹⁴

El depurado clasicismo del retablo diseñado por Ventura Rodríguez para el altar de San Lorenzo en tan temprana fecha como enero de 1755, se adelanta al que se ha considerado prototipo de la producción de esta etapa *de madurez* del arquitecto, el de la iglesia del monasterio de la Encarnación de Madrid, bajo patrocinio regio. Muestra del clasicismo romano asimilado por Ventura Rodríguez, el modelo del laurentino puede encontrarse en el altar de Flaminio Ponzio para la capilla Paolina (1606-1612) en Santa María Maggiore de Roma [fig. 19],⁹⁵ o en el de San Francisco Javier de Pietro da Cortona en Il Gesù [fig. 20], representados en sendas láminas de los *Disegni di Vari Altari e Cappelle* de la *stamperia* De Rossi en 1713.⁹⁶

Considerada su temprana fecha, entre 1755 y 1761, la obra debió resultar absolutamente novedosa entre las capillas que acometían su renovación en el templo pilarista con el referente extraordinario de la Santa Capilla y en concordancia con el proyecto general para el templo. Su modelo áulico, barroco clasicista dentro de los postulados académicos, se presenta como plenamente vanguardista respecto a la retablística local que, por tipología, decoración y materiales, se realizaba en Zaragoza entre los años cincuenta y sesenta del siglo. El retablo de San Lorenzo influyó decisivamente en obras posteriores, siendo Carlos Salas uno de los primeros que lo adoptó para el de la iglesia de la cartuja de Las Fuentes de Sariñena (Huesca), trazado en 1769, o el del convento de Capuchinas de Tudela (Navarra). En Zaragoza, repite su estructura el de la iglesia del Hospital de Nuestra Señora de Gracia, de hacia 1775, prolongándose la tipología hasta bien entrado el siglo XIX. En palabras de Francisco de Goya refiriéndose a la escultura en 1787: *lo que se estila aquí ahora es estilo arquitectónico*.⁹⁷

⁹⁴ *Ibidem*.

⁹⁵ CRUZ YÁBAR, M. T., "Los retablos...", *op. cit.*, p. 191. Nuevos datos sobre las obras de la iglesia del convento de la Encarnación de Madrid en SANCHO GASPAS, J. L., "Entre la corte y la villa: las obras madrileñas de Ventura Rodríguez para la Real Casa y el Real monasterio de la Encarnación", en Moleón Gavilanes, P., Ortega Vidal, J. y Sancho Gaspar, J. L. (com.) *Ventura Rodríguez y Madrid en las colecciones municipales*, catálogo exposición Madrid, mayo-julio 2017, Madrid, Centro Cultural Conde Duque, 2017, pp. 55-72.

⁹⁶ ROSSI, G. G. DE, *Disegni di vari altari e cappelle...*, *op. cit.*, láms. 43 y 47 respectivamente.

⁹⁷ Carta de Goya a Martín Zapater, 6-VI-1787 (CANELLAS LÓPEZ, Á., *Diplomatario de Francisco de Goya*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1981, p. 284, citado por EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "A propósito de la tipología neoclásica de los retablos mayores de las iglesias parroquiales de Sierra de Luna y Valpalmas (Zaragoza)" *Seminario de Arte Aragonés*, XLIV, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1991, pp. 191-211, espec. p. 194.



Fig. 19. Flaminio Ponzio. Altar de la capilla de la Virgen o capilla paolina, 1606-1612. Santa Maria Maggiore, Roma (ROSSI, G. G. DE, Diseñi di vari altari e cappelle..., op. cit., lám. 43).



Fig. 20. Pietro da Cortona. Altar de la capilla de San Francisco Javier. Il Gesù, Roma (ROSSI, G. G. DE, Diseñi di vari altari e cappelle..., op. cit., lám. 47).

4. 2. 3.

El Panteón

Respecto a la cripta de la Santa Capilla hay que remontarse a finales de 1754 cuando, con motivo de las excavaciones realizadas para la apertura de cimientos, se habría presentado la oportunidad de habilitarla como Panteón para los canónigos, obra para la que el arquitecto dio los planos el 9 de diciembre de ese año.

Fue costeado por la mensa *Canonical* y no por la fábrica de la Santa Capilla, y en su construcción se reutilizaron algunos materiales de los almacenes de la iglesia, como el mármol negro de Calatorao que había servido para las anteriores obras fallidas del *Recinto Angélico*, como columnas y pilastras.⁹⁸ La obra de cantería fue realizada por el maestro cantero Juan López de Ynsausti y a mediados de 1756 José Ramírez trabajaba en los adornos de los sepulcros y en el *marco del altar*. Para la *Octava* y fiesta de la Virgen del Pilar se ordenó embaldosar, tapar los nichos, terminar la cornisa y la *tintura de el*. En este sentido, Ventura

⁹⁸ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 6-VI-1755, f. 84.

Rodríguez dispuso que los muros no se blanquearan, sino que se pintaran de *color obscuro*, incluso el techo. Un año después se le encargaba al escultor el diseño de la mesa de altar según *el pensamiento de Rodríguez*,⁹⁹ aunque no fue bendecido hasta junio de 1758.¹⁰⁰ En 1764, año de la inauguración del Panteón, se pagó a Pirlet por las barandillas de las escaleras. Respecto a la obra se había estimado que el adorno del Panteón costaría unos 3.000 pesos, contando con los 5.572 palmos de mármoles necesarios.¹⁰¹ Las puertas de bronce no se contrataron hasta 1775 con el maestro buidador Jaime Navarro por 400 libras jaquesas cada una; las segundas puertas serían de hierro sin decoración.¹⁰²

4. 2. 4.

La sacristía de la Virgen

La antigua sacristía había sido demolida en agosto de 1754 para acometer la apertura de cimientos de la Santa Capilla por lo que se había ordenado construir otra portátil. El 20 de marzo de 1755 Ventura Rodríguez firmó los planos y diseños de la estancia que iba a cumplir esa función. El conjunto interior es una escenografía rococó minuciosamente plasmada en los dibujos. Por el exterior, el alzado de su fachada al templo marcaba el módulo por el que se debía regir la decoración de toda la iglesia.¹⁰³ En junio se ordenaba *picar, y labar el frontis dela Sacristia nueva de la Santa Capilla, conforme a la nueva Architectura de los Mapas*¹⁰⁴ y se colocaba la vidriera sobre su portada.¹⁰⁵ La fachada o *frontis* de la sacristía se daba por terminada en enero de 1756 y como reconocimiento a la generosidad del arzobispo Añoa, se ordenaba poner sus armas en el espacio habilitado para ello según el diseño.¹⁰⁶ Ese año, para la festividad de la Virgen del Pilar sería descubierta a los fieles, así como el Panteón.

Sin embargo, la decoración interior estaba lejos de finalizarse. Dos años después, en 1758, un primer pago a José Ramírez a cuenta de la sacristía ascendió

⁹⁹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 1-VI-1757, f. 110.

¹⁰⁰ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 15-VI-1758, f. 115. La decoración actual no es la diseñada por Ventura Rodríguez, tal como se aprecia en los dibujos de los alzados incluidos en el plano conservado en el Archivo Capitular del Pilar [ACP, Muestras y trazas, núm. 22_5, (Zaragoza, 9-XII-1754)].

¹⁰¹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 20-II-1756, f. 97.

¹⁰² ACP, Juntas Nueva Fábrica, 1-IX-1775, f. 213.

¹⁰³ La leyenda de la lámina es clara al respecto: *Elevacion del ornato delas frentes delas Capillas, y Puerta dela Sacristia* (ACP, Muestras y trazas, núm. 22_8, *Elevacion del ornato delas frentes delas Capillas, y Puerta dela Sacristia*, Zaragoza, 20-III-1755).

¹⁰⁴ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 6-VI-1755, f. 84.

¹⁰⁵ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 2-X-1755, f. 91.

¹⁰⁶ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 16-I-1756, f. 96.

a 1.000 libras jaquesas. Por el resto de la decoración pendiente presentó un presupuesto de 564 libras que le fue aceptado. Además de la pintura y la decoración mural de estucos, el ornato interior comprendía la urna con *putti* en madera dorada y la talla de las puertas de paso y de los armarios de las joyas y de la plata en madera de nogal, cuyos diseños fueron examinados y aprobados previamente por la junta.¹⁰⁷ Los motivos representados en los magníficos relieves de las puertas con virtuosismo de orfebre aluden, en las de los armarios, a su contenido, y en las de paso, a la función de la estancia mediante la representación de la alabanza a la Virgen representada en cada una de ellas [fig. 21].

Para la decoración de pinturas al fresco y lienzos proyectada para la sacristía se pensó entonces en Antonio González Velázquez, pero su propuesta de 32.000 reales de vellón pareció inasequible a la junta de fábrica¹⁰⁸ por lo que, ya en 1762, se recurrió al pintor agredesno Joaquín Ynza. Sus bocetos sobre *La batalla de Clavijo* a representar en el techo, y la vida y martirio de Santiago en los lienzos de la parte superior de los muros, habían sido aprobados por Felipe de Castro y Ventura Rodríguez en Madrid.¹⁰⁹ Se realizaron en el plazo de un año por el precio de 520 libras jaquesas.¹¹⁰



Fig. 21. Ventura Rodríguez. Cortes ó Secciones que demuestran... (ACP, Muestras y trazas, núm. 22_7, Zaragoza, 20-III-1755).

¹⁰⁷ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 5-II-1758, f. 113.

¹⁰⁸ *Escribe el Pintor Velazquez, que vendrá a pintar la Sacristía de Nuestra Señora: que pintará en el techo al fresco a la Santísima Trinidad, y a San Tiago y los Convertidos; y al Oleo la vida, y martirio del Santo Apostol para adornar los lienzos de ella; y que en breve escribirá de precios, y tanto de esta Obra (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 8-VII-1758, f. 117). Vistas las Cartas de Don Antonio Velazquez Pintor, y por ellas el Excesivo precio de treinta y dos mil Reales de Vellon que pide por la pintura dela nueva Sacristía de Nuestra Señora: Parecio suspender la determinacion, y mas a vista de la Carta de 15 delos corrientes escrita por Rodriguez al Señor Dean, en que le ofrezze estrechará a Velazquez para que baxe de dicho tanto, de elque tiene noticia, como de que el pedir precio tan Excesivo consiste enlos Hermanos de dicho Velazquez (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 20-VII-1758, f. 117).*

¹⁰⁹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 6-VII-1762, f. 131.

¹¹⁰ ACP, sig. 6-12-2-20, 1763, f. 100, asiento 46.

4. 2. 5.

La obra de bronce

Lo que posteriormente se ha dado en llamar *unidad del arte visible*¹¹¹ en relación con la Santa Capilla, lo es respecto a la concepción de su decoración como parte integrante del proyecto desde el inicio. Así, los aspectos decorativos no se yuxtapusieron a la arquitectura, sino que fueron inherentes a la idea y a su materialización desde el comienzo.

La suntuosa decoración proyectada por Ventura Rodríguez incluía numerosas piezas de bronce dorado, especialmente basas y capiteles de columnas y pilastras, además de otros elementos de realce de la decoración arquitectónica y escultórica. La complejidad y envergadura de su realización fueron un factor determinante para la marcha de las obras en todo momento, tanto por su proceso de ejecución como por el elevado precio, al que en las actas se refirieron con la elocuente expresión de *cuyo coste melancoliza*, hasta tal punto que la junta llegó a considerar su realización en madera.

[Al margen: *Basas y Capiteles*] *En conformidad de la Junta precedente y lo acordado en ella en punto a bronzes, se presentaron en esta los Papeles de Ramirez, que vio Su Ylustrisima con las Cartas de Rodriguez, alusibo todo, aunque contra el dictamen de este, a que pueden hacerse interinamente de madera las basas, y Capiteles enteramente redondos; dando nuevo motivo a ello la expresion de Lucia fabricante, y vecino de Teruel, quien dice, que aun sentadas las Columnas, pondrá, y ajustará las Basas enteramente redondas: Mas con todo el Dictamen del Señor Arzobispo fue, que se mirase por Rodriguez y Ramirez, si esto podía executarse como se decia; se acordo, que se mire con seria reflexion para poder continuar el Tabernaculo sin la premura de Bronzes, cuyo coste melancoliza, disponiendo interinamente de madera lo que corresponda.*¹¹²

Así, la obra de bronce debió acometerse en diferentes fases a lo largo de un período cercano a los veinte años. Pero, a pesar de su importancia, este aspecto de la decoración no se ha tratado más que de forma superficial, y a veces erróneamente, en algunas publicaciones. Sirva este limitado epígrafe para dar a conocer algunos de los datos que revela la documentación.

A punto de finalizar su segunda y última estancia en Zaragoza, el arquitecto había facilitado los dibujos de dichas piezas.¹¹³ Desde 1755 se fueron tanteando precios de los diferentes bronceistas que presentaron sus muestras y,

¹¹¹ ANSÓN NAVARRO, A., BOLOQUI LARRAYA, B., "La Catedral Basílica...", *op. cit.*, p. 282.

¹¹² ACP, Juntas Nueva Fábrica, 10-VI-1756, f. 101.

¹¹³ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 9-III-1755, f. 76.

siendo calificados por la junta de exorbitados,¹¹⁴ se planteó consultar al arzobispo sobre hacer los capiteles en *Marmol de Genova*.

[...] a efecto de apurar el Coste de Capiteles, y Basas; cuyo Tratado si pareciere inasequible por de excesivo Coste, aunque este ornato de Bronzes dorados era, y sería el Complemento dela magnificencia dela Santa Capilla; acordó la Junta premeditar hacer Capiteles, y Basas de otra materia, como de Marmol de Genova. [Al margen: Consultese al Prelado] Y finalmente como todo lo que se trata, y determina, debe ser con el acuerdo del Señor Arzobispo Presidente de Esta Junta; se comisionaron a los Señores Ripa, y Unzueta para comunicar a su Ilustrisima todo lo tratado, y dé su dictamen, como se espera de su zelo, devocion, y piedad a la Fabrica.¹¹⁵

Advertido sobre este extremo, Ventura Rodríguez escribió negando tal posibilidad para no actuar en detrimento de la *magnificencia* de la obra. Aunque las basas y capiteles debían ser necesariamente de bronce dorado a fuego propuso que, para no desembolsar el total de su precio, se hicieran solamente veinte basas *de figura perfectamente redonda* y otras veinte *que deben ser mas que medias*, es decir, las necesarias para no detener la obra de cantería. Respecto a los capiteles propuso hacer sólo las *Campanas y desnudos de ellos*, añadiendo su decoración en madera dorada de forma provisional, hasta poder acometer su hechura definitiva en bronce. A pesar de ello la junta insistió en encargar a José Ramírez la estimación del precio de basas y capiteles en mármol de Génova,¹¹⁶ pero el arzobispo ordenó que se hiciera *interinamente de madera lo que corresponda* para poder colocar las columnas del tabernáculo.¹¹⁷ De hecho, en las actas se mencionaba que las obras estaban paradas a causa de los bronces.¹¹⁸

Tras recibir nuevas proposiciones de los bronceistas y precios de los metales, la junta remitió la documentación a Ventura Rodríguez quien finalmente impuso su criterio recomendando contratar a *Thomas Larreur Platero dela Reyna*,¹¹⁹ de quien aseguraba haría las dieciséis basas y veinte *desnudos de Capiteles* en seis meses, al precio de 6.000 pesos y el *dorado a fuego a dos panes* por 80.000 reales de

¹¹⁴ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 12-IV-1756, ff. 99-100. De Barcelona se presentaron el platero Juan Braver y las compañías de los bronceistas Joseph Pons y Joseph Serra, además del buidador turolense Xabier Lucia.

¹¹⁵ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 12-IV-1756, f. 99.

¹¹⁶ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 10-V-1756, f. 100.

¹¹⁷ [...] *se acordo, que se mire con seria reflexion para poder continuar el Tabernaculo sin la premura de Bronzes, cuyo coste melancoliza, disponiendo interinamente de madera lo que corresponda* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 10-VI-1756, f. 101).

¹¹⁸ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 4-XI-1756, f. 104.

¹¹⁹ Los hermanos Ives, Tangui, Barthélemy y Jean Thomas Larreur, plateros reales, habían llegado a España con Felipe V (BARRIO MOYA, J. L., "Los plateros franceses Tangui, Jean Thomas y Barthélemy Larreur y las andas de la Virgen de La Antigua en Villanueva de los Infantes", *Cuadernos de Estudios Manchegos*, núm. 35, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 2010, pp. 139-140).

vellón (en total 11.312,5 pesos), principales términos de la capitulación que se firmó en Zaragoza en enero de 1757,¹²⁰ ciudad a la que se trasladó Jean Thomas Larreur para trabajar en la antigua Casa de la Moneda, donde halló *buenas oficinas y otros auxilios para su desempeño*.¹²¹ Sin embargo, más de dos años después de comenzada esta primera fase, llegaba a la ciudad Tanguí (o Tanguy) Larreur con oficiales para acometer el dorado de las piezas, operación que aún no se había comenzado. Para entonces, y por indicación del arquitecto, se debía hacer *de molido*, cambio de criterio que suponía un sobrecoste de 40.000 reales en un mal momento para las vacías arcas de la fábrica,¹²² por lo que las tareas quedaron suspendidas temporalmente en 1759.

Además, retrasos y gastos aumentaron, pues coincidiendo con la llegada de la familia real, procedente de Nápoles y de paso hacia Madrid, se ordenó retirar los andamios de la Santa Capilla, iluminarla, colocar alfombras y hacer gradas para que pudieran besar a la Virgen, así como el adorno de los pórticos de la plaza.¹²³ A finales de 1760 llegaba un respiro económico procedente del pago de los adeudos del reinado de Felipe V.¹²⁴ Ello permitió reanudar la obra de bronce, no todavía con los costosos trabajos de dorado de capiteles y basas sino con elementos menores que completaban la rica decoración proyectada por Ventura Rodríguez. Éste enviaba por aquellas fechas una estimación sobre el coste total de los ornatos de escultura y de bronce de la Santa Capilla, donde se aprecia que la valoración de estos últimos ascendía a 23.500 duros, casi tanto como el valor adjudicado a toda la escultura, que era de 25.000.

Comenzaba una segunda fase, en la que tras examinar las propuestas de los hermanos Larreur y del platero zaragozano Domingo Estrada, se contrató con el buidador Francisco Novel la elaboración de cuarenta y siete *piñas* de bronce para poder dorarlas a pan o a fuego, a 19 reales de plata cada una.¹²⁵ Según un interesante documento conservado en el Archivo Capitular y firmado por José Ramírez en el que hace una relación de todos los elementos decorativos de ese metal, dichas piñas adornan *la cornisa principal, para todos los angulos inmediatos a los dentallones*.¹²⁶ A este contrato le siguió otro con el mismo artífice firmado en

¹²⁰ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 19-I-1757, ff. 107-108.

¹²¹ ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 28-V-1757.

¹²² ACP, Juntas Nueva Fábrica, 5-VII-1759, f. 121.

¹²³ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 20-X-1759, f. 124.

¹²⁴ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 29-XI-1760, f. 126.

¹²⁵ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 3-VII-1761.

¹²⁶ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 24-III-1761. Así como otras de estuco en las pilastras del templo. Se aprecian en el dibujo que el arquitecto firmó el 30 de diciembre de 1751, cuya leyenda indica que la cornisa principal se corresponde con el orden jónico de Vignola (ACP, Muestras y trazas, núm. 22_9, *Demostracion de la forma a que an de reducirse los Pilastrones del Templo de Nra. Señora del Pilar de Zaragoza, y sus Arcos, con las proporciones que an de tener las partes entre sí, y con el todo*, Zaragoza, 30-XII-1751).

marzo de 1762 para la realización de 40 basas y 48 desnudos de capiteles sin dorar, a realizar en un plazo de diez meses por 2.968 libras.¹²⁷

Precisamente, también en marzo habían dado comienzo las tareas de escultura con la llegada del escultor Carlos Salas a Zaragoza, y las obras en la capilla que habría de ser Coreto, contratada por Julián Yarza en 1600 libras jaquesas y que se cifraba en la *Fabrica, mexoras, y ensanche de la Capilla al pie de la Yglesia*, hasta entonces de San Valero y San Vicente.¹²⁸

Habían transcurrido ocho años de obras. En ese año de 1762 se dieron por finalizadas las de arquitectura y cantería, procediendo a la consagración de los altares el 21 de septiembre por el obispo auxiliar, después arzobispo de Tarragona, don Juan Lario Lancis.¹²⁹ Había comenzado otra fase, no menos importante, en la construcción de la Santa Capilla. A comienzos de 1763, arzobispo y junta de fábrica acordaron fijar su terminación para el día del Pilar de 1764.¹³⁰

Pero como ya se señaló anteriormente, la decoración de bronce de la Santa Capilla fue una ardua tarea que alcanzó a la totalidad del periodo constructivo de ésta, condicionando en ocasiones el resto de las realizaciones en curso. Una tercera fase de bronce comenzó a partir del año 1763 y en lo que tal vez indicaría

¹²⁷ ACP, sig. 6-12-4, 20-III-1762.

¹²⁸ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 21-IV-1762, f. 130. La construcción y dotación del Coreto comprende un periodo de diez años que, aunque con interrupciones, se inicia en 1762 con la intervención de Yarza para el acondicionamiento del espacio que había de ocupar, prolongándose toda ella hasta junio de 1772. En él intervinieron numerosos artífices como el maestro de obras Julián Yarza Ceballos; Manuel Rueda, carpintero de la fábrica a quien en 1763 se le encarga una sillería como la de la Sala Capitular (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 24-XI-1763, f. 139); José Ramírez en tareas decorativas como la policromía del *Balconage de las Tribunas* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 16-VI-1764, f. 142); Gregorio Sevilla diseñó la caja del órgano del Coreto (ACP, sig. 3-7-1-4, 6-V-1767, f. 153) y su decoración escultórica (ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Zaragoza, 5-II-1768); el ornato de estucos, incluido el motivo central con la cifra de María, fue diseñado y realizado por Carlos Salas a partir de 1771 (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 6-V-1771, ff. 158-159 y 27-I-1772, f. 166); Gregorio Sevilla y Francisco Albella realizaron el facistol (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 21-X-1771, f. 162); y por último, Goya recibía el encargo de la pintura de la bóveda (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 27-I-1772, f. 165). En junio se daba noticia de la próxima finalización del Coreto, sin embargo, en diciembre de 1772 su sillería en madera de Indias costeada por el conde de Ricla seguía sin colocarse por incumplimiento de la contrata por parte de sus artífices (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 4-XII-1772, f. 170).

¹²⁹ NOUGUÉS SECALL, M., *Historia crítica y apologética de la Virgen Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza y de su templo y tabernáculo desde el siglo I hasta nuestros días*, Madrid, Alejandro Gómez Fuentes, 1862, p. 306, en línea: https://books.google.es/books?id=uLE1g5O6Y-cC&printsec=frontcover&hl=es&output=html_text

¹³⁰ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 5-II-1763.

el descontento con el resultado de los trabajos anteriores,¹³¹ esta fase se contrató, a propuesta de Ventura Rodríguez, con Miguel Ximénez, por el sistema de administración y a ejecutar en Madrid, en el convencimiento de que supondría un ahorro para la fábrica porque *vamos experimentando con los bronce que el mismo Ximenez trabaja para los tres Retablos de la Encarnacion de esta Corte, que se hacen por administracion*.¹³² Se le llegó a encargar un modelo de capitel, pero, finalmente, esta vez tampoco la obra de bronce estuvo exenta de problemas. El tipo de contrato supuso el acopio por parte del arquitecto de gran cantidad de materiales y herramientas, muchos de ellos comprados en el extranjero, para comunicar a la junta de fábrica al mes siguiente que los capiteles no estarían para el día del Pilar *porque no hay manos que lo egecuten, aunque sí la parte principal* para que se pudieran colocar. Afirmaba que Ximenez era el único capaz de llevar a cabo la obra, excusándose con lo que decía haber ocurrido con los bronce de la capilla del Palacio Real, *mal trabajada, sin saber si se podrá dorar*, perdiendo tiempo y dinero *y muchos pleitos*. Así pues, pedía que se decidiera sobre la ejecución de la obra y la provisión de fondos para atender semanalmente a los gastos.¹³³

Pero el arzobispo Añoa y Busto, ya gravemente enfermo, y la junta se impacientaron con la marcha de las obras. En una decisión inesperada, el prelado ordenó suspender los trabajos de bronce, en vista de que no estarían para octubre de 1764 tal como se tenía planeado, y la liquidación del modelo de capitel a Ximénez.¹³⁴ La situación se hacía insostenible para Ventura Rodríguez quien

¹³¹ Larreur había reclamado a la junta un *Tambor, y Cimacio de Bronce*, ordenándose que se tratara con él sobre la compostura de los defectos de su obra, por su retraso en el plazo de entrega, pues no había cumplido con el tiempo estipulado en la contrata, y por la casa que le buscó y pagó la fábrica (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 13-XI-1763, f. 138).

¹³² ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 29-X-1763. El retablo mayor y los dos laterales de la iglesia del convento de la Encarnación estarían en este momento en ejecución, pues se acometía la realización de los capiteles en bronce según las directrices de Ventura Rodríguez. El documento del Archivo Capitular del Pilar acota la datación de dichos retablos respecto de las últimas investigaciones: como parte de la reforma de la iglesia se había propuesto un arco temporal de 1755 a 1767 (TOVAR MARTÍN, V., "Madrid. Iglesia del Real Monasterio de la Encarnación. Retablo mayor. Hacia 1767", en *Retablos de la Comunidad de Madrid. Siglos XV a XVII* [sic], Madrid, Dirección General de Patrimonio, Comunidad de Madrid, 2002, pp. 312-314; RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De viajes de estampas de arquitectura en el siglo XVIII. El *Studio d'Archtettura Civile* de Domenico de Rossi y su influencia en España", *Boletín de Arte*, 34, Málaga, Departamento de Historia del Arte, Universidad de Málaga, 2013, pp. 247-296, espec. p. 256), o hacia 1765 (CRUZ YÁBAR, M. T., "Los retablos...", *op. cit.*, p. 189). En 1755, con la traza de la decoración interior lo fechó LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias...*, *op. cit.*, t. IV, p. 241.

¹³³ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 9-XI-1763. Con *parte principal* se refería a los *capiteles de las seis Columnas delas entradas de la Capilla, los de las ocho pilastras, y los delas quatro medias columnas del Cascaron del Altar, y si algo mas se pudiese hacer lo dira el tiempo*.

¹³⁴ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 24-XI-1763, f. 139. La cuenta presentada por Ventura Rodríguez para pagar a Miguel Ximénez incluyó la hechura del modelo del capitel en cera, el

rogó al deán y Cabildo que pusiera en consideración de Añoa la continuación la obra, por la imposibilidad de devolver todo el material que le había sido suministrado,

*quando ya en esta Corte es publico se esta executando, y que a lo menos sera bien se hagan algunos Capiteles que puedan estar colocados para la proxima festividad de Nuestra Señora, en que Su Ilustrisima tendra particular gusto por ser las partes que mas hermocean la Architectura.*¹³⁵

El principal promotor económico y espiritual de la fábrica, el arzobispo Añoa y Busto, falleció el 26 de febrero de 1764. La muerte de quien tanto había significado para la materialización del gran proyecto de la Santa Capilla debió de causar una situación de crisis que vino a coincidir con un nuevo bache financiero constatado tras verificar el estado de las obras y de las cuentas, por lo que se decidió *tomar dinero a cargamiento de las fundaciones del Señor Arzobispo* para pagar las contratas y otras obligaciones contraídas.¹³⁶

En septiembre de 1764 Ventura Rodríguez aún reclamaba el importe del cobre y el latón comprados desde Madrid para poder satisfacer a su proveedor,¹³⁷ enviando, posteriormente, la cuenta del capitel realizado por Ximénez como muestra.¹³⁸ Unos meses después informaba al deán de que finalmente podría utilizar el bronce en la obra del convento madrileño de la Encarnación.¹³⁹

La Santa Capilla se inauguró en octubre de 1765 con los capiteles de bronce sin terminar. Como informa Aramburu *De sus capiteles de bronce, hoy solo se ve su desnudo, porque por no haber medios les falta su ornamento, y dorado.*¹⁴⁰

Al año siguiente, tras la obtención de 33.000 reales de vellón procedentes de la vacante del arzobispado de Añoa, a la vez que se iniciaban las gestiones para la realización del gran *medallón* del trasaltar, se reanudaba la ejecución del ornato de los capiteles contratando esta vez a los *Maestros Latoneros y Fundidores*

tiempo invertido en el trabajo por el artífice, el modelo de medio capitel de estuco para las pilastras, además de jornales y diversos materiales, lo que ascendió a 26.602 reales y 26 maravedís de vellón, a los que se descontaron 1.000 reales en enseres que quedaron en poder del bronceista (ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 8-XII-1764).

¹³⁵ ... nos hallamos con doscientas arrobas de cobre, y ciento de Laton, de Olanda, Limas de varios generos de Ynglaterra, Crisoles, Taller tomado, ceras, moldes, y otros preparativos... (ACP, sig. 6-4-12, Madrid, 17-XII-1763, apéndice documental, doc. 115).

¹³⁶ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 30-IV-1764, f. 140.

¹³⁷ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 5-IX-1764.

¹³⁸ La cuenta presentada por Ventura Rodríguez para pagar a Miguel Ximénez incluyó la hechura del modelo del capitel en cera, el tiempo invertido en el trabajo por el artífice, el modelo de medio capitel de estuco para las pilastras, además de jornales y diversos materiales, lo que ascendió a 26.602 reales y 26 maravedís de vellón, a los que se descontaron 1.000 reales en enseres que quedaron en poder del bronceista (ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 8-XII-1764).

¹³⁹ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 30-III-1765.

¹⁴⁰ ARAMBURU DE LA CRUZ, M. V., *Historia Chronologica...*, op. cit., p. 114. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000102086&page=1> (consulta 2-IV-2019).

barceloneses Joseph Rodon de Albàs y Pedro Rovira, que la realizaron por 430 pesos de a 8 reales *cada ornato de Capitel redondo (sin el dorado)*.¹⁴¹ El pago se hizo por nueve capiteles que fueron visurados por el escultor Carlos Salas y los plateros Domingo Estrada y Antonio Dargallo,¹⁴² siendo colocados en diciembre de 1767, al menos dos de ellos en *las dos Columnas sueltas de la Espalda de la Santa Capilla* o trasaltar de *La Asunción*.¹⁴³ Aún en 1771 la junta pensaba en *dorar los Capiteles de Bronce que están dentro de la Santa Capilla sobre los Altares*, con los fondos de la *Execucion del Señor don Joseph Felix de Amada* que, según declaró el arzobispo Juan Sáenz de Buruaga, en virtud de un auto de 1770 *se debía invertir en la Fabrica de Nuestra Señora del Pilar hasta su ultima perfeccion*.¹⁴⁴

4. 3.

La decoración escultórica de la Santa Capilla: el proceso de ejecución a través de la documentación capitular y la correspondencia de Ventura Rodríguez

Además de las obras de arquitectura y cantería, del Panteón, de la Sacristía de la Virgen y la de bronce, que desde 1754 se habían ejecutado totalmente o se encontraban en fases avanzadas, diversos trabajos de decoración comenzaron a partir de 1758, mientras que la escultura propiamente dicha de la Santa Capilla se inició en 1762.

Una primera etapa concluyó con su solemne inauguración en 1765. Se habían finalizado para entonces los tres altares principales de la capilla, el ornato y escultura de la cúpula y semicúpulas y la decoración mural, cuyo principal elemento lo constituye la serie de doce *medallas*¹⁴⁵ marmóreas ovaladas dispuestas sobre las puertas del circuito interior y exterior de la capilla. En todo ello participaron los escultores más significados de la época: además del aragonés José Ramírez de Arellano (Baells, 1705/1707 – Zaragoza, 1770), Carlos Salas Vilaseca (Barcelona, ca. 1728 – Zaragoza, 1780) y Manuel Álvarez de la Peña (Salamanca, 1721 – Madrid, 1797), los dos últimos, como se ha visto en los capítulos anteriores, *pertenecientes* a los focos madrileños de vanguardia artística que eran la Real Academia de San Fernando y el Palacio Real, además de los

¹⁴¹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 19-XI-1766, f. 145.

¹⁴² ACP, Juntas Nueva Fábrica, 16-XI-1767, f. 148.

¹⁴³ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 8-I-1768.

¹⁴⁴ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 23-II-1771, f. 156.

¹⁴⁵ Tal como se las denomina en la documentación, frente a la *medalla grande* o *medallón* cuando se alude al gran relieve del trasaltar de *La Asunción*, modo en que se nombrarán en adelante.

renombrados adornistas aragoneses Juan de León (Bañón, 1712 – Madrid, 1767)¹⁴⁶ y León Lozano (Teruel, ¿? - ¿?). Una segunda fase de trabajo escultórico comenzó con la realización por Carlos Salas del trasaltar de *La Asunción de la Virgen* (1767-1768),¹⁴⁷ situado tras el presbiterio y, posteriormente, la decoración del Coreto (1771-1772). Finalmente, el escultor acometió la decoración de estucos de las bóvedas y embocaduras de las capillas de las naves circundantes de la Santa Capilla.

4. 3. 1.

Preparativos para las obras de escultura

La planificación de los trabajos de escultura dio comienzo en octubre de 1758, cuando el administrador planteó a la junta de fábrica la conveniencia de comunicar al arzobispo Francisco Ignacio Añoa y Busto (Viana, 1684 – Zaragoza, 1764) la pertinencia de tratar sobre modelos para los altares de la Santa Capilla.¹⁴⁸ Unos días antes, José Ramírez, cuando ya finalizaba sus trabajos en la nueva sacristía de la Virgen,¹⁴⁹ había enviado a la Real Academia de San Fernando un relieve en barro representando la aparición de la Virgen a Santiago que, presentado a los académicos por Ventura Rodríguez como modelo de la medalla *que se ha de hacer de marmol para el Altar que hace frente a la Capilla de Nuestra Señora del Pilar*,¹⁵⁰ también fue admitido como prueba para su nombramiento de académico de mérito por la escultura [fig. 22].

¹⁴⁶ TÁRRAGA BALDÓ, M. L., “Noticias biográficas de un escultor del siglo XVIII: Juan de León”, *Archivo Español de Arte*, vol. 70, 277, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1997, pp. 80-87.

¹⁴⁷ MUÑOZ SANCHO, A. M., “Precisiones documentales sobre el trasaltar de *La Asunción de la Virgen* de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza, obra del escultor Carlos Salas”, en Castán Chocarro, A. (coord.), *Jornadas de Investigadores Predoctorales. La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2016, pp. 77-85.

¹⁴⁸ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 25-X-1758, f. 120.

¹⁴⁹ En esas fechas realizaba la talla de las puertas de los armarios de las joyas y de la plata (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 25-X-1758, f. 120).

¹⁵⁰ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 5-X-1758, f. 31 r; PARDO CANALÍS, E., “José Ramírez y la Academia de San Fernando”, *Seminario de Arte Aragonés*, VI, 1954, pp. 43-51, espec. 44-45.



Fig. 22. José Ramírez de Arellano. Aparición de la Virgen del Pilar a Santiago, 1758.
Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (inv. E-122).

Sin embargo, todo pareció ralentizarse por los problemas financieros que surgieron entre 1759 y 1760, acuciados por las costosas tareas de dorado *de molido* de basas y capiteles de bronce contratados desde 1757 con los plateros Larreur.¹⁵¹ A ello también contribuyó la retirada de andamios de la Santa Capilla con ocasión de la prolongada estancia de Carlos III con la familia real en Zaragoza,¹⁵² comentada anteriormente.

La difícil situación económica se mitigó con el cobro, tras prolongadas gestiones en Madrid a lo largo de 1760, de los fondos procedentes de los adeudos del reinado de Felipe V,¹⁵³ cantidades que permitieron proseguir los trabajos de construcción y abordar el ornato escultórico. Pero no fue hasta 1761 cuando

¹⁵¹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 19-I-1757, ff. 107-109.

¹⁵² ACP, Juntas Nueva Fábrica, 20-X-1759, f. 124.

¹⁵³ [...] *Se leió en esta Junta un Decreto de Su Magestad sobre pagos de adeudos del Reynado de Phelipe 5º en que dispone, y señala 60 millones de Reales y por ellos el pago dela X.ma parte de cada Credito [...]* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 6-III-1760, f. 125); [...] *De los 72300 Reales de Vellon que se liquidaron hasta este dia sobre el credito dela Fabrica, se cobró, en virtud del Real Decreto el Decimo, y despues se transigio en 32 mil Reales que pagó Don Nicolas de Francia Thesorero General de Su Magestad, y por este Don Thomas de Rivera Thesorero de este Reyno; Por cuio motivo se acordo en esta Junta escribir al Señor Marques de Esquilace una Carta con accion de gracias y regalar ala Señora Marquesa una Imagen de Plata de Nuestra Señora* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 20-XI-1760, f. 126).

Ventura Rodríguez comunicó a la junta sus planes y presupuestos iniciales respecto a la escultura.¹⁵⁴

En su carta, muy reveladora, se mostró ya bien consciente de la categoría artística de la Santa Capilla en el panorama nacional del siglo XVIII. Por ello planteó a la junta como inexcusable recurrir a *los mas abiles Profesores que tenemos* y, desde luego, señaló a aquellos que posteriormente iban a alcanzar gran prestigio y fama. Por una parte, a los escultores que *tenemos [...] famosos en Roma, y a estos les será util la parte que se les aplique, y a la obra tambien*, por lo que debemos pensar que aludía a los jóvenes pensionados por la Academia de San Fernando para continuar sus estudios en Roma, concretamente, los que habían ocupado las pensiones dejadas vacantes en 1758 por Manuel Álvarez y Carlos Salas: el jiennense Antonio Primo y el vallisoletano Isidro Carnicero.¹⁵⁵ Por otra parte, tenía en cuenta a *los buenos [escultores] que hay en esta corte [que] se exmeraran en hacer lo mejor, a emulación*, apelando a su rivalidad profesional, quienes, sin duda, eran los mejores de aquella época, llegados de distintos lugares de España o del extranjero para trabajar en el Palacio Real o en las diversas fundaciones de patrocinio regio.

En la selección también incluyó a *nuestro Ramírez*, de quien afirmaba que su labor no envidiaba nada, pero, aunque se mostraba confiado en el desempeño acertado de lo que se le pudiera encargar, muy prudentemente lo mantenía como reserva, en caso de que los encargos a los *abiles Profesores* se frustraran: *[...] por lo que es mui conveniente tenerlo reservado hasta haver hecho el repartimiento*, aseveración con la que el arquitecto dio a entender cierta prelación en los seleccionados para la tarea escultórica. También comunicó a la junta el cálculo del coste total de toda la escultura de la Santa Capilla, que estimó en 25.000 pesos fuertes.¹⁵⁶

En este sentido, es preciso señalar que Ventura Rodríguez se mostró partidario de que, de resultar contratados los artistas de Roma o de Madrid, se les enviara el mármol para trabajarlo a sus respectivos lugares de residencia, por considerarlo más ventajoso económicamente que su traslado a Zaragoza.¹⁵⁷

Sin embargo, pronto desistió de la idea, pues al mes siguiente comunicó al deán haber elegido a los escultores que iban a tallar las medallas de la Santa Capilla y ordenado que trabajasen en los modelos mientras finalizaban sus compromisos profesionales en Madrid. Con todo planificado, en la misiva, Rodríguez no desvelaba los nombres de los artistas, que eran tres más otro que se encontraba fuera de la capital, aunque afirmaba que había elegido a los más

¹⁵⁴ ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 13-VI-1761, apéndice documental, doc. 67.

¹⁵⁵ Pensión que disfrutaron de 1760 a 1766.

¹⁵⁶ ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 13-VI-1761, apéndice documental, doc. 67.

¹⁵⁷ ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 13-VI-1761, apéndice documental, doc. 67.

famosos, reconociendo que no había muchos más que fueran capaces de llevar a cabo aquella tarea con éxito.¹⁵⁸

Planteó a la junta que respecto a lo que se les habría de pagar por su trabajo, se fijara la cantidad cuando presentaran sus modelos y, después, en relación a éstos, establecer el precio de los altares de *La venida de la Virgen* y el de *Santiago y los siete convertidos* que había reservado a José Ramírez *ocupando el primer lugar, que es muy justo, por su habilidad, y por patricio*.¹⁵⁹ Sin embargo, a pesar de esta preferencia, planteó cierta precaución ante el modelo enviado por Ramírez a la Academia:

[...] *pero antes de poner mano, quisiera yo tener la satisfaccion de ver los modelos, no tan concluidos como el que envié a la Academia, sino como se acostumbra entre Profesores para manifestar las actitudes, y paños, no siendo necesario, tampoco, hacerlos de varro, sino de cera, porque asi es menos embarazoso, y no tan puesto a romperse; lo que se servirá Usted decirle para que aun tiempo se ponga mano a todo [...]*.¹⁶⁰

Probablemente, no se trataba del relieve en barro que le valió al aragonés el nombramiento de académico de mérito en 1758, a pesar de que Ventura Rodríguez lo presentara a la Academia como el boceto para el altar de la Santa Capilla. La composición nada tiene que ver con el modelo que el arquitecto había pergeñado claramente en los planos que trazó para el nuevo *Recinto Angélico* en 1750 y que, básicamente, siguió el escultor en la ejecución de los grupos escultóricos que hoy contemplamos.

En otro orden de cosas, sus palabras dejan entrever que la junta le habría transmitido su deseo de contar en la Santa Capilla con alguna obra del que se consideraba entonces el mejor escultor, el codirector, con Giovan Domenico Olivieri, del taller de escultura del Palacio Real, *escultor de la Real Persona*, el gallego Felipe de Castro. Debieron de proponer que éste enviara un modelo para ser ejecutado por otro artista en Zaragoza, a lo que Ventura Rodríguez, que por su amistad conocía sobradamente el fuerte carácter del gallego, respondió que la propuesta *se acomodaría bien a otro menos escrupuloso, que quiere no exponer sus obras a que otras manos, quizá, se las desgracien*. No obstante, se comprometió en encontrar la forma de lograrlo para *no privar ese singular Santuario de una alhaja digna de él*.¹⁶¹

La carta se extiende en algunas otras instrucciones sobre la obra e indicaciones que serán comentadas oportunamente, como el aviso de que en un

¹⁵⁸ ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 11-VII-1761, apéndice documental, doc. 68.

¹⁵⁹ ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 11-VII-1761, apéndice documental, doc. 68.

¹⁶⁰ ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 11-VII-1761, apéndice documental, doc. 68.

¹⁶¹ ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 11-VII-1761, apéndice documental, doc. 68.

próximo correo enviaría el *dibujo del Coro de Nuestra Señora*, o Coreto de la Santa Capilla, y el de la fachada exterior del templo.

Finalmente, el arquitecto informó sobre los tres escultores seleccionados y las tareas que había distribuido entre ellos para acometer en el Pilar,¹⁶² pues el cuarto elegido, el presbítero Antonio Valeriano Moyano, hasta entonces teniente director supernumerario de escultura en San Fernando,¹⁶³ se había excluido por su traslado a la catedral de Guadix para atender una prebenda concedida por el rey. Todos ellos habían trabajado en la decoración del Palacio Real de Madrid. Así, nueve de las doce medallas de mármol de Carrara que debían colocarse en las sobrepuertas de la *capilla angélica* serían realizadas por el salmantino Manuel Álvarez, el barcelonés Carlos Salas y el murciano Juan Porcel, dejando bien claro en su carta que Álvarez y Salas eran discípulos de Castro en la Academia de San Fernando,¹⁶⁴ las tres medallas restantes las había reservado para José Ramírez. Sin embargo, Ventura Rodríguez, haciéndose eco de las dudas que la junta y el arzobispo le expresaron respecto al excesivo volumen de trabajo encomendado al aragonés, y de la sugerencia de que las tres medallas que se le habían repartido fueran ejecutadas por los otros escultores, el de Ciempozuelos optó por reservarlas hasta que *se vean los adelantamientos*.¹⁶⁵

Por último, el gran relieve del trasaltar de *La Asunción de la Virgen*, cuya disposición en el proyecto hacía de la propia Santa Capilla el altar mayor del templo, y que para el arquitecto constituía una de las obras más importantes dado a quién iba a encomendarla, sería realizado por Felipe de Castro, *aunque sea pasando por el embarazo de traer el mármol a esta Corte para que lo egecute*.¹⁶⁶ Pero todo lo referido al trasaltar, obra bien presente en la estimación de las perspectivas profesionales de todos los implicados en la decoración escultórica de la Santa Capilla, quedó aparentemente paralizado, y sólo hacia 1763 se volvió a tratar de ello, si bien las gestiones tampoco cristalizaron entonces en la realización de la obra.

Los trabajos de escultura propiamente dichos dieron comienzo a mediados de marzo de 1762, con la llegada de Carlos Salas a Zaragoza.

¹⁶² ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 15-VIII-1761, apéndice documental, doc. 69.

¹⁶³ Plaza vacante en la academia para cuya dotación en 1761 se había barajado el nombre de Carlos Salas y que, finalmente, le fue adjudicada a Manuel Álvarez en 1763 (ARABASF, *Actas...*, junta particular, 17-XII-1761, f. 120 r, apéndice documental, doc. 78 y ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 20-XII-1761, f. 129 r-v, apéndice documental, doc. 79).

¹⁶⁴ Institución que les había nombrado académicos de mérito por la escultura: a Álvarez en 1757 y a Salas en 1760.

¹⁶⁵ ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 29-VIII-1761, apéndice documental, doc. 71; el estudio más completo hasta la fecha de estas dos obras de José Ramírez en BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 405-414.

¹⁶⁶ ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 15-VIII-1761, apéndice documental, doc. 69.

4. 3. 2.

Los altares de *La Venida de la Virgen y de Santiago y los siete convertidos* de José Ramírez de Arellano

Además de la preparación de un modelo para el trasaltar en 1761, extremo al que nos referiremos en los epígrafes siguientes, José Ramírez de Arellano habría trabajado simultáneamente en la concepción y elaboración de los altares principales de la Santa Capilla, el de *La Venida de la Virgen* y el de *Santiago y los siete convertidos*.¹⁶⁷

El documento notarial o contrato para la realización de los dos grupos, si es que existió, no ha sido localizado, por lo que no conocemos la fecha exacta de su comienzo, pero sí los precios que el escultor fijó, expresados en una relación de obras que presentó para su cobro a la junta de fábrica, que fueron de 2.500 libras jaquesas para el de *La Venida de la Virgen* y de 2.000 para el de *Santiago*. A mediados de 1762 en una junta a la que asistieron Ramírez, el maestro de obras Julián Yarza, y Rueda, el carpintero de la fábrica:

*Se acordó disponer los Altares del medio dela Santa Capilla, y Convertidos, y el enlosado del Rexadito para lo interior dela Santa Capilla, y que se plante los dos pies derechos, que reciben peso, para disponer el modo para colocar la Medalla dela Venida, y Altar de los Convertidos.*¹⁶⁸

En octubre, con la orden de comienzo de la decoración de estuco de las bóvedas, se advirtió a Ramírez sobre que no retrasara el trabajo de escultura de los altares. En septiembre del año siguiente el escultor presentó las cuentas de los trabajos de cantería realizados por Pirlet para preparar el asiento y colocación de ambos grupos, en cuya redacción expresaba claramente que los grupos no estaban aún colocados.¹⁶⁹

Con el diseño de los tres altares principales de la Santa Capilla por Ventura Rodríguez, se resolvió definitivamente el problema del descentramiento de la inamovible Santa Columna respecto al eje del edificio. Para ello, Ramírez se encargó de tallar sendos grupos en mármol de Carrara representando la *Venida*

¹⁶⁷ Aunque no conocemos el período exacto de tiempo en que se realizó la talla de los dos altares, su comienzo sería posterior al 11 de julio de 1761, fecha de la carta en que Ventura Rodríguez, en relación con los precios de las obras, se refería a ellos como las piezas que iba a adjudicar a Ramírez (ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 11-VII-1761), si bien el modo de proceder del aragonés respecto al modelo del trasaltar, hacen pensar que tendría esbozadas las obras, como lo demuestra, al menos, el barro presentado en la Academia por Ventura Rodríguez en 1758.

¹⁶⁸ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 6-VII-1762, f. 131.

¹⁶⁹ El 9 de septiembre del año 1763 en una certificación de Ramírez sobre pagos complementarios al cantero Juan Bautista Pirlet, se lee: *...por el Zocolo [sic] donde se ha de asentar San-tiago, y Combertidos que se le mando hacer de piedra dela Puebla. Y finalmente por aber picado la Caja del entre Columnio donde se ha de poner el Grupo de la Venida* (ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 9-IX-1763).

de la Virgen, colocado en el centro, flanqueado por el de Santiago y los siete convertidos y el gran nicho que cobija la Santa Columna con la venerada imagen gótica de la Virgen del Pilar, si bien alterando la proporción de los grupos respecto al diseño original del arquitecto.¹⁷⁰ Es a esta imagen a la que se concede todo el protagonismo mediante el lenguaje gestual de la Virgen del grupo central al poner en relación espacial los tres altares del presbiterio. El escultor aragonés realizó aquí las mejores obras de su extensa carrera artística, dando muestra de su sólida formación academicista, pero en su estilo de figuras de gran expresividad y realismo barrocos. Todo en un conjunto escultórico de gran efectismo y teatralidad en el que se hace partícipe al fiel del milagro de la *Aparición* y del mensaje divino que se transmite mediante las luces y brillos de los rayos dorados y contrastes cromáticos de los mármoles pulidos; en un espacio unitario perfectamente imbricado en la arquitectura de la capilla que debió parecer en la época, y aún hoy, excepcional y único en Zaragoza.

Las dudas de la junta de fábrica sobre la capacidad de Ramírez para abordar la totalidad de los trabajos que Ventura Rodríguez le iba encomendando, se comprenden si se tiene en cuenta la cantidad y entidad de los que atendió simultáneamente. El taller de Ramírez debía hallarse entonces en su fase de máxima actividad, y todo indica que debió contar con numerosos colaboradores, a pesar de que para 1762 sólo se conoce el nombre de tres de ellos aparte de su hermano Manuel, Joaquín Arali, Lamberto Martínez y Miguel Garín¹⁷¹ (o Gavín), puesto que la talla de los grupos de los dos altares debió simultanearla con la de los relieves de altísima calidad artística de las dieciséis puertas de nogal existentes en la capilla, dedicadas dos de ellas a Santiago y el resto a la Virgen, en las que se representaron alegorías marianas.¹⁷² Por cada una de ellas cobró *Ciento y veinticinco Escudos*, ascendiendo el total a la cantidad de 2.000 libras jaquesas.¹⁷³

¹⁷⁰ CRUZ YÁBAR, M. T., "Los retablos...", *op. cit.*, pp. 179-180.

¹⁷¹ Los tres primeros fueron reconocidos escultores. Garín se examinaba ante el Gremio de Carpinteros de Zaragoza para maestro ensamblador en 1764 (MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores y la práctica gremial en la Zaragoza del siglo XVIII a través de la documentación judicial*, Trabajo Fin de Máster dirigido por la Dra. María Isabel Álvaro Zamora, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2012, inédito, p. 96); BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 199.

¹⁷² *Son datta 2000 libras jaquesas entregadas a Don Joseph Ramirez Escultor en este Año de 1762 a cuenta de las obras de Marmoles, y vaxos relieves de Puertas, que esta travaxando para la Santa Capilla de cuió total importe presentara su cuenta, 2000 libras* (ACP, sig. 6-12-2-20, 1762, f. 67, asiento 52). Una exhaustiva descripción de los temas representados en las puertas de la Santa Capilla en BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 423-427.

¹⁷³ *Por los trabajos deazer los diez, y seis vajo relieves de todas las puertas de la Santa Capilla cada uno a Ciento y veinticinco Escudos, 2000 libras jaquesas* (ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 31-XII-1764, apéndice documental, doc. 123).

No solamente abordó semejantes tareas sino que, como se ha mencionado más arriba, en octubre le ordenaron comenzar el ornato de estuco dorado del interior de las cúpulas y semicúpulas del sagrado recinto, ello condicionado a que no se retrasara la *obra de Marmoles*, es decir, de los altares.¹⁷⁴ Los diseños de aquella decoración debía enviarlos Ventura Rodríguez, pero su tardanza retrasó las obras, además de que, a principios de 1763, ordenó a Ramírez que *no dexe que los Estucadores Italianos que estan ahí hagan a su modo, en quanto a disponer (porque se que no lo hacen bien) sino que se sugeten a los Dibujos*.¹⁷⁵ Lamentablemente desconocemos quiénes eran estos artífices y cualquier detalle de su contrato. Aunque la documentación nos da cabal idea de la cantidad de obras de todo tipo que estuvieron en curso durante este periodo de vorágine constructiva en la Santa Capilla y los numerosos artífices que debieron intervenir, las fuentes son muy poco reveladoras respecto a ellos.

4. 3. 3.

Las medallas de las sobrepuertas

Definitivamente, la escultura de la Santa Capilla fue realizada en su totalidad por José Ramírez, Carlos Salas y Manuel Álvarez, además de Juan de León y León Lozano con menor intervención. Sin embargo, la autoría de las doce medallas, o relieves, de las sobrepuertas se ha mantenido en la más absoluta confusión por parte de muchos de los que se han ocupado del tema, incluso recientemente, afirmando que correspondía a Ramírez, Salas y Álvarez. Y ello a pesar de que Ponz¹⁷⁶ y Ceán¹⁷⁷ excluyeron al aragonés, determinando la ejecución de tres de ellas por el salmantino y las nueve restantes por Salas, y ya en el siglo XX se habían atribuido correctamente los doce relieves por los hermanos Albareda,¹⁷⁸ Sánchez Cantón,¹⁷⁹ y Aína Naval,¹⁸⁰ como ya señaló la profesora Boloqui en su estudio.¹⁸¹

En los cuatro bloques que conectan tangencialmente la arquitectura de la Santa Capilla con los pilastrones o machones del templo se ubican dieciséis

¹⁷⁴ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 24-X-1762, f. 132.

¹⁷⁵ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 23-II-1763.

¹⁷⁶ PONZ, A., *Viage...*, *op. cit.*, t. XV, p. 11.

¹⁷⁷ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, *op. cit.*, t. IV, p. 302.

¹⁷⁸ ALBAREDA, HÑOS., "La escultura en la Santa Capilla del Pilar", en *El Noticiero*, 11-X-1942, p. 4.

¹⁷⁹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Escultura y pintura del siglo XVIII. Francisco de Goya*, col. «Ars Hispaniae», t. XVII, Madrid, Plus Ultra, 1965, p. 273.

¹⁸⁰ AÍNA NAVAL, L., *La Virgen del Pilar. Historia breve de su culto y de su templo*, Zaragoza, Imp. de Octavio y Félez, 1969, pp. 59-60.

¹⁸¹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 414.

puertas, sobre las que se disponen las doce medallas ovaladas de mármol de Carrara (ocho en el circuito interior y cuatro en el exterior) [fig. 23] en una cita a Carlo Fontana en la capilla de la Asunción del Colegio Clementino de Roma [fig. 24], tal como indicó Chueca Goitia.¹⁸² Sobre las cuatro restantes, las de las fachadas norte y sur, se ubican sendas placas de perfil mixtilíneo con inscripciones, si bien siguiendo el mismo esquema decorativo y cromático que los entrepaños que acogen dichas medallas.



Fig. 23. Envolvente constructiva de la Santa Capilla tangente a los pilares del templo.

Su articulación mural se cifra en un fondo general de jaspe de Tabuena, de tono oscuro y manchado, sobre el que se abre cada una de las puertas. Éstas se enmarcan con una potente molduración en el tono más claro de la composición, que es la piedra de la Puebla de Albortón. Sobre ellas, y ocupando ya toda la anchura del paño mural, se sitúa un dintel formado por una faja de mármol verde de Granada, seguida de un pronunciado y saliente segmento de moldura en caveta invertida, éste también en piedra de la Puebla, sobre el que apoya cada una de las medallas. Su marco es una moldura plana de este mismo material, fileteada en bronce por el interior (según el proyecto, hoy un simple cuarto de bocel con policromía dorada). Sí es de bronce el perfil del cajeadado de mármol verde que aparece sobre el jaspe de Tabuena que sirve de fondo o soporte mural a la parte superior de la medalla. Va seguido de una ancha

¹⁸² CHUECA GOITIA, F., "Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana", *Archivo Español de Arte*, t. XV, 52, Madrid, CSIC, 1942, pp. 185-210, espec. pp. 191-192; USÓN GARCÍA, R., *La intervención...*, *op. cit.*, p. 181; RODRÍGUEZ RUIZ, D., "Ventura Rodríguez (1717-1785). El arquitecto, la arquitectura y sus ideas en la España de la Ilustración", en Rodríguez Ruiz, D. (coord.), *Ventura Rodríguez...*, *op. cit.*, pp. 17-47, espec. p. 45.

moldura de la clara piedra de la Puebla que recorre toda la anchura del paño. En el registro superior se dispone otro pequeño vacío o cajeadado, esta vez en jaspe de Tortosa, igual que el de las columnas y el friso de la capilla, para continuar con una zona lisa en la que una fina moldura recorre la superficie en línea con los baquetones de los capiteles.¹⁸³



Fig. 24. Carlo Fontana. Capilla de la Asunción del Colegio Clementino (Rossi, G. G. de, *Disegni di vari altari e cappelle nelle chiese di Roma con le loro facciate fianchi piante e misure de piu celebri architetti, Roma, 1713, lám. 40*).

A principios de 1762 y con la autorización de la junta de fábrica, Ventura Rodríguez trató con los artistas madrileños sobre el precio que se les iba a pagar por cada una de las medallas de las sobrepuestas de la Santa Capilla, de las cuales estaban realizando los modelos. La negociación no debió resultarle fácil pues se vio obligado a pedir al deán que se dirigiera a ellos por carta para que pensarán que era el Cabildo quien imponía las cantidades. Aunque la elección del

¹⁸³ “España pintoresca. El templo del Pilar de Zaragoza”, *Semanario Pintoresco Español*, 24-V-1840, II, 21, p. 62 (citado por ÁLVAREZ RODRÍGUEZ, M. V., *El pensamiento arquitectónico en España en el siglo XIX a través de las revistas artísticas del reinado isabelino*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2015, p. 1460).

En línea: <http://ebookcentral.proquest.com/lib/unizarsp/detail.action?docID=4536297> (consulta 26-II-2019).

arquitecto estaba hecha desde 1761,¹⁸⁴ por si fallaban sus planes anunciaba que en caso de no acceder los tres escultores de la corte a las condiciones había pensado en otros *Professores, bien sea a los de esa Ciudad, a los de Valencia, Genova o Roma*.¹⁸⁵ Entre ellos podría referirse a escultores activos en Zaragoza como Juan Fita y Simón Ubau, o en Valencia, como Ignacio Vergara y Luis Domingo. En Génova podrían encargarse las esculturas para traerlas después a España, como en el caso de las obras de Pasquale Bocciardo para el retablo mayor de la catedral de Cuenca; o en Roma, donde se encontraban los escultores becados por la Academia de San Fernando, Isidro Carnicero y Antonio Primo, ambos ocupando las vacantes que Salas y Álvarez habían dejado al rechazar sus pensiones.

Un mes después, don Ventura escribía comunicando los resultados de la negociación, expresando claramente el criterio seguido para establecer el precio de los trabajos. Exactamente les ofreció 10.000 reales de vellón por cada medalla, más 2.000 reales en conceptos de viaje y compensación por los perjuicios del traslado a cada uno de ellos, considerando que no se les podía pagar *conforme a lo que para el Rey han travajado en este nuevo Palacio, sino arreglado alas circunstancias de la obra, y del estado presente de las cosas*,¹⁸⁶ tal vez aludiendo a la falta de trabajo que para los artistas supuso la suspensión del programa escultórico del Palacio Real Nuevo y la supresión del taller palatino de escultura tras la llegada al trono de Carlos III.

Así pues, coincidiendo con los trabajos en el *Recinto Angélico* enumerados en el epígrafe anterior, y con la orden de iniciar la obra en la *Capilla del pie dela Yglesia, que ha de ser Coreto*,¹⁸⁷ en marzo de 1762 se comenzó la ejecución de las doce *medallas* ovaladas de mármol de Carrara. Carlos Salas fue el autor de nueve de ellas y Manuel Álvarez de otras tres. Finalmente, José Ramírez no realizó las tres *medallas* inicialmente reservadas a él por Ventura Rodríguez para no ralentizar más la obra por su excesivo trabajo, y Juan Porcel, uno de los escultores seleccionados por el arquitecto, desistió sin que sepamos la causa, aunque sí llegó a hacer algún modelo en Madrid cuyo cobro habría reclamado posteriormente.¹⁸⁸ El programa iconográfico, *misterios de Nuestra Señora*, fijado por la junta de fábrica tuvo la conformidad de Rodríguez que lo juzgó apropiado, y los temas *mui gratos a la composición*.¹⁸⁹ Las medallas representan episodios de la vida de la Virgen, ocho de ellos en el circuito interior de la capilla, colocados según su orden cronológico. Su lectura comienza con *La Inmaculada*, ubicada en el presbiterio en

¹⁸⁴ ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 11-VII-1761, apéndice documental, doc. 68.

¹⁸⁵ ACP, 6-4-25-9, Madrid, 19-I-1762, apéndice documental, doc. 81.

¹⁸⁶ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 27-II-1762, apéndice documental, doc. 82.

¹⁸⁷ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 18-II-1762, f. 130.

¹⁸⁸ No hay constancia documental de que a Juan Porcel se le abonaran los modelos de las medallas.

¹⁸⁹ ACP, 6-4-25-9, Madrid, 13-VI-1761, apéndice documental, doc. 67.

el lado del Evangelio, para continuar hacia los pies circundando la capilla y terminar enfrente con *La Presentación de Jesús en el Templo*. En el circuito exterior se sitúan, a los pies, los relieves de *La Soledad* a la derecha del pórtico principal, y *La Dolorosa* a la izquierda; en el trasaltar las dos medallas restantes, *La Coronación de la Virgen* y *El Patrocinio*, flanqueando el gran retablo pétreo de *La Asunción de la Virgen*, obra de Carlos Salas.

En principio, solamente él firmó el contrato en Madrid ante don Ventura el 10 de marzo de 1762, documento inédito que aquí transcribimos por primera vez. En él quedó estipulado el pago de 10.000 reales de vellón por cada una de las tres medallas, siendo de cuenta del escultor el modelo o *estudio* y la colocación de la pieza; por cuenta de la fábrica corría el mármol de Carrara puesto en el obrador, andamios y 2.000 reales de vellón en concepto de viajes. No se especificaba el plazo de cumplimiento de la contrata.¹⁹⁰ En otra carta el arquitecto pedía al deán que se le adelantara a Salas algún dinero a cuenta para poder comenzar el trabajo.¹⁹¹ El artista se trasladó inmediatamente a Zaragoza con los modelos de las tres medallas a realizar aprobados por el arquitecto, las de *La Soledad* [fig. 25, cat. 8], *Coronación* [fig. 25, cat. 6] y *Patrocinio* [fig. 25, cat. 7], esta última de iconografía muy discutida en los círculos académicos de Madrid, y sobre la que se debió pedir la opinión de la junta sobre las propuestas planteadas antes de que el escultor catalán ideara el modelo.¹⁹²

Ya en el mes de julio se anunció en la junta que Salas había finalizado el encargo de las tres medallas. Ante el vivo deseo del arzobispo de acelerar la obra y en vista de que ni Manuel Álvarez ni Juan Porcel habían comparecido en Zaragoza, la junta decidió encargarle otras tres medallas si previamente eran aprobados sus modelos por Corrado Giaquinto, pintor de cámara y director general de la Academia de San Fernando, y por Felipe de Castro,¹⁹³ aunque el primero había partido para Italia con un permiso real por motivos de salud, de donde ya nunca regresó.¹⁹⁴

¹⁹⁰ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 10-III-1762, apéndice documental, doc. 83.

¹⁹¹ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 10-III-1762 apéndice documental, doc. 84.

¹⁹² ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 26-IX-1761, apéndice documental, doc. 74.

¹⁹³ *Expuso [el deán] igualmente que Salas Escultor, y uno de los tres, que aviso Rodriguez havia elegido para la construccion delas 12 Medallas de Marmol, havia concluido sus tres Medallas, y que viendo, no parecen los otros dos, havia hecho Modelos para otras tres, que si les parecia bien a los Señores de Junta, las haria: se resolvio, que se embien estos Modelos a Conrado, y Castro, y que con la aprobacion de estos, se le daran, supuesto, que no vienen los otros, y que insta el Señor Arzobispo por el adelantamiento dela obra de la Santa Capilla* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 6-VII-1762, f. 131).

¹⁹⁴ URREA FERNÁNDEZ, J., *Relaciones artísticas...*, op. cit., p. 85.



Fig. 25. Carlos Salas Vilaseca. Medallas de la Santa Capilla. Catedral – Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza.

Coronación de la Virgen, 1762



Patrocinio, 1762



Soledad, 1762

En noviembre, Ventura Rodríguez seguía disculpando ante el deán a los otros dos escultores afirmando que no descuidaban los modelos, y respecto a otros trabajos que se llevaban a cabo en la Santa Capilla, incluido el tema del trasaltar entonces en tratos con Felipe de Castro, sugería la forma de obtener la licencia real para su realización ya mencionada anteriormente, y después poder proceder el desbaste de mármoles para transportarlos a Madrid.¹⁹⁵

El arzobispo Añoa no debió de conformarse con el panorama que se dibujaba en la misiva del arquitecto, y ordenó a Salas la ejecución de las medallas restantes, que el artista había previsto terminar en octubre de 1763, para la festividad del Pilar:

*En atencion, a que Don Carlos Salas Escultor, tiene concluidas las Medallas que se le dieron, y adelantadas las otras tres que se le encargaron, y ha tanto tiempo que los otros dos, que admitieron tres Medallas cada uno ni parecen, ni hay apariencias de que vengan explicó el Señor Arzobispo, que Salas las travage las doce, pues ofrece darlas concluidas para el Octubre de 1763. Lo acordó assí la Junta y que trahiga los operarios, que necesite.*¹⁹⁶

La noticia del nuevo encargo de las medallas causó en Madrid un gran revuelo, pues el arquitecto debió de enviar a Zaragoza una carta injuriosa contra el escultor, dados los términos en que la junta de fábrica se refirió a ella: *bastante denigrativa al Artífice Salas, sin duda por informes siniestros de los otros dos a quienes se les habian repartido las Medallas, y se ven defraudados por su desidia.*¹⁹⁷ Esta misiva no ha sido localizada, pero sí la que el secretario del Cabildo, Joseph Estrada, se encargó de remitir en respuesta, ordenada y dictada por el arzobispo,¹⁹⁸ *persuadiendo a Rodríguez que no tiene razon y en defensa del escultor, quien previsoriamente, ante la incómoda situación creada, solicitó una copia.*

De su lectura se desprende que la aceptación de las otras nueve medallas por parte de Salas fue debida a la presión del arzobispo Añoa, quien enterado de que pensaba abandonar Zaragoza tras finalizar su contrata inicial *prorrumpio que le pondria grillos.*¹⁹⁹ Además, se daba cuenta de la buena fe del artista afirmando

¹⁹⁵ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 10-XI-1762 apéndice documental, doc. 85.

¹⁹⁶ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 20-XI-1762, f. 133.

¹⁹⁷ *Vista una carta de Rodríguez al Señor Dean (que esta enfermo) y la ha embiado ala Junta de este dia, bastante denigrativa al Artífice Salas, sin duda por informes siniestros de los otros dos a quienes se les habían repartido las Medallas, y se ven defraudados por su desidia; se acordó, que el Secretario responda conforme la dara minutada el Señor Ripa, volviendo por el honor de aquel, y persuadiendo a Rodríguez que no tiene razon para escribir entales terminos etcetera. Y por quanto Salas en su abono para lo succesivo pi- / de copia dela que la Junta responde a Rodríguez, se mandó al Secretario dé por certificacion la Carta respuesta dela Junta* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 12-XII-1762, ff. 133-134).

¹⁹⁸ [...] *Su Ilustrisima como noticioso de todo me manda responder a Vuestra merced* [...] ACP, Correspondencia remitida 1740-1762, (Zaragoza, 18-XII-1762), apéndice documental, doc. 86.

¹⁹⁹ ACP, Correspondencia remitida 1740-1762, (Zaragoza, 18-XII-1762), apéndice documental, doc. 86.

que en cuanto fue conocedor de que Manuel Álvarez deseaba realizarlas, renunció a tres de ellas. La junta, por su parte, justificó su decisión por la tardanza y falta de noticias de los otros artífices, aseverando que si éstos hubieran cumplido los relieves podrían haber estado colocados el día del Pilar de ese año de 1762.

También revela la carta que los modelos de las nuevas medallas de Salas habían sido aprobados en Madrid, seguramente por Felipe de Castro²⁰⁰, pues argumentando sobre la buena fe del catalán afirman:

[...] *antes bien si por una ingenuidad sencilla no solo en celebrar la habilidad, y primor delos otros, sino en manifestar y publicar las enmiendas desu Maestro en los Modelos, que le ha embiado, lo que arguie su poca vanidad, y el mucho respeto, y veneracion a este.*²⁰¹

Por otra parte, nos da clara idea de la importancia que se concedía a la obra de la Santa Capilla en los círculos académicos. De hecho, de su lectura se sigue la reticencia de Manuel Álvarez, de Juan Porcel, y también de Ventura Rodríguez que insistentemente les justificaba, a renunciar al trabajo en el Pilar, a pesar de conocer el interés de la junta y del arzobispo por adelantar las obras,²⁰² y cuando Salas ya hacía nueve meses que había emprendido la tarea.

Y el problema no terminó ahí. Aún en enero de 1763, el de Ciempozuelos se disculpaba ante el secretario del Cabildo, por la *dilación* de los escultores y avisaba de haber adjudicado a Álvarez las medallas de la *Natividad, Purificacion, y Desponsacion*²⁰³ o Desposorios de la Virgen, de las que ya se ocupaba en realizar los modelos. Finalmente, el salmantino salió hacia Zaragoza en abril de 1763, fecha límite impuesta por la junta,²⁰⁴ con las mismas condiciones contractuales

²⁰⁰ A buen seguro se referiría a Felipe de Castro, pues Olivieri se había retirado a Valencia por motivos de salud en junio de 1761; en diciembre regresó a Madrid donde falleció el 15 de marzo de 1762 (TÁRRAGA BALDO, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 119-122 y 314, doc. 159).

²⁰¹ ACP, Correspondencia remitida 1740-1762, (Zaragoza, 18-XII-1762), apéndice documental, doc. 86.

²⁰² La tardanza de Álvarez en viajar a Zaragoza se debió a su interés por asegurar su puesto de teniente director de escultura en la Academia de San Fernando tras un largo proceso burocrático iniciado con su nombramiento en septiembre de 1762 (CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 67-70). En cuanto a la incomparecencia de Juan Porcel, la misiva menciona estar causada por enfermedad.

²⁰³ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 5-I-1763, apéndice documental, doc. 87.

²⁰⁴ *Se vio una Carta de Don Manuel Alvarez su fecha 5 de Enero en que pide las tres Medallas, que ya se le havian encargado a Salas con las demas, respondera Estrada, que esta bien, que se le dan las tres por haver cedido de ellas voluntariamente Salas pero si por todo el Abril proximo no viniere, se providenciara de operario* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 4-II-1763, f. 134).

que Carlos Salas y con los modelos aprobados por Felipe de Castro y Ventura Rodríguez, según palabras de este último.²⁰⁵

Como deferencia hacia el flamante teniente director de escultura de la Academia de San Fernando y primer discípulo de su gran amigo Felipe de Castro, indicó a la junta que se le hiciera *buen acogimiento, por que basta la recomendacion de su destino, y su merito*. Y, además, advirtió que Álvarez llevaba a Zaragoza los *Modelos de las primeras Medallas que se le repartieron, y que con haver mudado de mano quedaron sin uso, para a que Usted y demas Señores, conste haver hecho este trabajo*.²⁰⁶ Si bien hacía patente la alta valoración por parte del arquitecto y del escultor de esta faceta del trabajo artístico que lo situaba en el terreno de la Idea y habría de traducirse en la mejora de la consideración social lograda por los artistas,²⁰⁷ indudablemente se refería al pago de los modelos, independientemente de que no se materializaran en obra definitiva. Pero la junta no asumió ese concepto en el contrato con Carlos Salas, y a Álvarez se le contrató en las mismas condiciones. Todavía, en una carta posterior Rodríguez reclamaba en nombre de Álvarez el documento sobre el reparto de los temas de las medallas, y transmitía la queja de Juan Porcel por no haber recibido respuesta del Cabildo a su solicitud de pago por el trabajo de los modelos.²⁰⁸ Este fue uno de los motivos esgrimidos en la desabrida carta que el salmantino dirigió a la junta años después en respuesta al ofrecimiento para optar a la obra del trasaltar, extremo que será tratado en el capítulo correspondiente.

Posiblemente Carlos Salas terminó su trabajo antes de la fecha acordada de octubre de 1763, pues ya en agosto dirigió a la junta un segundo memorial pidiendo de nuevo autorización para hacer el modelo del trasaltar por hallarse desocupado.²⁰⁹ El primero lo remitiría en febrero,²¹⁰ igual que hizo José Ramírez²¹¹ cuando Felipe de Castro rechazó la obra, pero entonces la junta le contestó que a

²⁰⁵ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 22-IV-1763, apéndice documental, doc. 93.

²⁰⁶ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 22-IV-1763, apéndice documental, doc. 93.

²⁰⁷ BELDA NAVARRO, C., HERNÁNDEZ ALBALADEJO, E., *Arte en la región...*, op. cit., p. 382.

²⁰⁸ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 25-V-1763, apéndice documental, doc. 94.

²⁰⁹ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Zaragoza, sin fecha (atribución cronológica: antes de 13-VIII-1763), apéndice documental, doc. 103.

²¹⁰ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Zaragoza, sin fecha (atribución cronológica: entre 19-II y 28-II-1763), apéndice documental, doc. 89.

²¹¹ [Al margen: *Pretension de Ramírez*] *Con este motivo suplicó Ramírez, que si Castro no venía, se le diese dicha Medalla; se acordó que se verá a su tiempo, por que no viniendo Castro queda la Junta en libertad de elegir Artifice, y pensar en el mejor medio de acertar* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 4-II-1763, f. 134).

su tiempo por hallarse en plena ejecución de las medallas.²¹² De no obtener el permiso en esta segunda ocasión, solicitaba la recepción o colocación de los relieves, previa visura por parte de *Peritos*, para poder buscar otro empleo. Ese mismo mes se le autorizaba a la realización del modelo del *medallon*.²¹³

Por lo demás, Manuel Álvarez y José Ramírez hicieron la visura de las seis medallas ejecutadas por Salas, juzgándolas positivamente con respecto a los modelos aprobados.²¹⁴ Eran éstas las de la *Expectacion* (Encarnación) [fig. 26, cat. 13], *Concepcion* (Inmaculada) [fig. 26, cat. 10],²¹⁵ *Dolorosa* [fig. 26, cat. 9], *Anunciación* [fig. 27, cat. 11], *Visitacion* [fig. 27, cat. 12] y *Presentacion* [fig. 27, cat. 14]. De las otras tres que el catalán ejecutó inicialmente, dos estaban ya colocadas, las de la *Coronación* y la del *Patrocinio*.²¹⁶ Las cuentas de ese año registran el fin de pago de 3.293 libras 15 sueldos de moneda jaquesa por las nueve medallas contratadas por el catalán en 1762.²¹⁷

Por su parte, Manuel Álvarez debió simultanear el trabajo de las tres medallas contratadas por él, *Natividad*, *Purificacion* y *Desponsacion*, que debía finalizar antes de agosto de 1764, con la escultura de las cúpulas, ya que la nueva fecha fijada para la inauguración de la Santa Capilla era octubre de ese mismo año. Se le hicieron dos pagos por los relieves, al mismo precio al que se el pagaba a Salas: el primero a cuenta, en 1763, por importe de 707 libras 12 dineros;²¹⁸ el segundo, como fin de pago tuvo lugar un año después, por 992 libras 19 sueldos 4 dineros.²¹⁹

²¹² Se leio un Memorial de Salas por el que pide, por oposicion la Medalla dela Asumpta. Se acordó, que el Señor Dean lleve estas Cartas, y Memorial al Señor Arzobispo (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 28-II-1763, f. 135).

²¹³ [Al margen: Modelo de Salas] Se dio orden a Salas que haga el Modelo, que ofrecio para la Medalla dela Asumpta, y que lo remita ala Real Academia para su aprobacion sin que por esso (quede o no se quede con la Medalla) pretenda se le pague el Modelo; lo que igualmente se deberá entender con qualquier otro, que haya esta pretension (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 13-VIII-1763, f. 135).

²¹⁴ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 28-X-1763, apéndice documental, doc. 110. [Al margen: Aprobacion delas Medallas de Salas] Presento el Señor Dean la relacion, y aprobacion de las seis ultimas Medallas de Salas dada por Ramirez, y Alvarez, que estan con arreglo a los Modelos aprobados en Madrid (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 27-X-1763, f. 137).

²¹⁵ La medalla de la *Concepcion* o Inmaculada fue realizada por Carlos Salas ante la tardanza en la llegada de los escultores a Zaragoza, si bien se le habría encomendado inicialmente a Manuel Álvarez, llegando a realizar el modelo que después presentó al cobro.

²¹⁶ ACP, Correspondencia remitida 1740-1762, (Zaragoza, 18-XII-1762), apéndice documental, doc. 86.

²¹⁷ ACP, sig. 6-12-2-20, 1763, f. 100, asiento 47.

²¹⁸ ACP, sig. 6-12-2-20, 1763, f. 100, asiento 48; CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, op. cit., vol. I, p. 242.

²¹⁹ ACP, sig. 6-12-2-20, 1764, f. 100, asiento 47; CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, op. cit., vol. I, p. 242.



Fig. 26. Carlos Salas Vilaseca. *Medallas de la Santa Capilla. Catedral—Basilica de Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza.*

Expectación, 1763



Inmaculada, 1763

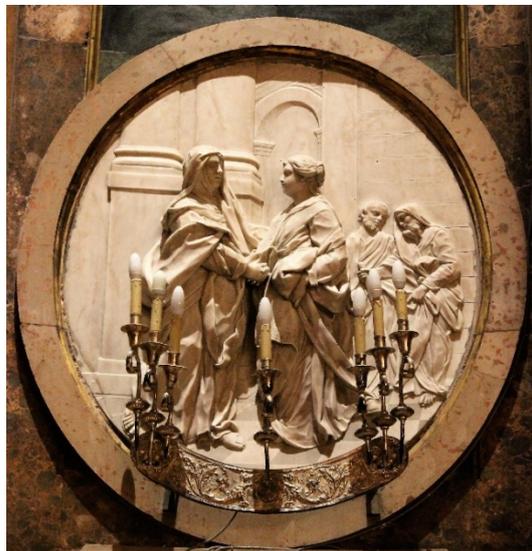


Dolorosa, 1763



Fig. 27. Carlos Salas Vilaseca. Medallas de la Santa Capilla. Catedral — Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza.

Anunciación, 1763



Visitación, 1763



Presentación de Jesús en el Templo, 1763

Dignos discípulos de sus maestros, las de Álvarez son las de concepción más clásica, con numerosos personajes de excelente modelado, en la línea del estilo de Felipe de Castro. Carlos Salas, con composiciones más sencillas, representó figuras idealizadas y elegantes, de gusto rococó, denotando el fuerte influjo de su maestro Juan Domingo Olivieri, y en concreto de la escultura realizada para la iglesia del Real Monasterio de la Visitación de Madrid. Si bien la iconografía condiciona sobremanera la composición de las escenas a representar, la mayor parte de los relieves tallados por el artista catalán incluyen pocos personajes. En un tono mucho más alegórico, se aleja del realismo, e incluso costumbrismo que exhibió Manuel Álvarez en las medallas de la Natividad, *Presentación en el Templo* y *Desposorios* de la Virgen, donde si bien plasmó un acendrado clasicismo, representó numerosos personajes de actitudes afectadas en escenas de fuerte barroquismo.

4. 3. 4.

El escultor Felipe de Castro rechaza el encargo del trasaltar de *La Asunción*

En febrero de 1763, cuando Carlos Salas llevaba casi un año trabajando en las medallas de la Santa Capilla y Manuel Álvarez todavía no se había trasladado a Zaragoza, Ventura Rodríguez celebraba que el arzobispo y la junta hubieran fijado la terminación de la obra para el día del Pilar de 1764, deseando que el prelado la disfrutara muchos años después. Por ello indicó los trabajos que urgía reanudar, como los de capiteles y basas de bronce, y las restantes tareas de escultura que se debían acelerar. Así, a lo largo de ese año se trató el asunto del trasaltar o relieve de *La Asunción de la Virgen*²²⁰ y, según los deseos de la junta y de Ventura Rodríguez, de su posible realización por Felipe de Castro.

La participación del escultor gallego fue propuesta inicialmente en 1761 por la junta de fábrica sugiriendo que enviara algún diseño para que fuera ejecutado por otro artista. Aquella idea fue descartada por don Ventura, que conociendo bien a Castro por la estrecha amistad que les unía, argumentó que no se avendría a que sus ideas fueran interpretadas por otro, comprometiéndose, por su parte, a encontrar la manera de que el artista participara en tan importante obra.²²¹ En el reparto de las tareas de escultura que hizo en 1761 el trasaltar quedó reservado para su ejecución por Castro, y como se mencionó anteriormente, *aunque sea pasando por el embarazo de traer el mármol a esta Corte para que lo eecute,*

²²⁰ Una primera aproximación a la documentación referida al trasaltar en MUÑOZ SANCHO, A. M., "Precisiones documentales...", *op. cit.*, pp. 77-85.

²²¹ ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 11-VII-1761, apéndice documental, doc. 68.

*se debe preferir la perfeccion que ha de resultar a la obra.*²²² En principio, el artista agradeció a la junta la honra que se le hacía al encomendarle semejante trabajo.

Por su parte, como se ha visto anteriormente, José Ramírez también había solicitado realizar esta importante obra para la que ya tenía preparado un modelo desde 1761, asunto que pronto iba a dar lugar a un desafortunado episodio. Ventura Rodríguez no sólo era conocedor de la existencia de ese modelo, sino también de que el mármol para la realización del trasaltar había sido adquirido por Pirllet en Génova y traído a Zaragoza por iniciativa del escultor aragonés y, además, despiezado con arreglo a su boceto,²²³ pues el mismo Rodríguez solicitó a la junta de fábrica las medidas de las piedras con el fin de transmitir las a Castro para que, en Madrid, comenzara a trabajar *el pensamiento, y poder decir si se podrán aligerar*,²²⁴ a fin de facilitar su transporte.

Una de las pocas cartas conservadas en el Archivo Capitular del Pilar dirigidas a José Ramírez por el arquitecto, revela un motivo de capital importancia por el que, a buen seguro, Felipe de Castro acabó renunciando a la obra. En la misiva, fechada en octubre de 1761, Ventura Rodríguez no ocultaba su sorpresa por el envío que el aragonés le hizo a Madrid de dos cajones conteniendo los modelos en yeso de la *Medalla grande* y de las *piedras de que ha de constar*, en referencia al relieve del trasaltar de *La Asunción* y sus correspondientes despieces en mármol de Carrara.²²⁵ El arquitecto le contestó sorprendido de que tuviera *tan adelantado ese trabajo [...] de lo que si yo huviese estado advertido no habría hablado palabra a Don Phelipe [de Castro], ni empeñado para que hiciera la obra; y ahora no se como me he de avenir*. Aun contrariado y en situación comprometida con el gallego, Rodríguez aseguró que seguiría intentando que el escultor real trabajara su obra *acomodandose a los marmoles*, pero ignorando el modelo de Ramírez, cuya existencia le ocultó.

[...] pues haver de sugetarse a los lineamientos delos cortes del modo que estan, es mucha violencia, y venir a dar al poco mas, o menos en la composicion que Vuestra merced tiene hecha; pero respecto de que ya es preciso llevar adelante lo tratado veré el modo de salir, sin hacer uso alguno del modelo, que sin embargo de ser digno de que se vea, y celebrarse, cerré el cajon luego que le vi, y le he

²²² ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 15-VIII-1761, apéndice documental, doc. 69.

²²³ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 16-I-1762, apéndice documental, doc. 80.

²²⁴ ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 29-VIII-1761, apéndice documental, doc. 71.

²²⁵ Modelos por los que Ramírez cobró a la Junta 45 libras, además de su envío a Ventura Rodríguez a Madrid (ACP, sig. 6-12-4, 16-I-1762; ACP, sig. 6-12-2-20, 1761, asiento 43). No se limitó a la ejecución de los modelos, sino que también encargó los mármoles que fueron traídos de Italia, tal como el propio Ramírez declara, por Juan Bautista Pirllet en su viaje de 1761. Según le correspondía por la contrata con el cantero, la Junta de Fábrica pagó por el transporte de Tortosa a Zaragoza de la partida de mármol en que se incluía el encargo de Ramírez, la cantidad de 3.020 libras 15 sueldos y 5 dineros. Años más tarde, este episodio fue considerado como un gran perjuicio a la Junta.

*guardado para que Don Phelipe acomodandose a los marmoles tome el partido que mejor le convenga.*²²⁶

El arquitecto informó puntualmente del asunto al deán Antonio Jorge, haciendo hincapié en que mantendría oculto el modelo que había recibido para no contrariar más de lo necesario a Castro, *dada la poca libertad que permiten los lineamientos de los despiezos del marmol, para que se tome el partido que mejor se acomode.*²²⁷

Pero en la junta dejó de tratarse del trasaltar hasta un año después. Fue entonces cuando Ventura Rodríguez, para proseguir en las tareas de escultura que habían dado comienzo con el trabajo de Salas y de Ramírez, en su deseo ferviente de que el escultor gallego accediera a la realización de la obra, indicó al deán a qué personas de la corte o del gobierno debía dirigirse para obtener la licencia real que Castro precisaba para asumir el encargo y, calculadamente, quedar a salvo de los *muchos emulos* que surgirían.²²⁸

Cuando el de Ciempozuelos volvió a tratar con el escultor para acordar su participación, éste ya había sido nombrado *Director General* de la Academia de San Fernando por lo que dio su respuesta definitiva a la junta de fábrica del Pilar en una carta fechada el 16 de febrero de 1763,²²⁹ disculpándose por tener que rechazar el honroso ofrecimiento por varios motivos. Uno de ellos era carecer de la licencia real, por lo que decía no poder disponer de sus acciones; otro, la necesidad de residir en Madrid para el desempeño de su nuevo cargo. Finalmente, no desaprovechó la ocasión para reprochar orgullosamente las condiciones en que se hubiera desarrollado el encargo de haberlo aceptado: no podía admitir trabajar *al gusto de otro Artifice* y con los *pedazos* de mármol cortados según su modelo, y añadía con cierta mordacidad que dicho *artífice ignora como un bajorelieve semejante se debe despezar o cortar que es en los menos pedazos que se pueda pues pasando de quatro ya es mucho, y se va a acercando a un bajo relieve de Mosaico.*²³⁰

²²⁶ ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 10-X-1761 (a), apéndice documental, doc. 75.

²²⁷ ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 10-X-1761 (b), apéndice documental, doc. 76.

²²⁸ *Se leio una Carta de Rodríguez porla que expone ala Junta, que para el acierto dela Medalla dela Asumpta, havia pensado en que la executara Don Phelipe Castro Escultor del Rey y que para esta devia hacerse una representacion a Su Magestad pidiendo su permiso, y que esta se dirigiesse por manos del Marques de Zambrana, para que la pase alas de Esquilache; se resolvió hacerlo assi* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 21-IV-1762, f. 130). La carta en ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 10-XI-1762, apéndice documental, doc. 85.

²²⁹ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 16-II-1763, apéndice documental, doc. 88.

²³⁰ En la carta al deán se expresaba en los siguientes términos: [...] *el segundo es que essa misma medalla ya fue dada de otro escultor respecto que hizo modelo para ella y que por el mismo modelo se hizo el despiezo de dicha medalla cortando los marmoles arreglados a los despiezos del modelo, cuio echo*

A su vez, con fecha 13 de abril, Felipe de Castro se dirigió por carta a Ramírez para comunicarle su revisión del modelo de *La Asunción*. En la misiva no deja de percibirse un claro tono de reproche al proceder del aragonés, señalando que mal podría haber asumido el encargo de una obra que siempre fue de Ramírez y que, aunque no necesitaba de sus correcciones, lo hacía por ruegos de Ventura Rodríguez, para concluir que *si a Vuestra merced no le gustasen podra hacer lo mejor le paresca*. Así mismo, le indicaba que el arquitecto le remitiría el papel con los defectos que a mi entender noté en su modelo.²³¹

Con la misma fecha, también Ventura Rodríguez escribió a Ramírez animándole a seguir adelante con la obra del trasaltar, una vez despejado el camino por parte de Castro, pero según las indicaciones de éste:

[...] es neces- / sario obserbar, para que quede degradado el vajo relieve conforme a sus reglas, y a la dela perspectiva: Es obra singular, y necesita el mayor estudio para hacerse, en que espero, Vuestra merced ha de aumentar a su merito muchos grados de estimacion, desempeñando distinguidamente esta gran pieza.²³²

El arquitecto transmitió a la junta su honda decepción por privar a la Santa Capilla de la participación del principal escultor del país y de la que habría sido una obra acorde con los más genuinos postulados académicos: *No puede hir a egercitar la Medalla, y yo lo siento, por que dejaría hecha una obra que acreditase el buen gusto, y auge dela Escultura, de estos tiempos, a los venideros*.²³³ En la carta se adjuntó el papel con las correcciones al modelo de Ramírez señaladas por Castro, el cual, desgraciadamente, no se ha conservado.

Ante la incómoda situación creada, el arquitecto comunicó que, descartada la intervención del gallego, el medallón debía de ser realizado por José Ramírez, y así lo transmitía al deán Antonio Jorge:

[...] el Modelo que al mismo fin executo Ramirez, por el qual se cortaron y condugeron a esa Ciudad, las piezas de Marmol de Carrara, soi de parecer se egecute dicho vajo relieve por el mismo modelo [...] En el asunto es lo que comprendo se puede hacer para salir de él menos mal que tomando otro partido delos que hoy permite el arbitrio.²³⁴

me quita la accion de admitir obra que la he de hazer al gusto de otro Artifice que ignora como un bajorelieve semejante se debe despezar o cortar, que es en los menos pedazos que se pueda, pues pasando de quatro ya es mucho, y se va acercando a un bajo relieve de Mosaico... (ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 16-II-1763, apéndice documental, doc. 88).

²³¹ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 13-IV-1763 (a), apéndice documental, doc. 91.

²³² ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 13-IV-1763 (b), apéndice documental, doc. 92.

²³³ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 19-II-1763.

²³⁴ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 12-III-1763, apéndice documental, doc. 90.

También señalaba detalladamente en la carta cómo debía abordar el aragonés la ejecución del estudio o modelo escultórico, no obviando en sus directrices ninguno de los principios metodológicos de la enseñanza académica:

*[...] que ya que no se haga (como es lo mas seguro) un modelo de Estuco, concluido de la misma magnitud que ha de tener el de Marmol, debe hacerse por el primero, despues de corregido, uno de buen tamaño donde se noten las mas menudas partes, estudiandolas todas del natural, aplicado al bajo relieve conforme a las reglas de perspectiva; por que es una pieza esta que pide, no se omita ninguna de quantas diligencias ofrece el Arte [...]*²³⁵

Vueltas las aguas a su cauce tras el fallido intento de contar con los servicios de Felipe de Castro, a Carlos Salas, desocupado ya del encargo de las nueve medallas ovaladas de la Santa Capilla, en agosto de 1763 se le encargó un modelo del trasaltar aprobado por la Academia de San Fernando,²³⁶ pues la junta, ante la negativa del escultor gallego y pese a las recomendaciones de don Ventura en favor de José Ramírez, llevó a cabo lo que había anunciado nada más conocer *que no viniendo Castro queda la Junta en libertad de elegir Artifice, y pensar en el mejor medio de acertar.*²³⁷ Sin embargo, no hay constancia documental ni en el Archivo Capitular del Pilar ni en las actas de la Academia de San Fernando de que el catalán llegara a realizar el modelo ni de que lo presentara para su aprobación.

Una vez más se pospuso el proyecto del trasaltar, tal vez por su ubicación en la parte posterior del *Recinto Angélico*, pero, sobre todo, por el significado que en el proyecto de Ventura Rodríguez adquiría esta parte de la Santa Capilla respecto a la nueva funcionalidad que el arquitecto había concebido para el templo. Ello conllevaba la delicada decisión de asumir y acometer un drástico cambio en la ubicación de uno de los elementos de amueblamiento más importantes de la iglesia como era el gran retablo renacentista de Damián Forment. Antes, en 1763, se acometieron las tareas que se consideraban más urgentes de cara a cumplir con el plazo fijado de terminación de la obra, como era completar el ornato de la cúpula y semicúpulas del tabernáculo. En este sentido, Carlos Salas contrató en octubre las estatuas de estuco que iban a decorar el exterior de esta parte de la Santa Capilla.

²³⁵ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 12-III-1763, apéndice documental, doc. 90.

²³⁶ *Se dio orden a Salas que haga el Modelo, que ofrecio para la Medalla dela Asumpta, y que lo remita ala Real Academia para su aprobacion sin que por esso (quede o no se quede con la Medalla) pretenda se le pague el Modelo; lo que igualmente se deverá entender con qualquier otro, que haya esta pretension* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 13-VIII-1763, f. 135).

²³⁷ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 4-II-1763, f. 134.

4. 3. 5.

La decoración de las bóvedas

- *El ornato interior*

Imprimir el ritmo adecuado a la marcha de las obras para lograr la inauguración de la Santa Capilla en octubre de 1764 fue una constante en las decisiones de la junta de fábrica, en la que pesó la impaciencia del arzobispo, tal vez consciente del deterioro de su estado de salud.

Hay que remontarse a la junta del 2 de octubre de 1761, en la que, a la vez que se acordaba comenzar el revestimiento de los *pedestales* de las cuatro columnas o machones de la Santa Capilla encargado a Pirlet, se dio orden a Julián Yarza de comenzar la construcción de la cúpula o *Caparazon* de la capilla, fijando el pago en *quatro reales de plata los días que travaxare*,²³⁸ trabajo que se prolongó durante más de dos años.²³⁹ En 1762 Ramírez iniciaba la decoración del interior del *casarón* a base de motivos de estuco dorado, todo ello según los diseños de Ventura Rodríguez, aunque con la exigencia de la junta de que no *le retarde la obra de Mármoles*,²⁴⁰ en referencia a los grupos escultóricos para los dos altares principales de la capilla que realizaba simultáneamente. A principios de 1763, el aragonés contaba para aquella decoración con el concurso de *Estucadores italianos* cuya identidad no revela la documentación, de los que, sin embargo, el de Ciempozuelos rechazaba sus composiciones, ordenando a Ramírez que se limitaran a seguir los diseños que él proveía: *no dexen que los Estucadores Italianos que estan ahí hagan a su modo, en quanto a disponer (porque se que no lo hacen bien) sino que se sugeten a los Dibujos*.²⁴¹

Sin embargo, la decoración del interior de la cúpula debió de ir muy lenta, por lo que se obligó al aragonés a comprometerse documentalmente a su terminación en una fecha concreta, advirtiéndole que, de lo contrario, se tomarían medidas para adelantar su finalización, en lo que parece ser un nuevo episodio de fricción entre José Ramírez y la junta de fábrica.²⁴² Éste respondió

²³⁸ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 2-X-1761, f. 128.

²³⁹ En un documento de 1763 firmado por José Ramírez, éste asegura que *Es constante que ha durado mas de dos años la fabrica de Cupola, y casarones en la albañilería* (ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 18-VIII-1763, apéndice documental, doc. 104).

²⁴⁰ *Deseando el Señor Arzobispo el adelantamiento dela obra, y que parte mui especial es el caparazon estucado y dorado, lo que apetece la Junta igualmente, se acordó que Ramírez la emprenda sin dilacion, lo que ofrecio, sin que esto le retarde la obra de Mármoles, que está siguiendo; y por que para esta execucion son precisos los divuxos que Rodríguez embía con sobrada lentitud, le escrivirá Ramírez, que los embie luego* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 24-X-1762, f. 132).

²⁴¹ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 23-II-1763.

²⁴² *Se resolvio, que firme Ramirez un papel con expresion del tiempo, con que concluire los Estucos del caparazon, y que le diga el Señor Dean, que si no los ha de concluir luego, se tomará providencia para su adelantamiento* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 13-VIII-1763, ff. 135-136).

inmediatamente al arzobispo mediante un extenso escrito en el que informaba detalladamente de las obras realizadas hasta entonces y del grado de ejecución en las inacabadas,²⁴³ documento que nos brinda una excelente información del estado de las obras hasta ese momento de agosto de 1763. Al final de su exposición, para no ser culpado del retraso de la obra y por si su trabajo no satisfacía, puso a la junta en la disyuntiva de disponer de todas las tareas restantes con Ventura Rodríguez a excepción, eso sí, de la escultura, de la que decía tener realizados gran parte de los modelos, ya que *no ha tenido el acierto de dar gusto a los Señores de la Junta*.²⁴⁴

Por añadidura, la obra de bronce proporcionó otro disgusto al arzobispo quien, contrariado, decidió suspenderla, en vista de que el arquitecto había comunicado la imposibilidad de finalizar para cuando se había previsto, octubre de 1764, por lo que se solicitó el envío del capitel realizado por Miguel Ximenez en Madrid y se ordenó su pago.²⁴⁵

Por su parte, Ventura Rodríguez enviaba *con sobrada lentitud* los diseños de la decoración, lo que también contribuyó al retraso de la obra y, a pesar del escrito de José Ramírez justificando la demora, el deán escribió al arquitecto rogándole remitiera a la mayor brevedad los dibujos que faltaban *para la obra de Ornatos*. Seguramente, con el fin de acelerar los trabajos, la junta se mostró resolutiva, y sin que sepamos a ciencia cierta cuándo se decidió hacer la escultura exterior en estuco y no en mármol como lo tenía proyectado el arquitecto,²⁴⁶ recabó su opinión sobre contratar las treinta y dos estatuas de estuco que debían decorar el exterior de la cúpula, dieciséis de ellas con Ramírez, ocho con Salas y otras ocho con Álvarez. Además, la junta, bien informada, y ante el problema de lentitud en la decoración de estucos atribuido al escultor aragonés, le propuso contratar en Madrid al escultor aragonés Juan de León, *de quien hay noticias de ser primoroso adornista*,²⁴⁷ para poder terminar a la vez los distintos tipos de ornamentación de estuco proyectados para toda la obra en este material.

²⁴³ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 18-VIII-1763, apéndice documental, doc. 104; MUÑOZ SANCHO, A. M., "Aportación documental al proceso de ejecución del ornato escultórico de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza (1757-1768)", *Artigrama*, 29, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 385-412, espec. pp. 396-397.

²⁴⁴ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 18-VIII-1763, apéndice documental, doc. 104.

²⁴⁵ *Se resolvió escribir a Rodríguez, que supuesto, dice no pueden hacerse los adornos de Bronces en Madrid para el tiempo que se proyectaba, no quiere Su Ilustrísima se continúe en ellos por ahora, y que así envíe el Capitel, y cuenta para su satisfacción* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 24-X-1763, f. 139).

²⁴⁶ [...] *que mi ánimo fue que dichas Estatuas se hiciesen de marmol por que correspondían así mejor a la magnificencia de la obra; y haberse hecho de Estuco lo tengo por interino* [...] (ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Málaga, 12-VI-1764, apéndice documental, doc. 121).

²⁴⁷ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 1-X-1763, f. 136, apéndice documental, doc. 107. El escultor había trabajado en numerosas obras en el Palacio Real de Madrid, valoradas muy positivamente por los directores de escultura e incluso por los arquitectos (TÁRRAGA BALDÓ, M. L., "Noticias biográficas...", *op. cit.*, pp. 80-87).

La idea fue aceptada por don Ventura. De la talla artística del turolense Juan de León (Bañón, 1712 – Madrid, 1767) nos da idea el hecho de que fue uno de los escultores seleccionados para trabajar en la decoración de la capilla del Palacio Real de Madrid en sustitución de Felipe de Castro, o en la realización del sepulcro de la reina Bárbara de Braganza, además de haber participado en la serie de los relieves de las sobrepuestas del *quarto principal* de la morada regia, al igual que lo habían hecho Carlos Salas y Manuel Álvarez.²⁴⁸ De la valoración del aragonés no cabe duda pues Ventura Rodríguez, según una carta que se le atribuye, habría dicho de él: [...] *escultor de muchos créditos, afianzados en sus obras y en la opinión de sus profesores* [...].²⁴⁹

Sin embargo, sus complicadas circunstancias personales hicieron que se produjera un nuevo retraso en la obra zaragozana. El artista se hallaba encarcelado por algún asunto que la documentación no ha revelado, a excepción de las palabras referidas a él en una carta de Ventura Rodríguez al deán: *no ha querido ceder a la pretension del acrehedor, que tiene apariencias de justa*.²⁵⁰ No obstante, en la misiva se refería a él con palabras y expresiones amables como *padece por ser demasiado bueno, y haberse dejado engañar, y lo siento mas por que lo necesitamos*.²⁵¹ Y es posible que mediara por él pues refiere que *está el Juez en hacer como puede componerlos*, confiando poder terminar el trabajo que se le pensaba encomendar cumpliendo con la fecha de 1764.

Las circunstancias hicieron que la junta y el mismo Cabildo se mostraran aprensivos respecto a contratar a Juan de León, por lo que solicitaron hacerlo sin dilación con el también turolense León Lozano.²⁵² Pero sin documentación que nos informe sobre si se llegó a tratar con el tallista, Rodríguez logró vencer las reticencias de la junta y que ésta se aviniera a convenir con el primero, *Profesor de escultura*, la obra de adornos del *casarón*. El 15 de diciembre de 1763 se firmaba en Madrid el contrato con ambos artífices,²⁵³ *los Leones*, tal como se les cita en las actas del Pilar. El pago por mano de obra a cada uno de ellos ascendió a 20 reales de vellón por *pie superficial de vara Castellana* de ornamento, siempre según los dibujos de Ventura Rodríguez, debiendo finalizar en agosto de 1764. Por cuenta de la fábrica corrieron materiales y andamios, así como la preparación de la superficie a decorar. Ambos previeron en el acuerdo el uso de vaciados argumentando motivos como la rapidez en su elaboración, la mayor uniformidad

²⁴⁸ *Ibidem*.

²⁴⁹ CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, *op. cit.*, vol. I, p. 63.

²⁵⁰ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 29-X-1763, apéndice documental, doc. 111.

²⁵¹ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 29-X-1763, apéndice documental, doc. 111.

²⁵² ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 19-XI-1763, apéndice documental, doc. 113.

²⁵³ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 15-XII-1763, apéndice documental, doc. 114.

en los adornos que la de los hechos a mano, su menor coste y, como acreditación, su utilización anterior en importantes obras madrileñas relacionadas con el de Ciempozuelos como la capilla del Palacio Real y la iglesia de los Padres del Salvador:

[...] *no debiendosenos poner óbice ni reparo alguno en que los adornos de molduras, florones (algunos) y otros, que son iguales, y han de hir repetidos, se hagan vaciados por ser este un medio de adelantar la obra, sale mas igual que hecho todo a mano, queda mui segura, y da motivo a que se pueda hacer con la conveniencia del precio expresado en que nos obligamos, como se ha practicado en esta Corte en la Capilla del nuevo Real Palacio, y en la yglesia de Padres del Salbador.*²⁵⁴

Por su parte, en el mismo documento Juan de León contrató en exclusiva, al precio de 11.000 reales de vellón, la realización de los relieves de los óvalos de las semicúpulas en los que aparecen motivos de tema figurativo, *obra de Escultura que no está repartida, y que yo el expresado Don Juan de Leon puedo hacer por Profesor de esta Arte*. Exactamente, se distribuían en cinco obalos, diez niños como de estatura de cinco pies cada uno, en vajo relieve, con serafines y nuves, y ocho Cherubines grandes en la Medianaranja, y tragaluces de los Cascarones.²⁵⁵ En este punto incluía los ocho querubines que, dos por fachada, se sitúan ante los óculos de iluminación de la Santa Capilla y que, finalmente, fueron realizados por Ramírez, Salas, y Álvarez, tal como quedó estipulado en sus contratos. En los registros de cuentas, sin embargo, se reflejó el pago a León por otros trabajos que no aparecían en el contrato, como la talla de dos de las *repisas* sobre las que apoyan las cruces que coronan los frontones de los pórticos. A Lozano se le pagó el adorno de las mismas y cuatro *fumeros*. Además, consideramos que los cuatro serafines de alas desplegadas que coronan los óculos mayores de la cúpula central podrían ser de mano del *adornista* aragonés,²⁵⁶ aunque no se mencionan en la documentación.

²⁵⁴ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 15-XII-1763, apéndice documental, doc. 114.

²⁵⁵ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 15-XII-1763, apéndice documental, doc. 114.

²⁵⁶ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 15-XII-1763, apéndice documental, doc. 114. Los libros de cuentas reflejaron las siguientes cantidades como pagos finales a Juan de León y León Lozano: 51. *Son datta 1694 l. 9 s recibidas por don Juan de Leon Adornista, por 1036 Pies superficiales de adornos de Estuco travajados en el Cascaron del Tabernaculo dela Santa Capilla, y ajustados a Peso duro el pie = Por cinco Medallas para los Cascarones y ocho Cabezas de Querubines, todo de estuco, Por 11 [signo: mil] reales de vellon como consta de su contrata, y obligacion de 15 de Diciembre de 1763, y 9 de Enero deste presente Año de 1764; y assimismo por tallar dos delas Repisas, que estan en los Frontispicios, donde han de colocarse las Cruces, a razon de 160 reales de vellon como todo por menor resulta dela razon, y cuenta dada por Don Joseph Ramirez, la que se presenta en estas cuentas, juntamente contodos los recibos de dicho Don Juan de Leon, y su finiquito, con el rebaxe de 8 l. 10 s. que dejo de Limosna para la Fabrica delas 1702 l. 19 s. que importo toda su Obra... 1694 l. 9 s. / 52. *Son data igualmente 1280 l. 6 s. 4 satisfechas a Don Leon Lozano Adornista por 1125 Pies superficiales de Estuco para el adorno delos Cascarones del Tabernaculo de la Santa Capilla, ajustados vajo la misma obligacion, y contrata de Don Juan de Leon, y**

En efecto, primorosa es la labra de los niños que por parejas animan los medallones en relieve de los cascarones [fig. 28], muy superiores en calidad a algunos de los ángeles músicos de las pechinas de la cúpula, que acusan la intervención del taller de Ramírez,²⁵⁷ terminadas ya en agosto de 1763 y por los que el aragonés cobró la cantidad de 340 libras jaquesas.²⁵⁸ Sirva como comparación, un grupo de dos *niños y tres Cabezas de Querubines* que León había realizado en estuco en la capilla del Palacio Real, por el que se le pagó la cantidad final de 6.000 reales de vellón.²⁵⁹



Fig. 28. Juan de León. Ángeles con la cifra de María, 1764. Zaragoza. Catedral – Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Santa Capilla.

medidos por Don Joseph Ramirez; y a mas 1600 reales de vellon por el adorno de dos repisas de los fontispicios, y de quatro fumeros, que estan el el exterior dela Santa Capilla, como resulta dela relacion de dicho Ramirez, de cuias 1280 l. 6 s. 4 importe de todas sus obras, se presentan los correspondientes recivos, assi delo percivido en Madrid, por manos de Don Ventura Rodriguez, como de lo entregado aquí por el señor Administrador... 1280 l. 6 s. 4 (ACP, sig. 6-12-2-20, 1764, ff. 137-138, asientos 51 y 52).

²⁵⁷ MUÑOZ SANCHO, A. M., "La escultura en el Aragón ilustrado", en VV. AA., *Pasión por la libertad...*, *op. cit.*, pp. 294-305, espec. p. 302. La decoración de las cuatro pechinas de la cúpula con relieves de estuco representando ángeles músicos, había sido realizada por José Ramírez entre finales de octubre de 1762 y agosto de 1763 (ACP, sig. 6-12-4, 18-VIII-1763 apéndice documental; BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 427-429). La descripción de los medallones tallados por Juan de León en BOLOQUI LARRAYA, B., "Instrumentos musicales en la decoración escultórica de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza (1762-1765)", en Ubieto Arteta, A. (coord.), *Estado actual de los estudios sobre Aragón. Actas II jornadas*, vol. I, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Instituto de Ciencias de la Educación, 1980, pp. 481-486.

²⁵⁸ A razón de 85 escudos *cada Medalla* (ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 31-XII-1764, apéndice documental, doc. 123).

²⁵⁹ TÁRRAGA BALDO, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, *op. cit.*, vol. III, p. 892, doc. 278.

Seguramente fue el rápido deterioro de la salud del arzobispo Añoa lo que determinó que en enero de 1764 ambos *adornistas* firmaran una cláusula añadida a su contrato en la que se les impusieron dos condiciones. Primero, se obligaron a adelantar a junio la terminación de los trabajos, solidariamente en caso de ser necesario. Por otra parte, se estableció la superficie a trabajar por *los Leones* según el reparto de tareas hecho por José Ramírez, quien se reservó para sí un tercio de la obra de estucos, *en conformidad de las Facultades que la Junta le tiene atribuidas*.²⁶⁰ El deseo de complacer las ansias del prelado por ver terminada la obra no es óbice para no descartar un episodio de rivalidad profesional, prolongación de las recientes fricciones entre Ramírez y la junta de fábrica por la marcha de los trabajos y la decisión de ésta de contratar a los dos escultores *adornistas*.

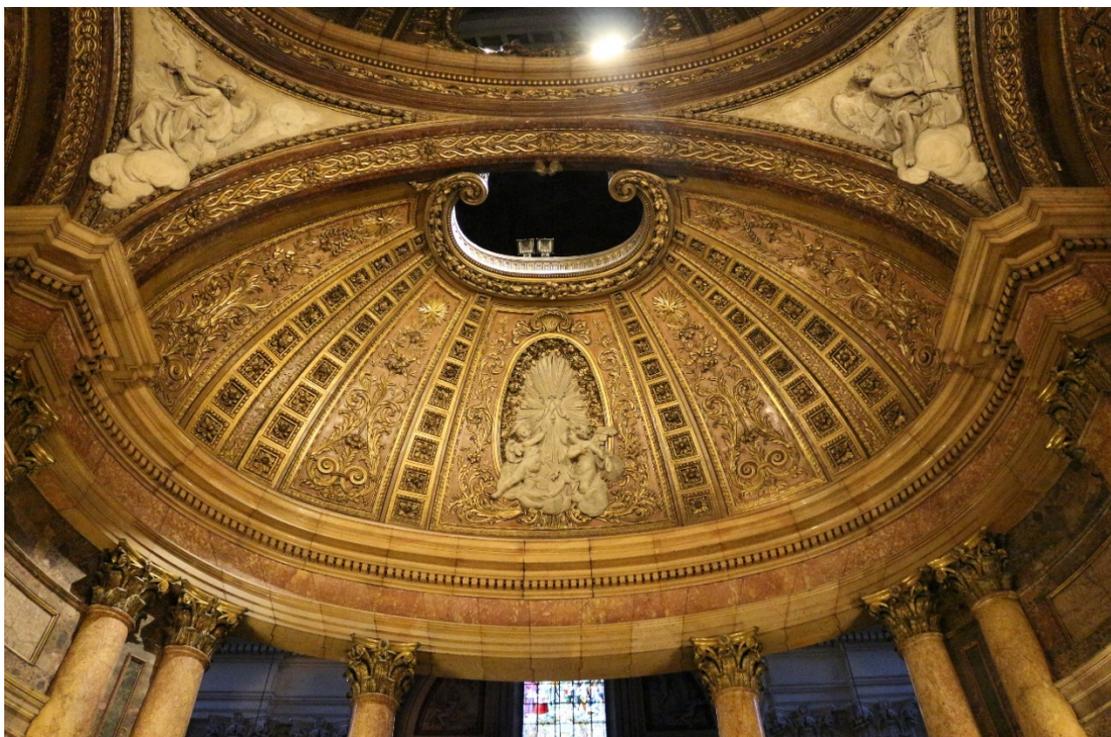


Fig. 29. Juan de León, León Lozano y José Ramírez. Decoración de estucos de las bóvedas (detalle). Zaragoza. Catedral – Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Santa Capilla.

Finalmente, acerca de la terminación de los estucos, dispuso que los relieves quedaran en blanco,²⁶¹ refiriéndose tanto a los relieves de los medallones

²⁶⁰ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 9-I-1764, apéndice documental, doc. 118. Las facultades atribuidas por la junta de fábrica a José Ramírez como *Director* de las obras y su grado de discrecionalidad en el reparto u organización del trabajo en las obras de la Santa Capilla no se hallan especificadas en ningún documento localizado hasta ahora, salvo el acta de una sesión de la junta de fábrica en 1751 en la que se recoge su nombramiento (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 25-XI-1751, f. 40, apéndice documental, doc. 3). La sesión del 23 de diciembre de 1763 mencionada en la cláusula añadida al contrato, no se halla registrada en el libro de actas.

²⁶¹ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 17-XII-1763, apéndice documental, doc. 115.

de Juan de León como a los de las pechinas de José Ramírez, puntualizando posteriormente que *debe quedar del blanco puro de Estuco sin lustrar, que ya lo teñirá el tiempo* [fig. 29].²⁶²

Respecto al dorado y policromía de la decoración de los plementos del *cascarón*, Ventura Rodríguez expresó claramente en una carta dirigida al Cabildo, las instrucciones para su ejecución. Determinó que los adornos, excepto la escultura que quedaba en blanco, debían ser dorados en la talla, pero en cuanto a los fondos ordenó:

*dar tres medias tintas, repartidas, una de color de aurora, otra color de perla, y otra de color de ante, claro, y todo al olio, para que se pueda labar, y limpiar, del humo, y polvo que es natural se pegue, y obscurezca la obra, con el tiempo.*²⁶³

Lo que indica que el conjunto de las cúpulas de la Santa Capilla debió tener una tonalidad mucho más clara, sobre la que contrastaría mucho más el brillo de los dorados. Incidió en una carta posterior sobre este extremo, alertando sobre el especial cuidado que requería el uso del aceite en la mezcla con el albayalde, recomendando se consultara al respecto a Manuel Álvarez por ser conocedor del modo en que se había hecho en el oratorio de los padres del Salvador de Madrid.²⁶⁴ Desaparecido el edificio y el arte mueble, incluido un trono de nubes sostenido por ángeles y otros con filacteria que, desgajado del retablo se trasladó al noviciado de los jesuitas,²⁶⁵ desconocemos si existió alguna decoración similar a las del *Recinto Angélico* en las bóvedas y, en cualquier caso, si se refería a ella o a algún otro elemento de la decoración escultórica.

Un documento redactado por José Ramírez nos da cumplido detalle de la mayoría de los motivos ornamentales que componían la decoración interior de la cúpula y semicúpulas de la Santa Capilla, así como de la superficie que correspondía a cada uno y sus precios: *Anillo dela Media naranja, ocho Cinchos interiores [...] cada uno de onze recuadros demolduras entalladas con otros tantos rososnes, marcos de las pechinas, etc.*²⁶⁶

²⁶² ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Málaga, 12-VI-1764, apéndice documental, doc. 121.

²⁶³ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 17-XII-1763, apéndice documental, doc. 115.

²⁶⁴ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Málaga, 12-VI-1764, apéndice documental, doc. 121. Las menciones hechas por Ventura Rodríguez en esta carta sobre la iglesia de los padres del Salvador de Madrid indican que en 1764 ya estaría finalizada la escultura, realizada por Manuel Álvarez. Se ha indicado que estatuas y adornos eran en madera policromada (CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 275-278).

²⁶⁵ *Ibidem*, vol. I, p. 81.

²⁶⁶ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 31-XII-1764, apéndice documental, doc. 123.

- *El ornato exterior*

Inmediatamente tras la visura en octubre de 1763 de las últimas medallas murales realizadas por Carlos Salas y poco antes de la llegada de Juan de León, el día 23 de ese mismo mes se encargó a los tres escultores, Ramírez, Salas y Álvarez, el conjunto de la decoración exterior de la cúpula y semicúpulas de la Santa Capilla. El precio de las obras se convino entre la junta y los artistas para, después, formalizar los contratos redactados y enviados por Ventura Rodríguez.²⁶⁷ Según estos documentos inéditos, lo contratado conjuntamente por Salas y Álvarez correspondía a dieciséis de las treinta y dos esculturas de estuco que decoran las bóvedas por el exterior. Cada uno se hacía cargo de la mitad, que correspondía a dos niños junto a los vanos del tabernáculo, cuatro ángeles mancebos y dos santos obispos sobre los machones, en total ocho esculturas para cada uno de los frentes de la capilla. Concretamente, Carlos Salas se encargó de las ocho de la fachada norte, frente a la nueva sacristía de la Virgen, y Álvarez de las otras ocho del lado este de la capilla, sobre la entrada principal y frontera al Coreto. Debían estar concluidas a finales de agosto de 1764, ascendiendo su precio a 1.520 pesos fuertes,²⁶⁸ lo equivalente a 95 pesos duros cada escultura, siendo por cuenta de la fábrica andamios, materiales y peones.²⁶⁹ Por su parte, José Ramírez firmaba por las otras dieciséis esculturas para los lados sur y oeste, con las mismas condiciones que sus colegas, pero a un precio inferior de 1.280 libras jaquesas, según se había acordado con el escultor en la junta [fig. 30].²⁷⁰

Como ya apuntó la profesora Cruz Yábar,²⁷¹ es llamativa la enorme diferencia de precio que se observa entre lo pagado a Salas y Álvarez por los relieves de las medallas de mármol de Carrara y las esculturas de estuco. Según la cantidad firmada por éstos, cada escultura, independientemente de su tamaño, se pagaría a una media de 100 libras jaquesas, mientras que el precio de cada medalla, a 10.000 reales de vellón, aproximadamente 530 libras jaquesas, diferencia sólo achacable a la menor dificultad del trabajo en estuco. El precio

²⁶⁷ *Junta de Fabrica de 20 de Octubre en que asistieron los que en la Junta pasada con Ramírez, Salas, y Alvarez.*

Salas, y Alvarez haran las Estatuas, a que se obligan que son 16 – a 95 Duros = Ramírez sus 16 a 8 [signo]. La diferencia de aquellos superada por el Señor Unzueta (pues no querían menos de a 100 Duros) la ha aprobado Su Ilustrisima. En este supuesto el Señor Dean escribirá mañana a Rodriguez, que las Estatuas estan contratadas con los dichos, que vengan los divujos delos adornos, y las contratas de ellos, y en seguida los oficiales; y que estos travaxaran entre tanto que los otros vengan (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 20-X-1763, ff. 136-137).

²⁶⁸ O 1.615 libras jaquesas, según ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 23-X-1763, apéndice documental, doc. 108.

²⁶⁹ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 23-X-1763, apéndice documental, doc. 108.

²⁷⁰ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 23-X-1763 (b), apéndice documental, doc. 109.

²⁷¹ CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, op. cit., vol. I, p. 243.

medio por escultura de las dieciséis que se le pagaron a José Ramírez fue aún menor: unas 70 libras.

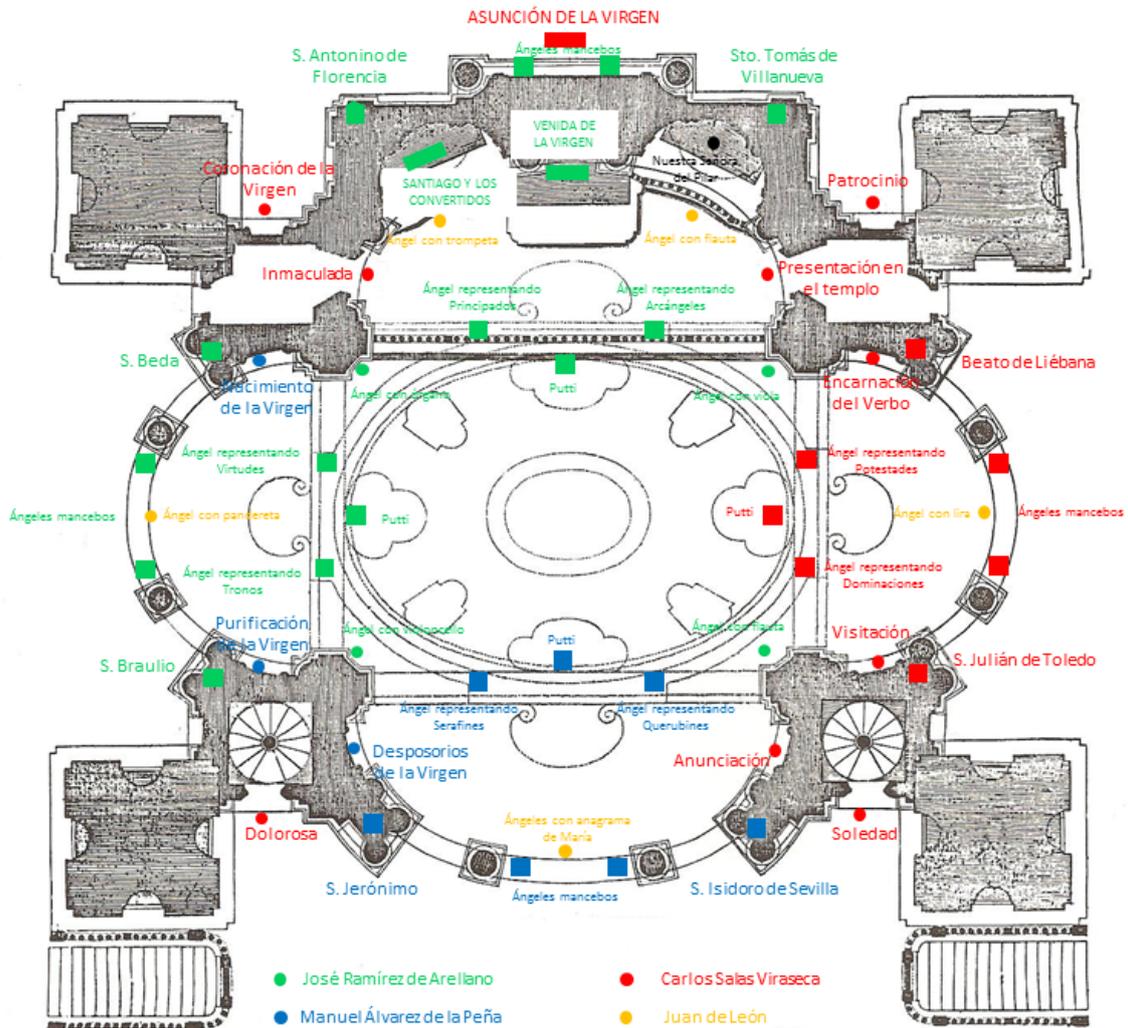


Fig. 30. Planta de la Santa Capilla con la localización de las iconografías y autorías del ornato escultórico (Ana María Muñoz Sancho. A partir de ARAMBURU DE LA CRUZ, M. V., Historia Chronologica... op. cit. y BOLOQUI LARRAYA, B., Escultura zaragozana... op. cit., pp. 404-505).

De la misma forma en que en toda la capilla se desarrollan ciclos iconográficos de alabanza y glorificación de la Virgen, el cierre de la decoración del *Recinto Angélico* como capilla de la Reina de los Ángeles, incide en ello. Sobre la arquitectura de un juego de cúpulas caladas con claro recuerdo del barroco turinés, casi vittonianas, se optó por representar las jerarquías angélicas y santos relacionados con la tradición de la Venida de la Virgen, en un claro afán de

afirmación frente a la controversia que pocos años antes se había reavivado sobre la Virgen del Pilar.²⁷²

Determinar las imágenes que la debían conformar requería una acertada elección, por lo que la confección del erudito programa iconográfico se encomendó por la junta a Blas Matías San Juan,²⁷³ canónigo penitenciario de la Iglesia Metropolitana de Zaragoza, catedrático de su universidad y miembro de la Junta de Nueva Fábrica del Pilar.²⁷⁴

Para su elección se habría basado en los diversos textos que afirman la autenticidad de la tradición pilarista desde la Edad Media, entre ellos un códice de los *Moralia in Job* de San Gregorio Magno de finales del siglo XIII o comienzos del XIV que custodia el Archivo Capitular del Pilar.²⁷⁵ El documento conteniendo la propuesta del programa, consultable hoy en el mismo archivo, no sabemos si es el original que debió presentar a los pocos días,²⁷⁶ si es una copia completa de José de Ypas, archivero y secretario del Cabildo zaragozano, o simplemente añadió éste alguna anotación al texto original, pues aparecen letras de distinta mano. Contiene tres epígrafes, según los cuales, en las cubiertas se podían representar ocho figuras simbolizando las jerarquías angélicas,²⁷⁷ y ocho santos

²⁷² SERRANO MARTÍN, E., “*Silentium facite*: El fin de la polémica y el discurso en torno a la Virgen del Pilar en la Edad Moderna”, *Hispania*, vol. LXXIV, 248, Madrid, CSIC, septiembre-diciembre 2014, pp. 687-714.

²⁷³ [Al margen: *Eleccion de Estatuas para el Tabernaculo*] *Se trató dela eleccion de Santos Obispos, Papas etcetera que deven elegirse para el Tavernaculo, y especialmente los que tratan dela Tradicion, e, Historia dela Venida de Nuestra Señora para preferirles: El Señor San Juan examinara las citas delos dichos, y se consultara esta especie al Prelado, como tambien los Angeles, y Archangeles, que deveran colocarse, y en donde* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 4-XI-1763, f. 137). Blas Matías San Juan fue canónigo penitenciario de la Iglesia Metropolitana de Zaragoza, catedrático de su universidad y miembro de la Junta de Nueva Fábrica del Pilar.

²⁷⁴ [Al margen: *Eleccion de Estatuas para el Tabernaculo*] *Se trató dela eleccion de Santos Obispos, Papas etcetera que deven elegirse para el Tavernaculo, y especialmente los que tratan dela Tradicion, e, Historia dela Venida de Nuestra Señora para preferirles: El Señor San Juan examinara las citas delos dichos, y se consultara esta especie al Prelado, como tambien los Angeles, y Archangeles, que deveran colocarse, y en donde* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 4-XI-1763, f. 137).

²⁷⁵ CRIADO MAINAR, J., “Santiago apóstol y El Pilar de Zaragoza. El papel de las imágenes en el debate pilarista a comienzos del siglo XVII”, en Duplá Ansuategui, A., Escribano Paño, M. V., Sancho Rocher, L., y Villacampa Rubio, M. A. (eds.), *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatús Cabeza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2014, pp. 207-213, espec. p. 207-209.

²⁷⁶ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 13-XI-1763, f. 138. El documento original se redactaría por el canónigo San Juan entre los días 4 y 13 de noviembre de 1763.

²⁷⁷ *Angeles, que se han de poner en los mazizos de las Columnas al arranque de la media naranja dela Santa Capilla* [ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, sin fecha (atribución cronológica: entre 4-XI y 13-XI-1763)].

obispos,²⁷⁸ o bien ocho santos jacobistas.²⁷⁹ Las primeras aparecen relacionadas cada una con la iconografía que le corresponde y su explicación; los nombres de los segundos se relacionan en una lista que está tachada con líneas oblicuas, aunque permiten su lectura, y sugiriendo que la junta de fábrica y el arzobispo puedan elegir y aprobar muchos otros. Seguidamente se dan los nombres de ocho santos seleccionados por haber defendido la predicación de Santiago en España, junto con sus referencias bibliográficas y algunas citas textuales de sus escritos.

Finalmente fueron representados estos últimos, excepto san Vicente Ferrer,²⁸⁰ también tachado, que fue sustituido por Beato de Liébana cuya referencia aparece en una nota añadida al texto con otra letra.²⁸¹ Así pues, este documento inédito atestigua que el coherente programa iconográfico de las cubiertas de la Santa Capilla fue ideado por Blas Matías San Juan y no por Ventura Rodríguez,²⁸² a pesar de las referencias a esta decoración en los planos y en la maqueta con los que el arquitecto proveyó a la obrería [figs. 31 y 32], un conjunto en la estela de la gran influencia de Bernini con el baldaquino de San Pedro del Vaticano.

De acuerdo a dicha iconografía, en cada lado o fachada se representaron, escalonadamente, dos ángeles mancebos adorantes sobre el frontón; *en los Mazizos del Cuerpo principal dos Santos Padres*; en un nivel superior *dos Angeles plantados en el Architrabe*, representando los coros angélicos o jerarquías, además de dos *putti* en la parte más alta, *agrupados en las Ventanas de la Media Naranja*.²⁸³ Si bien la distribución de la escultura en el exterior de las cúpulas obedeció a lo establecido por Ventura Rodríguez en su dibujo de 1750, las grandes cabezas y alas desplegadas de los serafines que aparecían sobre los arcos torales se suprimieron en la ejecución final, tal vez por la presión de las críticas académicas que señalaron su desproporción respecto de las imágenes de los obispos situadas junto a ellos en las fachadas este y oeste del *Recinto Angélico* [fig. 33].²⁸⁴ En su

²⁷⁸ Sobre los mazizos de las Columnas del Cuerpo principal pueden ponerse los ocho Santos Obispos, que se siguen [ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, sin fecha (atribución cronológica: entre 4-XI y 13-XI-1763)].

²⁷⁹ Santos, que hacen memoria de la venida de Santiago a España, y se pueden colocar sobre la Santa Capilla. [ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, sin fecha (atribución cronológica: entre 4-XI y 13-XI-1763)].

²⁸⁰ *San Vicente Ferrer en un sermón de Santiago punto 2 y Tom. 3 de sus obras dice cunctibus in Jerusalem Virgine Maria, et Apostolis, Beatus Jacobus, recepta ab eis licencia, venit in Hispaniam praedicans de Christo, y poco despues repite lo mismo en dicho sermón y Punto* [ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, sin fecha (atribución cronológica: entre 4-XI y 13-XI-1763, apéndice documental, doc. 112.)]

²⁸¹ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, sin fecha, apéndice documental, doc. 112.

²⁸² BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. I, p. 431.

²⁸³ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 23-X-1763, apéndice documental, doc. 108.

²⁸⁴ ACP, Muestras y trazas, núm. 22_3, *Elevación exterior de la Santa Capilla de Nra. Sra. del Pilar que se ha de construir en su Yglesia de la Ciudad de Zaragoza; cuya mitad CD demuestra la parte que*

lugar se colocaron unos grandes flameros dorados de rica decoración clasicista, en la línea de los que ornaban los nichos que rítmicamente separan las pilastras de los distintos tramos del templo.



Fig. 31. Ventura Rodríguez. Elevación exterior... (ACP, Muestras y trazas, núm. 22_3, Zaragoza, 20-XI-1750).

mira al Coro, y DE la parte opuesta, por donde se entra de frente à adorar à Nuestra Señora, Zaragoza, 20-XI-1750. Los serafines ya no aparecían en el modelo de la Santa Capilla remitido al Cabildo en 1754.



Fig. 32. Ventura Rodríguez. Modelo de la Santa Capilla (detalle), 1752-1754. Zaragoza. Catedral – Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Museo Pilarista.



Fig. 33. Ventura Rodríguez. Elevación exterior... (detalle). ACP, Muestras y trazas, núm. 22_3, Zaragoza, 20-XI-1750.

Siguiendo ese mismo orden, Carlos Salas labró los dos ángeles sobre el frontón portando uno de ellos un incensario y el otro una naveta; en el lugar de los *dos Santos Padres* fueron representados San Julián de Toledo y Beato de Liébana; más arriba dos coros angélicos, *Potestades* y *Dominaciones*; finalmente dos querubines o *putti* [fig. 34, cat. 15-17].

Ventura Rodríguez expresó claramente su intención de sustituir las treinta y dos esculturas del conjunto por otras de mármol de Carrara, su idea inicial,²⁸⁵ pero por motivos económicos y la rapidez con que se deseaba avanzar en la obra se realizaron en estuco pulimentado con apariencia de mármol, trabajo para el que sus artífices y el arquitecto tuvieron en cuenta técnicas y modelos del barroco romano, según desvela la correspondencia. En este sentido, en mayo de 1764 Salas y Álvarez pidieron consultar al arquitecto *sobre si las estatuas de Estuco se han de dejar sin lustrar*²⁸⁶ y, en caso contrario, si debía hacerse *en aquellas partes que se practica en el Marmol*. Ambos artistas debían de ser partidarios de no hacerlo, o sólo parcialmente, pues el arquitecto ordenó pulirlas a pesar *de las razones de Alvarez y Salas, que son de autoridad bastante a mas de haverlo practicado tambien como estos Profesores dicen el Bernino en varios templos de Roma*,²⁸⁷ e indicaba que el pulimento había de hacerse del mismo modo que si fueran del material noble. Además, en los asientos de los libros de cuentas se constata que el precio del lustrado no estaba incluido en los contratos, pues la operación se les abonó aparte, *por nueva resolucion de Don Ventura Rodriguez*.²⁸⁸ En este punto debemos señalar que, por el contrario, el arquitecto ordenó que los relieves figurados de los medallones de estuco realizados por Juan de León y los de las pechinas de José Ramírez debían *quedar del blanco puro de Estuco sin lustrar, que ya lo teñirá el tiempo*.²⁸⁹

En general, la gran calidad artística de estas imágenes indica nítidamente cómo los tres escultores supieron aprovechar las posibilidades de un material

²⁸⁵ [...] *que mi animo fue que dichas Estatuas se hiciesen de marmol por que correspondían asi mejor a la magnificencia de la obra; y haverse hecho de Estuco lo tengo por interino* [...] (ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Málaga, 12-VI-1764, apéndice documental, doc. 121.

²⁸⁶ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 28-V-1764, f. 142. Es preciso advertir que, a partir del registro de la junta de fábrica de 16 de junio de 1764, no hay actas de las reuniones hasta el 13 de marzo de 1766, lo que aparece consignado en el propio libro de actas (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 16-VI-1764, f. 142), por lo que toda la información referida a este periodo procede de fuentes o registros complementarios.

²⁸⁷ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Málaga, 12-VI-1764, apéndice documental, doc. 121.

²⁸⁸ *Son datta 18 libras 16 sueldos 2 dineros pagadas al mismo Salas por el pulimento dado a las ocho Estatuas de su cargo, que por nueba resolucion de Don Ventura Rodriguez, se acordó se les diera dicho pulimento a las 32 Estatuas del Tabernaculo, 18 libras 16 sueldos 2 dineros* (ACP, sig. 6-12-2-20, 1764, f. 137, asiento 49). *Son datta 24 libras 7 sueldos pagadas a Alvarez por el pulimento delas ocho Estatuas de su cargo, 24 libras 7 sueldos* (ACP, sig. 6-12-2-20, 1764, f. 137, asiento 50).

²⁸⁹ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Málaga, 12-VI-1764, apéndice documental, doc. 121.

humilde como el estuco dignificándolo al hacerlo protagonista, en plano de igualdad con los nobles materiales entre los que se inserta, para conformar un programa iconográfico y decorativo de primer orden, integrado magistralmente en un ámbito arquitectónico ideado por Ventura Rodríguez, en el que se hace patente la tradición berninesca y la fuerte influencia del XVIII turinés en las bóvedas con aberturas, de la arquitectura de Juarra, e incluso la de posteriores soluciones vittonianas.



Fig. 34. Carlos Salas. Conjunto escultórico de la fachada norte de la Santa Capilla, 1763-1764. Zaragoza. Catedral – Basílica de Nuestra Señora del Pilar.

Una valoración adecuada de la decoración exterior de las bóvedas de la Santa Capilla obliga a señalar la belleza y categoría artística de cada una de las treinta y dos esculturas que completan el coherente conjunto de exaltación mariana que se despliega sobre el *Recinto Angélico*. Con su pictoricismo, acertada multifacialidad y dinamismo establecen envolventes juegos espaciales en el magnífico conjunto que corona el tabernáculo, en perfecta armonía de contraste cromático con los suntuosos bronce y jaspes que revisten los muros de la capilla, verdadero compendio de la influencia en estilo y técnicas del barroco romano berninesco en el Setecientos español, moderado aquí por el gusto académico de los artistas que lo materializaron. Así, las más barroquizantes y efectistas formas de las figuras realizadas por José Ramírez de Arellano se confrontan equilibradamente con las de Manuel Álvarez, más clasicistas, y las de Carlos Salas, figuras idealizadas según el ideario academicista que conformaba la

cultura artística de sus autores. En cuanto a este último, si bien en alguna de las medallas marmóreas realizadas anteriormente para el cuerpo inferior de la Santa Capilla se acusa una cierta inmadurez, a partir de la realización de este grupo de esculturas, comenzó a manifestar claramente su capacidad para idear soluciones plásticas diferentes a las adoptadas hasta entonces, y con ello la gran versatilidad que, en adelante, se hará patente en sus obras.

Por otra parte, la decoración arquitectónica que articula el exterior de la cúpula y semicúpulas de la Santa Capilla corrió a cargo de José Ramírez. Hasta agosto de 1763 y aparte de otras tareas menores, el escultor declaró haber *trabajado* (tal vez para entonces sin finalizar) con los tratamientos de policromía o dorados, lo siguiente: los cuatro querubines que ciñen con sus alas la linterna, cuatro fumeros, las volutas de las cartelas²⁹⁰ y de los tragaluces *en estuco pardo* y el adorno de *escamas* de los plementos de la cúpula.²⁹¹ Entre agosto de 1763 y agosto de 1764, en que se abordó el remate de ésta última, siguió con esta misma labor, realizando la decoración de *escamas* de las cuatro semicúpulas del cuerpo bajo, de los ocho *cinchos* que, separando los plementos, se decoran simulando una sarta de cabujones engastados o *unos Obalos con molduras que finjen en medio unas piedras* y los adornos de las cuatro *ventanas* u óculos de las bóvedas.²⁹² El mismo Ramírez se encargó de rotular o *Eschivir* [sic] *de letras de oro las empresas o distintivos que llevan los ocho Angeles que representan los Coros, hoy no visibles, y asi mismo de eschivir los nombres de las ocho Estatuas del cuerpo de abajo en sus pedestales*, trabajo al que asignó un importe de 6 libras jaquesas en las cuentas que presentó a la junta.²⁹³

²⁹⁰ Por Acer el Adorno dela Linterna dela Capilla que se compone de Querubines que la ciñen con sus alas, azer cuatro fumeros que cargan ensus mazicos, la Cruz del remate, adornar y azer las bolutas de las cuatro cartelas en las de la parte de arriba y de abajo, con las cuatro caidas a modo dezenefa que van talladas, y a mas el roson del medio donde esta la Carrucha para la araña grande, 180 libras jaquesas (ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 31-XII-1764).

²⁹¹ Por el Adorno delos ocho cinchos en la parte exterior de la Media naranja de la Capilla que consiste en unos Obalos con molduras que finjen en medio unas piedras, que componen en todas hellas, 152 pies superficiales: Estos con 240 Pies que ai de adorno de Escamas en la Cupula entre los cinchos, y ventanas en la parte exterior, con 596 Pies superficiales de la misma clase de Escamas que estan en los cuatro Cascarones grandes dela parte exterior del cuerpo de abajo; cuias tres partidas son 988 Pies superficiales: pagado el pie a tres reales de plata son, 296 libras 8 sueldos (ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 31-XII-1764, apéndice documental, doc. 123). Estos trabajos son algunos de los que aparecen en la relación que el propio José Ramírez incluyó en el documento justificativo que envió al arzobispo un año antes, tras ser acusado de la lentitud con la que se desarrollaban las tareas de adorno de estucos. En el documento señaló las medidas de las distintas superficies que decoró con cada uno de los motivos que describe y su precio (ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 18-VIII-1763, apéndice documental, doc. 104).

²⁹² ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 31-XII-1764, apéndice documental, doc. 123.

²⁹³ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 15-III-1766, apéndice documental, doc. 128.

Respecto al remate de la cúpula, que había de ser dorado *imitando al bronce*,²⁹⁴ Ventura Rodríguez también parece haber influido para cambiar el motivo representado. Según sus propias palabras, lo que inicialmente se había proyectado era una *Estatua de la Coluna de fuego, y nuves que representa la proteccion del Pueblo de Israel*,²⁹⁵ pero alegando, sobre todo, motivos prácticos decidió sustituirla por una cruz porque, además de

*Estandarte de la Fee, y de nuestra Religion, su forma es mas ligera que es / lo que debemos vuscar para que haga mejor a la vista; y la regla que se observa en buena Architectura es que los remates sean lo mas delicados, y ligeros que se pueda.*²⁹⁶

4. 3. 6.

De 1764 a su inauguración

El arzobispo Añoa y Busto falleció el 26 de febrero de 1764,²⁹⁷ por lo que no llegó a ver terminada la Santa Capilla, cuya inauguración se había fijado para la fiesta del Pilar de ese año. Verdadero impulsor espiritual y material de semejante empresa artística, la había financiado con grandes cantidades de dinero.²⁹⁸ Ante la desaparición del principal sostén económico, la junta determinó proceder gradualmente al fin de pago y cancelación de contratadas, para lo que se ordenó hacer un recuento tanto de los trabajos pendientes como de los fondos necesarios para su ejecución, a fin de saber si era posible disponer de los *caudales del arzobispo*.²⁹⁹ Ante la respuesta negativa que su ejecutor testamentario, Mateo Gómez de Liébana, dio al administrador de la junta un mes después, se decidió tomar dinero *a cargamiento* de las fundaciones del prelado en La Seo y el Pilar para poder atender a las contratadas y otras obligaciones contraídas por la fábrica,³⁰⁰ comunicándolo al Cabildo y a los albaceas del prelado. Así mismo, se consultó al deán Antonio Jorge Galbán sobre sacar el oro que se necesitaba para dorar el *cascazon* de los *desposos del Relicario dela Santa Capilla*, lo que autorizó en el mes de abril.³⁰¹

²⁹⁴ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Málaga, 22-V-1764.

²⁹⁵ Según el pasaje del *Éxodo* 13, 17-22.

²⁹⁶ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 11-VIII-1764.

²⁹⁷ PUEYO COLOMINA, P., "Francisco Ignacio Añoa y Busto", en *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, 2013, www.rah.es (consulta 28-I-2019).

²⁹⁸ ANSÓN NAVARRO, A., ANSÓN NAVARRO, A., "La nueva Santa Capilla...", *op. cit.*, p. 70.

²⁹⁹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 16-III-1764, f. 139

³⁰⁰ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 7-IV-1764 y 30-IV-1764, f. 141.

³⁰¹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 30-IV-1764, f. 141.

Así, con la obra de bronce paralizada desde noviembre de 1763, se cancelaron las contrata de Juan Bautista Pirlet,³⁰² de los escultores Manuel Álvarez, Carlos Salas,³⁰³ Juan de León y León Lozano,³⁰⁴ y de Julián Yarza.³⁰⁵

Con las dificultades económicas como telón de fondo, la noche del 10 al 11 de mayo se incendiaron los talleres de la fábrica. No hubo víctimas, pero inmediatamente se tomaron medidas para evitar nuevos accidentes, como *sacar el Tamariz al Corral de Uriol y que no se hagan Ornos de Yesso dentro de la Fabrica*,³⁰⁶ lo que nos da idea de las condiciones en que se desarrollaba el trabajo. La documentación revela que, aparte de los daños en el mayor de los bloques de mármol almacenados para el trasaltar,³⁰⁷ seis medallas de mármol de las sobrepuestas de la capilla allí depositadas resultaron afectadas, debiendo

³⁰² [Al margen: *Cancelacion de Escrituras de Pirlet sobre sus Contratas*] Presento el Señor Unzueta una certificacion de Don Joseph Domingo Andres Notario del Numero y del Cavildo de haver cancelado Don Juan Baptista Pirlet la Escritura de contrata de las [subrayado: 34] Columnas de Jaspe de Tortosa para el Tabernaculo dela Santa Capilla, su fecha en 4 de Agosto de 1752 ante dicho Notario, en razon de haver recibido su precio que es a trescientas, y sesenta Libras por cada una; y haver igualmente cancelado la Escritura de Contrata en 7 de Abril de 1755 dela obra del Tabernaculo por lo tocante a cantería, y en razon de haver recibido su total importe [al margen: 60 mil Duros] que es un Millon, y doscientos mil Reales de Vellon (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 30-IV-1764, f. 141). A Pirlet desde 3 de febrero hasta 12 de marzo de 1764 por el gasto de saca, portes y pulimento de los ocho zocalos de piedra de Ricla para el Coreto y relabrar, pulimentar y asentar estas piezas y las que ya tenia la fabrica. 10284 l. 19 s. son por fin de pago de todas sus contratas. Tiene época otorgada ante notario Jose Domingo Andres con fecha 11-III-1764. Son tabernaculo, columnas de Tortosa, machones de las cuatro columnas exteriores, barandillas de las escaleras del panteon, pavimento de la Santa Capilla, conduccion de los mármoles de Carrara, etcetera segun por menor resulta del Plan general, que se presenta, formado de todas sus cuentas, en 16 de Enero de este Año, 10.284 libras 19 sueldos (ACP, sig. 6-12-2-20, 1764, f. 138, asiento 53).

³⁰³ Son datta 1615 libras jaquesas satisfechas a Don Manuel Albarez, y Don Carlos Salas importe de diez y seis Estatuas de Estuco trabajadas por los dichos para el Tabernaculo dela Santa Capilla a razon de 95 duros cada una, segun la contrata, que firmaron en 23 de Octubre de 1763- Consta de sus recivos, 1615 libras (ACP, sig. 6-12-2-20, 1764, f. 136, asiento 46). Son datta 992 libras 19 sueldos 4 dineros pagadas en este año a Don Manuel Albarez por su contrata de las tres Medallas de Marmol, y fin de pago de ellas, 992 libras 19 sueldos 4 dineros (ACP, sig. 6-12-2-20, 1764, f. 136, asiento 47). Son datta 18 libras 16 sueldos 2 dineros pagadas al mismo Salas por el pulimento dado a las ocho Estatuas de su cargo, que por nueba resolucio de Don Ventura Rodriguez, se acordó seles diera dicho pulimento a las 32 Estatuas del Tabernaculo, 18 libras 16 sueldos 2 dineros (ACP, sig. 6-12-2-20, 1764, f. 137, asiento 49). Son datta 24 l. 7 s. pagadas a Albarez por el pulimento delas ocho Estatuas de su cargo, 24 libras 7 sueldos (ACP, sig. 6-12-2-20, 1764, f. 137, asiento 50).

³⁰⁴ Véase nota 256.

³⁰⁵ Son datta 402 libras 10 sueldos entregadas a Julian Yarza por fin de pago de sus contratas del nuevo Coreto, y los dos Arcos, que corresponden ala Santa Capilla sobre dicho Coreto, 420 libras 10 sueldos (ACP, sig. 6-12-2-20, 1764, f. 136, asiento 44).

³⁰⁶ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 11-V-1764, f. 141.

³⁰⁷ [...] del destinado para dicho Medallon, se desgracio en la quema, o incendio, la pieza maior, de 383 palmos cubicos, y 5 dedos que a razon de arroba y media por palmo, pasan de 240 quintales (ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, sin fecha).

trasladarlas para su custodia a la cercana casa del marqués de Lierta,³⁰⁸ en la antigua calle del Pilar y actual plaza, en lo que hoy es ayuntamiento.³⁰⁹

A Carlos Salas se le encargó un informe de los daños y las reparaciones precisas,³¹⁰ trabajo que acometió con sus oficiales (en una de las contadas ocasiones en que se les menciona, aunque como siempre sin revelar nombres). Si bien el escultor afirmó que *todas las seis medallas* necesitaban una reparación general, se refirió específicamente a cuatro de ellas, en las que había que reponer alguna parte, las de la *Expectacion*, *Soledad*, *Visitacion* y *Purificacion* (en realidad la Presentación de Jesús en el Templo), incluyendo la descripción detallada de los desperfectos de cada una y aseverando que no se podrían colocar en el estado en que se hallaban. Si las de la *Coronación* y *Patrocinio* estaban colocadas en la capilla desde finales de 1762,³¹¹ las dos medallas siniestradas que no nombra estarían entre las de la *Inmaculada*, *Anunciación* y *Dolorosa*, por lo que una de éstas también podría hallarse emplazada en su lugar.

El pago de los trabajos de restauración de los relieves llevados a cabo por los oficiales del escultor, por importe superior a las 72 libras jaquesas, fue costado por la fábrica.³¹² Tras su reparación, se dio orden de que las medallas se guardaran en el *taller frente de la Herreria dela Fabrica*.³¹³

No obstante, ante la que debió de ser una acuciante situación económica, para poder proseguir con los trabajos la junta se dirigió al rey, solicitando una asignación de caudales de la vacante del arzobispo Añoa y así asegurar la

³⁰⁸ [Al margen: *Providencias sobre el Incendio*] *Con el motivo de haverse quemado los Talleres dela Fabrica por el incendio acahecido la noche anterior, se tomo la providencia de sacar el Tamariz al Corral de Uriol, y que no se hagan Ornos de Yesso dentro dela Fabrica; que las Medallas de Mármol se saquen de Casa del Marques de Lierta, donde se retiraron por el incendio. [Al margen: Dinero de Fundaciones] Aprobó el Cavildo la resolucion dela Junta anterior sobre tomar dinero delas Fundaciones del Ilustrisimo Señor Añoa para las urgencias dela Fabrica* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 11-V-1764, f. 141).

³⁰⁹ YESTE NAVARRO, I., "La pérdida de la casa-palacio del Marqués de Ayerbe, en la antigua calle del Pilar", en Álvaro Zamora, M^a. I., Lomba Serrano, C. y Pano Gracia, J. L. (coords.), *Estudios de Historia del Arte. Libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2013, pp. 651-664, espec. pp. 655-656.

³¹⁰ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, sin fecha, pero posterior al 28 de mayo de 1764, apéndice documental, doc. 120.

³¹¹ [...] *pues habiendo colocado dos de las Medallas de su Contrata, que merecieron la maior aceptacion [...]* (ACP, Correspondencia remitida 1740-1762, (Zaragoza, 18-XII-1762), apéndice documental, doc. 86. La tercera medalla de esta contrata inicial de Carlos Salas fue la de la *Soledad*, que se cita entre las siniestradas en el incendio.

³¹² *Son datta 72 libras 15 sueldos 10 dineros entregadas a don Carlos Salas, importe delos Jornales de sus Officiales, como por menor resulta de su nota, que se presenta, empleados en la composicion de sus [palabra tachada] que se desgraciaron en el incendio delos Talleres, 72 libras 15 sueldos 10 dineros* (ACP, sig. 6-12-2-20, 1764, f. 136, asiento 48).

³¹³ [Al margen: *Medallas de Marmol*] *Se dio orden a Alcober, para que se guarden las Medallas que se traxeron de Casa de Lierta, en el taller frente dela Herreria dela Fabrica, limpiandolas antes, y componiendolas* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 28-V-1764, f. 142).

inauguración de la capilla el día de la fiesta de la Virgen del Pilar de 1765, pues *solo falta dorar bronces, y otras piezas, y hacer una Medalla grande para el reverso dela Santa Ymagen*.³¹⁴

Los principales trabajos de escultura habían finalizado o cesado en 1764 y, a pesar de ser el año de la inauguración, 1765 no destacó por su actividad. Manuel Álvarez regresó a Madrid en enero y Carlos Salas lo hizo en marzo, fechas en las que solicitó referencias a la Junta o al Cabildo para presentarlas en la capital,³¹⁵ donde unos meses más tarde podría haberse ocupado en las decoraciones efímeras de 1765, si seguimos la información aportada por Paulina Junquera en 1957³¹⁶ o, muy probablemente, para presentarlas ante el capítulo del monasterio de San Juan de la Peña, pues el proyecto para la reconstrucción de su Panteón Real, que consideramos obra del catalán, debe datarse entre 1765 y 1766, cuestiones que serán analizadas más adelante.

Es preciso señalar la laguna documental de casi dos años existente en el libro de actas de las Juntas de Nueva Fábrica. En los de cuentas no se registraron pagos a los escultores. Los más reseñables son las más de 1.041 libras jaquesas por *los adornos del capitel de bronce que trabajo en Madrid Miguel Ximenez*,³¹⁷ y un pago a cuenta de 600 libras jaquesas a José Ramírez³¹⁸ por diversos trabajos de terminación, excepto dorados, que ascendían a 853 libras 12 sueldos 4 dineros.³¹⁹ En la cuenta que presentó se citaban el pulimento de las estatuas de estuco de las bóvedas, sus inscripciones con *letras de oro* en las *empresas* de los ángeles y las rotulaciones de los nombres de los ocho santos en sus pedestales, todo ello con la finalización del *cerramiento, y cuerpos de la Santa Capilla en lo interior, y exterior*, lo que incluía *medias tintas* y pulido de estucados imitando jaspes en diversos lugares. También las ráfagas en madera de la *Venida de la Virgen, con su Diadema, y la Estrella del nicho de Santiago*. Finalmente incluía el trabajo en madera de nogal de los adornos de la sillería del Coreto *que consta de los brazos de la Silla de su Ilustrisima, vajo relieve de su respaldo, Adorno grande del remate del medio donde esta la cifra de Maria, y a mas las seis piezas de adorno de los lados que coronan al resto de las*

³¹⁴ ACP, Correspondencia remitida 1763-1794, f. 29, Zaragoza, sin fecha (atribución cronológica: después de 22-II-1764, tras la muerte del arzobispo Añoa y Busto), apéndice documental, doc. 124.

³¹⁵ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Zaragoza, sin fecha (atribución cronológica: enero – marzo de 1765), apéndice documental, doc. 125.

³¹⁶ JUNQUERA P., “Dos tallas policromadas del escultor Manuel Álvarez”, *Arte Español*, t. 21, 3º cuatrimestre, Madrid, La Sociedad, 1957, pp. 371-374.

³¹⁷ ACP, sig. 6-12-2-20, 1765, f. 173, asiento 40.

³¹⁸ ACP, sig. 6-12-2-20, 1765, f. 174, asiento 44.

³¹⁹ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 15-III-1766, apéndice documental, doc. 128.

sillas,³²⁰ aunque las decoraciones de estuco de este recinto no se comenzaron por Carlos Salas hasta 1771, contratando la medalla central en enero de 1772.³²¹

En el 28 de agosto de 1765, día de San Agustín, se bendijeron los altares de la Santa Capilla y su inauguración solemne tuvo lugar el 12 de octubre. Las ceremonias y numerosos festejos que durante días tuvieron lugar, así como las decoraciones que engalanaron la ciudad, fueron magníficamente referidos por Manuel Vicente Aramburu de la Cruz en su *Historia Chronologica*, publicada en 1766.³²²

4. 4.

La decoración del trascoro del nuevo templo barroco

El coro de madera renacentista que a mediados del siglo XVI se construyó para la iglesia de Santa María Mayor y del Pilar³²³ en sustitución de otro anterior gótico,³²⁴ se reubicó en el nuevo templo barroco en 1718, año de la inauguración de la primera fase de construcción del nuevo edificio.³²⁵ La sillería coral y el órgano ocuparon a partir de entonces el tramo de la nave central anterior al que ocupa actualmente desde su nuevo traslado ya en el siglo XX. Es decir, el coro en el siglo XVIII se hallaba más próximo al altar mayor, quedando en planta en disposición simétrica a la Santa Capilla y, al igual que ésta, con las naves

³²⁰ Lo que indica que el *Coreto* se dotó con algún tipo de amueblamiento anterior a la sillería que hoy vemos (ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 15-III-1766). De hecho, en octubre de 1763 *Se resolvió, que empieze Rueda la Sillería del Coreto, como la dela Sala Capitular, proporcionando la altura, segun corresponda, y que haga papel de obligacion* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 27-X-1763, f. 137), para lo que presentó diseños un mes después. Por otra parte, en el libro de cuentas se registró un pago de 16 libras jaquesas a Bernardo Zidraque Dorador por el pintado al Olio, y barnizado delos quatro Bancos del nuevo Coreto, segun su cuenta, y recivo, que representa (ACP, sig. 6-12-2-20, 1765, f. 173, asiento 43).

³²¹ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 10-I-1772.

³²² ARAMBURU DE LA CRUZ, M. V., *Historia Chronologica...*, *op. cit.*, pp. 175-202. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000102086&page=1> (consulta 2-IV-2019).

³²³ ANSÓN NAVARRO, A., BOLOQUI LARRAYA, B., "La Catedral Basílica...", *op. cit.*, pp. 293-297; MORTE GARCÍA, C., "Los coros aragoneses: sillerías tardogóticas y renacentistas", en Yzquierdo Perrín, R. (ed.), *Los coros de catedrales y monasterios: arte y liturgia*, La Coruña, Fundación Barrié de la Maza, 2001, pp. 219-274.

³²⁴ HYCKA ESPINOSA, O., *Santa María la Mayor y del Pilar de Zaragoza. Evolución histórica del templo colegial*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2018, pp. 62-63.

³²⁵ HEBRERA Y ESMIR, J. A., *Descripción histórico-panegírica...*, *op. cit.*, p. 43. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000175747&page=1> (consulta 22-IV-2019).

adyacentes libres de cualquier amueblamiento, o *claustrado*, como lo describió Hebrera.³²⁶

En el transcurso de esta investigación, ha sido posible documentar la mayor parte de la dotación y decoración del trascoro años después de la inauguración de 1718, incluso las esculturas de *La Fe* y *La Esperanza* realizadas por Carlos Salas como parte integrante de aquel ornato y una de las últimas incorporaciones de cierta entidad durante el siglo XVIII, hoy reubicadas en la actual capilla del Rosario a ambos lados del retablo.

Dentro del proceso de adecuación y dotación del nuevo edificio, su decoración se fue completando a partir de 1743, cuando el racionero Jacinto Lorza ofreció hacer la capilla de Santa Úrsula y las once mil vírgenes,³²⁷ advocación con origen en otra de la antigua colegiata, al menos desde 1563.³²⁸ El nuevo retablo se había colocado en noviembre de 1744³²⁹ a falta del dorado, tarea que fue abordada a partir de noviembre de 1753.³³⁰ El mismo año, un devoto ofreció hacer *una mesa Altar en la Capillita del quadro de Nuestra Señora, que hay tras del Coro*, e incluso otra para la *Colateral del Salvador*, en caso de que se produjera disonancia entre ambas, propuesta que fue aceptada por la junta de fábrica,³³¹ de donde deducimos que los *quadros* o pinturas no presidían retablo alguno sino que se exponían a la veneración de los fieles sobre el muro de cada una de las capillas. La denominación de ambas obedece a la devoción popular o a la tradición entre los canónigos, pues la de Nuestra Señora, conocida también como de la Esperanza o de la Expectación³³² es, realmente, una *Sagrada Familia* del pintor barroco Francisco Cortés de Vega.³³³ Por su parte, la del Salvador se corresponde con la pintura de *La oración en el huerto*, de autor anónimo. Desconocemos cualquier otro

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ *Acuerdase para la siguiente Junta el tratar de la Capilla de las once mil Virgines que ofreció hacer el Racionero Jacinto Lorza tras el Coro* (ACP, Juntas de Hacienda 1743-1762, 18-IX-1743, f. 22).

³²⁸ La capilla de Santa Úrsula y las once mil vírgenes, tendría su origen en la concesión en 1562 de un espacio coincidente con la que fuera de la Visitación a Pedro Carnicer, protomédico de Fernando I Habsburgo, quien se comprometió a construir en él la dedicada a la santa colonesa y dotarla de altar y retablo, cuyo diseño, pintura y policromía corrieron a cargo del pintor Pietro Morone (HYCKA ESPINOSA, O., *Santa María...*, *op. cit.*, p. 435). Este artista sería el autor del cuadro para el que se construye capilla y retablo en el siglo XVIII.

³²⁹ ACP, Juntas de Hacienda 1743-1762, 25-XI-1744, f. 61.

³³⁰ ACP, Juntas de Hacienda 1743-1762, 15-XI-1753, f. 373.

³³¹ ACP, Juntas de Hacienda 1743-1762, 6-VI-1753, f. 360.

³³² El origen de esta advocación se halla en la capilla que aparece mencionada en el acta notarial de 1668 (GUTIÉRREZ LASANTA, F., *Historia de la Virgen del Pilar*, t. III, *El templo de Nuestra Señora del Pilar*, Zaragoza, Talleres editoriales "El Noticiero", 1973, p. 114) en la que se veneraba una imagen de talla. En la visita pastoral de 1695 ya no se encontraba allí, sino en la capilla de San Braulio, obedeciendo a una renovación del retablo o sustitución de su imagen titular (HYCKA ESPINOSA, O., *Santa María...*, *op. cit.*, p. 361).

³³³ ANSÓN NAVARRO, A., BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza Barroca", en Fatás, G. (dir.), *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, p. 300.

detalle al respecto pero, en referencia a la primera, las actas de la junta de hacienda de 1757 informan de que se había dotado ya con un retablo y que la donante estaba dispuesta a acometer su dorado; respecto a la segunda, se tomó entonces la decisión de *que para el Quadro del Salvador del Traschoro Colateral de Nuestra Señora se haga otro Retablo uniforme*, a costa de las limosnas recogidas,³³⁴ sistema que parece haberse seguido a lo largo de todo el proceso de ornato de esta parte del templo.³³⁵

El contrato para la ejecución del mueble que debía acoger dicha pintura, *La oración en el huerto*, fue asumido por el escultor Ygnacio Ximeno (Deza, 1709 – Zaragoza, 1776).³³⁶ El maestro se comprometió a hacerlo *uniforme con el de Nuestra Señora de la Esperanza y*, además, la decoración de los arcos de las dos capillitas según un diseño trazado por José Ramírez de Arellano, así como la adecuación de las dos mesas de altar en la forma acordada con el deán.³³⁷ Los trabajos debían estar terminados para el día de la Asunción de ese mismo año de 1757 y su precio se fijó en 112 libras jaquesas, cuyo fin de pago firmó el escultor en octubre.³³⁸ La semejanza casi absoluta entre ambos retablos nos inclina a pensar que el de la Esperanza habría sido ejecutado también por Ximeno poco tiempo antes que el del Salvador. Un año después se abordaron las tareas de dorado por Bernardo Cidraque, comenzando por el retablo de la Esperanza, comprometiéndose a terminarlo para la Navidad de 1758, junto con el plateado de la mesa altar *imitada, y parecida a la del inmediato altar delas onze mil Virgenes*, y con el sotabanco *imitado a piedra*, al precio de 85 libras, previa visura de José Ramírez como *Escultor de la*

³³⁴ ACP, Juntas de Hacienda 1743-1762, 26-I-1757, f. 497.

³³⁵ En una sesión del Cabildo de marzo de 1754 se determinó reservar el donativo de 40 pesos que Francisco Recado, *Maestro Hornero en el Castillo de esta Ciudad de Zaragoza, ofreció para contribuir al mas decente ornato de la Nuestra Señora que se venera en el quadro colocado de el Traschoro* (ACP, sig. 6-4-1-40-a, Zaragoza, 10-III-1754, s. f.).

³³⁶ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. I, pp. 332-333; ANSÓN NAVARRO, A., "El retablo de San Miguel. La capilla de Nuestra Señora de Sancho Abarca. El escultor Ignacio Ximeno (1709-1776)", en Castillo Montolar, M. (coord.), *Tesoros artísticos de la villa de Tauste. Esculturas y jocalías*, op. cit., Tauste, Fundación Bartibás Herrero, 2006, pp. 23-88, espec. p. 73-75; Ygnacio Ximeno logró las maestrías de escultor, ensamblador y entallador en octubre de 1738, tras la superación de las preceptivas pruebas de examen (MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, op. cit., doc. 10, p. 92).

³³⁷ *Digo el abajo firmado Como me obligo para el dia de Nuestra Señora de la Asuncion el dar puesto el Retablo del tras Coro para el Quadro del Salbador siendo uniforme con el de Nuestra Señora de la Esperanza y al mismo tiempo aber de azer los Adornos para los dos Arcos delas dos Capillas Conforme el Diseño que tengo en mi poder hecho por el Señor Don Joseph Ramirez y Juntamente mudar la Mesa altar de Nuestra Señora Esperanza en la disposicion que tengo comunicado con el Señor Dean, siendo las dos uniformes y para el Cumplimiento de esta obligacion lo ajuste Con el dicho Señor Dean en la Cantidad de Ciento y doze Libras Jaquesas porque Conste lo firme en Zaragoza en 5 de Abril de 1757 y en dicho diade Nuestra Señora y año estos conla obligacion de darlo puesto en su sitio y para esta Cantidad tengo Recivido de orden del Señor Dean por mano del Señor Don Joseph Estrada Quarenta Libras Jaquesas a quenta de dicha Obra* (ACP, sig. 6-4-1-40-h, Zaragoza, 5-IV-1757, s. f.).

³³⁸ ACP, sig. 6-4-1-40-i, Zaragoza,

Fabrica del Pilar.³³⁹ En marzo de 1759 se le abonaban 7 libras 3 sueldos 12 dineros por el dorado del marco del cuadro, no incluido en el contrato, más una gratificación.³⁴⁰ Una escueta nota en el documento registra un año después el dorado del retablo del Salvador y sus pagos a cuenta, efectuados entre febrero y marzo de 1760 bajo las mismas condiciones que la obra anterior. Por cada uno cobró un total de 92 libras 3 sueldos 12 dineros.³⁴¹

Los tres retablos citados en la documentación, el central de Santa Úrsula, el de la Esperanza y el del Salvador, correspondientes a los altares principales del trascoro del templo barroco, fueron identificados por primera vez por Pascual Madoz en su ubicación original [fig. 35]. El autor señaló también las advocaciones de las cuatro capillitas situadas dos a dos en los laterales del mismo, hacia las naves norte y sur:

*En el trascoro se hallan los altares de la Oración en el huerto; el de las once mil vírgenes, propiedad del conde de Berbedel, y el de Nuestra Señora de la Espectación, cuya pintura en lienzo es de un mérito particular. En la colateral derecha del mismo trascoro se encuentran las capillitas de San Pablo en el acto de su convesión, y de San Bartolomé apóstol, cuya pintura en lienzo, representando el martirio del santo, es de bastante mérito. En la colateral izquierda estan las capillitas de Santa Cristina virgen, propiedad del mismo conde citado, y la de Santa Cita de la pertenencia de la marquesa de Bélgida (...).*³⁴²

Con motivo de las obras emprendidas en 1864 para la terminación de la iglesia con la construcción de la cúpula central y de las otras cuatro menores en torno al coro, el pintor Bernardino Montañés, en una carta dirigida al deán José Cavero en la que ofrecía propuestas para el amueblamiento del templo, confirmó la ubicación de los tres altares principales, pero indicaba que, para entonces, se habían trasladado a diversos lugares el de la Esperanza y el de la Oración en el huerto, colocados *en los intercolumnios del cuadro de la Santa Capilla*, y el de Santa Úrsula y las once mil vírgenes se había retirado a los almacenes. Aunque consideró

³³⁹ *Digo yo Bernardo Zidraque Dorador vecino de esta Ciudad expresado en el memorial, y proposicion, que antecede, que me obligo a dorar para el dia de la Natividad proxima del Señor el altar del Nuestra Señora de Esperanza del trascoro del Santo Templo del Pilar, plateando la Mesa Altar, imitada, y parecida ala del inmediato altar delas onze mil Virgenes; debiendo ser el sotabanco imitado a piedra; todo por precio de ochenta y cinco libras Jaquesas que se me deberan entregar, recibida la Expresada obra del dorado a satisfaccion de don Joseph Ramirez comisionado para ello por el Cavildo. Zaragoza a veinte y dos dias del Mes de Octubre del año mil setecientos cinquenta y ocho* (ACP, sig. 6-4-1-40-b, Zaragoza, 22-X-1758, s. f.) José Ramírez de Arellano había sido nombrado *Escultor de la Fabrica* en 1748 (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 14-III-1748, f. 18).

³⁴⁰ ACP, sig. 6-4-1-40-b, Zaragoza, 15-III-1759.

³⁴¹ ACP, sig. 6-4-1-40-b, Zaragoza, 22-III-1760.

³⁴² MADDOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Aragón*, t. XVI, Madrid, Establecimiento Literario – Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1850, p. 571. En línea: https://books.google.es/books?id=ZogznWUk9_QC&printsec=frontcover&hl=es&source=gs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (consulta 25-IV-2019).

el estilo de los retablos *de poco mérito*, de cara a la reapertura y consagración del templo al término de las obras, en 1872, recomendó su colocación de nuevo en el trascoro, *limpiándolos algo y barnizando sus cuadros, pues estos son buenos los tres. Sugirió también sustituirlos más adelante por otros de un estilo análogo al del Templo, por hallarse en parte muy visible.*³⁴³

Sta. Cristina		S. Bartolom
Sta. Cita		S. Pablo
Oración en el huerto (Salvador)	Sta. Úrsula y las once mil vírgenes	Sagrada Familia (Virgen de la Esperanza)

Fig. 35. Altares del trascoro (Ana María Muñoz Sancho. *A partir de MADDOZ, P., Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Aragón, t. XVI, Madrid, Establecimiento Literario – Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1850, p. 571.*)

El considerado estilo *de poco mérito* de dichos retablos es, en los dos laterales, el rococó tan denostado posteriormente por los ilustrados. Sus mazonerías efectivamente presentan una exuberante decoración de rocalla, algo más profusa en el de la Esperanza que en el del Salvador, pero son piezas de calidad artística que formarían un armónico conjunto en el lado principal del trascoro. Sin embargo, a partir de 1872 ya no flanquearon al de *Santa Úrsula y las once mil vírgenes*, seguramente en mal estado y por ello relegado definitivamente a los almacenes, sino a la imagen de un Cristo crucificado sobre terciopelo negro proveniente de la sala de oración.³⁴⁴

³⁴³ MIGUEL GARCÍA, I., “Carta del pintor Bernardino Montañés sobre la reorganización de la imagería del Pilar”, *El Pilar*, 5.286, Zaragoza, 2016, pp. I-IV, espec. p. IV.

³⁴⁴ *En la parte del trascoro hay tres altares: en el centro se ha colocado sobre fondo de terciopelo negro, el Santo Cristo que antes se veneraba en la sala de oración, Hay en el de la derecha un buen lienzo de escuela italiana, que representa al Salvador, orando en el huerto, en el acto de bajar el ángel del cielo á confortarle: en el de la izquierda, otro cuadro de igual tamaño, de la Sagrada familia [...]. Durante las obras, ha estado generalmente al lado derecho del altar del Santo Cristo, en la otra parte del Templo* (MULLÉ DE LA CERDA, G., *El Templo del Pilar: vicisitudes porque ha pasado hasta nuestros días y su descripción despues de las nuevas obras*, Zaragoza, Manuel Sola, 1872, pp. 153-181, espec. p. 154. En línea: https://reader.digitale-sammlungen.de/en/fs1/object/display/bsb10993498_00157.html (consulta 30-IV-2019). En 1906 y 1919, Sala Valdés y Magaña Soria sitúan en el altar central del trascoro el

Actualmente, podemos contemplar estos dos retablos en cada uno de los lados menores del trascoro, pues su frente principal se suprimió al retrasar el conjunto un tramo hacia los pies, a raíz de las obras de consolidación del templo llevadas a cabo entre 1929 y 1940.³⁴⁵ Al lado del de la Esperanza se colocó un retablo clasicista de factura posterior que acoge una excelente pintura sobre tabla de hacia 1570 del artista flamenco Pablo Scheppers representando el *Ecce Homo*. Citada en el acta notarial de 1668 por primera vez, a principios del siglo XX estuvo en el altar central sustituyendo al Crucificado aludido anteriormente.³⁴⁶ En el costado opuesto, hacia la nave del evangelio, se ubica el de *La oración en el huerto*, junto a un retablo del siglo XVII que en su hornacina central alberga una antigua imagen de Santa Cita procedente de la capilla de su advocación en la colegiata de Santa María la Mayor y del Pilar.³⁴⁷

A la decoración original del trascoro del Pilar de 1718 correspondían también dos imágenes de madera policromada, obras de Carlos Salas, representando *La Fe* y *La Esperanza* [figs. 36 y 37, cat. 18 y 19], incorporadas a ese ámbito en 1765, pocos meses antes de la inauguración de la Santa Capilla. A pesar del gran desconocimiento sobre ellas, las pocas ocasiones en que la crítica artística las ha mencionado ha sido de forma elogiosa, refiriéndose a ellas como *hermosas*,³⁴⁸ *lindas*³⁴⁹ o *notabilísimas*.³⁵⁰ Fue Belén Boloqui la primera en realizar un breve estudio sobre ellas al catalogarlas en el contexto de la escultura de la época de los Ramírez.

Según los documentos inéditos aportados en esta investigación, el 22 de enero de 1773 el secretario de Cabildo y de la Junta de Nueva Fábrica Joseph Estrada, como encargante de dichas obras, reconocía su deuda con Carlos Salas en relación con un contrato verbal establecido con el escultor en 1765.³⁵¹ El escrito

retablo clasicista de finales del siglo XVIII que alberga la tabla del *Ecce Homo*, hoy situado en el lateral hacia la nave sur (SALA VALDÉS, M. de la, "El templo metropolitano de Nuestra Señora del Pilar", en Magaña Soria, A., 1906, *Crónica de las solemnes fiestas que se celebraron en Zaragoza con motivo del fausto suceso de la Coronación Canónica de la imagen de Nuestra Señora del Pilar y de la peregrinación nacional a su basílica*, Zaragoza, Mariano Salas, pp. 15-30, espec. pp. 27 y 30; MAGAÑA SORIA, A., *Zaragoza Monumental*, Zaragoza, Imp. de Gregorio Casañal, 1919, t. II, p. 97).

³⁴⁵ RÍOS USÓN T. y RÍOS SOLA, T., "La arquitectura", en Armillas Vicente, J. A. *et alii*, *El Pilar de Zaragoza*, Zaragoza, Caja de Ahorros de la Inmaculada, 1984, pp. 185-212; ALDAMA FERNÁNDEZ, L., "Teodoro Ríos Balaguer, arquitecto restaurador e investigador de la Basílica del Pilar. Proyectos de consolidación (1923-1930)", en García Guatas, M.; Lorente, J. P.; Yeste, I. (eds.), *XIII Coloquio de Arte Aragonés. La ciudad de Zaragoza de 1908 a 2008*, Zaragoza, I.F.C., Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 353-366, espec. pp. 356-358.

³⁴⁶ HYCKA ESPINOSA, O., *Santa María...*, *op. cit.*, pp. 363-369.

³⁴⁷ *Ibidem*, pp. 108-113.

³⁴⁸ SALA VALDÉS, M. DE LA, "El templo...", *op. cit.*, pp. 27; MAGAÑA SORIA, A., *Zaragoza...*, *op. cit.*, t. II, p. 97.

³⁴⁹ MIGUEL GARCÍA, I., "Carta del pintor...", *op. cit.*, pp. I-IV, espec. p. III.

³⁵⁰ ANSÓN NAVARRO, A., BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza...", *op. cit.*, p. 320.

³⁵¹ ACP, sig. 6-4-1-40-e, Zaragoza, 22-I-1773, apéndice documental, doc. 203.

revela que el encargo se realizó con el afán de *adornar mucho mas el dicho trascoro*, tras haberse finalizado la construcción y el dorado de sus altares de *El Señor en el huerto* y el de *Nuestra Señora de la Esperanza*.³⁵² A tenor de lo pactado, Salas se comprometió a tallar, además de las *dos Estatuas del natural*, dos puertas en madera de nogal, al precio de 120 libras jaquesas por cada escultura policromada y puesta en su lugar, mientras que el trabajo de labra de las puertas sería *limosna* del artista, ya que la madera la aportaba la administración de la fábrica. El encargo se costearía con las limosnas y donativos de los fieles, al igual que se había hecho con la construcción y dorado de los citados altares del trascoro. No obstante, en el acuerdo se previó que, en caso de cesar o disminuir las limosnas, como ocurrió, Salas se consideraría pagado con lo cobrado en metálico hasta ese momento y el producto de los *despoxos de las belas que los fieles ofrecen en el referido Altar de Nuestra Señora de Esperanza, y de alguna pequeña limosna de Seda que tambien ofrecian*, hasta saldar la totalidad de la deuda. Efectivamente, en el documento de 1773 el secretario Estrada incluyó información sobre lo acontecido posteriormente a la realización de las obras, como que las limosnas recogidas no alcanzaron el importe a satisfacer al escultor por su trabajo, debiendo recurrir a la conclusión del pago en especie mediante sucesivas entregas de cera y seda, tal como atestiguan las cuentas de los altares en sus asientos contables y los recibos de los distintos cobros firmados por Salas.

Finalmente, Estrada expresaba haber redactado y firmado el documento a petición del catalán, *a quien suponía satisfecho*, si bien señalando que éste había accedido a hacer una rebaja, de nuevo como limosna, de 200 reales de plata.

Así, de los distintos pagos a cuenta a Carlos Salas por las esculturas del trascoro, sólo los dos iniciales se llegaron a hacer en metálico. El primero, en febrero de 1765 por importe de 1.000 reales de vellón.³⁵³ El segundo, de 50 libras jaquesas, tuvo lugar el 29 de marzo del mismo año, fecha en la que el encargo debía de estar a punto de concluirse por parte del artista,³⁵⁴ motivo por el que éste continuaba en Zaragoza, pues los trabajos de escultura de la Santa Capilla en su primera fase habían acabado en los últimos meses de 1764. Fue en marzo de 1765 cuando el escultor volvió a Madrid donde permaneció hasta enero de 1767, en que regresó definitivamente a la ciudad del Ebro, reanudándose los

³⁵² Las advocaciones y localización de los altares del desaparecido trascoro del Pilar que se mencionan en la documentación coinciden con la descripción hecha en 1850 por MADDOZ, P., *Diccionario...*, *op. cit.*, t. XVI, p. 571. En línea:

https://books.google.es/books?id=xEGdEOs8IaYC&hl=es&source=gbs_similarbooks (consulta 7-V-2019).

³⁵³ *He Recibido del Señor Don Joseph Estrada mil Reales de Vellon aquenta delas dos Estatuas que estoy aciendo para el tras Coro dela Santa Yglesia del Pilar: Zaragoza 19 de Febrero de 1765. Son 53 libras 2 sueldos 8 dineros* (ACP, sig. 6-4-1-40-d, Zaragoza, 22-I-1773, s. f.).

³⁵⁴ *He recibido de Don Joseph Estrada a cuenta de la obra de las dos Estatuas, que por su orden estoy trabajando, para el trascoro de la Santa Yglesia del Pilar, cincuenta Libras Jaquesas Zaragoza, y Marzo 29 del 1765. Son 50 Libras Jaquesas.* (ACP, sig. 6-4-1-40-d, Zaragoza, 22-I-1773, s. f.).

pagos a partir de entonces con la entrega de la cera de los cabos de las velas y la seda ofrecidas por los fieles hasta abril de 1770, fecha en que se efectúa el último según las anotaciones registradas.³⁵⁵ Sin embargo, desconocemos si se llegó a completar el pago de las esculturas pues, a partir del reconocimiento de deuda por el secretario en enero de 1773, no se ha localizado ningún otro documento que lo atestigüe.



Fig. 36. Carlos Salas Vilaseca. La Fe, 1764-1765. Zaragoza. Catedral-Basilica de Nuestra Señora del Pilar. Capilla del Rosario.



Fig. 37. Carlos Salas Vilaseca. La Esperanza, 1764-1765. Zaragoza. Catedral-Basilica de Nuestra Señora del Pilar. Capilla del Rosario.

³⁵⁵ Las anotaciones de las cantidades percibidas en especie por Carlos Salas fueron: en agosto de 1767, cera por valor de 18 libras 10 sueldos 14 dineros; en octubre del mismo año, cera por valor de 24 libras 17 sueldos 12 dineros y seda en rama por 1 libra 10 sueldos; en octubre de 1768, cera por 9 libras 12 sueldos 8 dineros y seda por 1 libra 14 sueldos 11 dineros; por último, en abril de 1770, 12 libras 1 sueldo 4 dineros y seda por 2 libras 2 sueldos (ACP, sig. 6-4-1-40-i, Zaragoza, s. f.). No se registraron posteriores entregas.

La ubicación de las imágenes de *La Fe* y *La Esperanza* se menciona por el secretario en su declaración: *las mismas Estatuas, y Puertas que al presente se hallan colocadas en dicha Fachada,*³⁵⁶ en referencia al testero o fachada principal del trascoro [fig. 38]. La indicación más determinante al respecto, a pesar de la errónea atribución, es la que hizo, más de cien años después de su realización por el artista, el pintor Bernardino Montañés en su carta al deán, al sugerir el rescate de las imágenes de los almacenes del templo con el fin de ornar algún espacio de la nueva iglesia:

*También se quitaron y deben hallarse allí [en los almacenes] dos lindas estatuas de madera, de vara y media de altura que estaban en el trascoro en dos hornacinas cerca de los ángulos exteriores una en cada lado; y representan La Fe y La Esperanza. Estas estatuas por su tamaño pequeño y hallarse (entonces) en buen estado podrían utilizarse en cualquier capilla ó sitio del Templo. Su escultura és de Don Joaquín Arali, el escultor que trabajó las estatuas de la Torre de la Seo.*³⁵⁷



Fig. 38. Imagen parcial del trascoro del Pilar en su ubicación anterior a 1940.
Fototipia Thomas (211), Barcelona.

Tal como se aprecia el trascoro en una imagen de principios del siglo XX [fig. 38] y a tenor de lo indicado por el pintor Montañés, cabría pensar que las esculturas se encontrarán ante las pilastras exteriores que flanquean los altares, y

³⁵⁶ ACP, sig. 6-4-1-40-e, Zaragoza, 22-I-1773, apéndice documental, doc. 203.

³⁵⁷ MIGUEL GARCÍA, I., "Carta del pintor...", *op. cit.*, pp. I-IV, espec. pp. III-IV.

junto a cada una de las puertas como la que se aprecia en la fotografía, éstas obra de Antonio Palao (1868).³⁵⁸ Sólo Mullé de la Cerda, en 1872, habla de las puertas del trascoro describiendo su arquitectura y la talla de éstas y otras del templo por este escultor.

A los extremos hay dos puertas que conducen al coro, iguales a las de los lados, cuyas jambas de mármol están coronadas por una graciosa cabeza de ángel de la misma pieza, consistiendo el tener distinto color, en que no se las ha pulimentado, a fin de que produzcan mas efecto.

*Las 4 hojas de estas puertas [...] han sido primorosamente talladas en nogal, por el profesor de escultura Don Antonio Palao. Las primeras espresan con preciosos emblemas, asuntos de los salmos, y las obras del mismo modo las advocaciones tributadas a la Virgen en la letanía lauretana, siguiendo el estilo, pero mejorado en extremo, de las que se ven en la Santa Capilla, tambien de nogal, hechas en el siglo pasado por el escultor Ramirez.*³⁵⁹

Al contrario que las esculturas, localizadas por Montañés bien en la iglesia bien en los almacenes, acerca de las puertas de nogal que Salas se comprometió a tallar como limosna, no hemos hallado referencia posterior alguna a su encargo ni en la documentación capitular ni en la bibliografía. Sin embargo, cabría plantear su identificación con las que hoy flanquean el altar del Santo Cristo, detrás de la Santa Capilla, puesto que no tenemos noticia de que se le encargaran a Carlos Salas durante los trabajos de decoración y acondicionamiento de esta nave del *quadro* del Recinto Angélico en 1774 [5.3.1.2. cat. 40]. Así pues, podrían haber sido trasladadas desde el trascoro al ser sustituidas por las de Antonio Palao. Si por el contrario fueron talladas para el altar del Santo Cristo, las del trascoro habrían desaparecido antes de la inauguración del templo en 1872,³⁶⁰ mucho antes del traslado del coro a su ubicación actual con las obras de consolidación del templo finalizadas en 1940.

Reiteramos la autoría de Carlos Salas por la concordancia iconográfica de los temas representados en ellas con las imágenes del trascoro de *la Fe* y *la Esperanza*. Por otra parte, una de ellas coincide en aspectos formales y estilísticos con el medallón de uno de los frontales de altar de la capilla del sagrario de la Cartuja de las Fuentes, localizados durante esta investigación; también la decoración de las puertas sigue idéntico esquema compositivo que las del retablo de la Cartuja.

El traslado de las imágenes de *La Fe* y *La Esperanza* a la capilla del Rosario debió tener lugar a entre 1864 y 1872, periodo comprendido desde el comienzo de las obras para la terminación del templo que habían consistido en la construcción de las cinco últimas cúpulas, cuatro menores alrededor de la del coro más la mayor sobre el presbiterio. La propia capilla, entonces bajo la

³⁵⁸ RINCÓN GARCÍA, W., *Un siglo de escultura en Zaragoza (1808-1908)*, Zaragoza, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1984, p. 114.

³⁵⁹ MULLÉ DE LA CERDA, G., *El Templo del Pilar...*, *op. cit.*, pp. 154-155.

³⁶⁰ *Ibidem*.

advocación de Santiago, sería acondicionada para la inauguración solemne con la colocación del antiguo retablo del siglo XVI recomendada por Montañés y, para ajustar su tamaño a la capilla, prolongando el banco por los lados y reubicando en él las tallas de Salas.³⁶¹

Actualmente, la ubicación de las imágenes no permite la apreciación de su gran calidad artística, tanto por la situación de la capilla del Rosario en la que se encuentran, en un extremo a los pies del templo, como por su colocación inadecuada, a excesiva altura. Es obvio que ambas fueron concebidas, por su tamaño natural congruente con la escala de las pequeñas capillas del trascoro, para ser instaladas delante de las pilastras de separación sobre un simple pedestal, en disposición mucho más baja de lo que hoy se hallan y, probablemente, junto a las puertas de acceso al coro [fig. 38].

De refinada elegancia, con un noble aire áulico, en su porte sereno de gran clasicismo todavía conservan cierta ampulosidad en los amplios ropajes, y están imbuidas de una sensibilidad y espiritualidad, lirismo y delicadeza que denotan su esencia barroca dieciochesca, propia de aquella época de encrucijada, aún ajenas a cualquier atisbo de frialdad académica.

En las bellas imágenes de *La Fe* y *La Esperanza*, realizadas a principios de 1765, el artista vuelve a hacer alarde de su versatilidad ya exhibida en la escultura sobre las bóvedas de la fachada norte de la Santa Capilla, mostrando su capacidad para adoptar soluciones plásticas y estéticas que claramente le separan y distinguen de la producción escultórica de aquel entorno y, en concreto, del estilo de José Ramírez de Arellano, considerado por entonces el principal escultor y exponente de la vanguardia artística aragonesa de mediados del siglo XVIII, tal como indican los cargos que le fueron conferidos por el Cabildo zaragozano y su relevancia en el contexto de renovación de las artes de dicha época.³⁶²

Colofón de sus tareas escultóricas en el Pilar durante la primera estancia zaragozana (1762-1765), con las imágenes del trascoro el joven Salas demostró haber asimilado a la perfección el clasicismo propugnado por la Real Academia de San Fernando, ya antes de 1765 y no en su etapa final, hacia 1775-1780, en que por su estilo innovador se habían datado hasta ahora las esculturas de *La Fe* y *La*

³⁶¹ En 1850, Pascual Madoz aún situaba el mueble en *la nave derecha*, entre el oratorio del Santo Cristo de la Agonía, llamado de la Oración, y la capilla de San Lorenzo: *El tercero exterior dedicado a Nuestra Señora del Rosario, propiedad del Cabildo, llama la atención tanto por el orden de su arquitectura, como por sus pinturas en tablas [...]* (MADOZ, P., *Diccionario...*, op. cit., t. XVI, p. 571. En línea: https://books.google.es/books?id=xEGdEOs8IaYC&hl=es&source=gbs_similarbooks (consulta 7-V-2019).

³⁶² *Escultor de la fábrica del Pilar desde 1748* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 14-III-1748, f. 18) y *Director de la obra de la Santa Capilla, desde noviembre de 1751* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 25-XI-1751, f. 40 y ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 11-XII-1751). Comprometido con las ideas academicistas, el gremio de carpinteros de Zaragoza emprendió contra él dos causas por no someterse a las ordenanzas (ver capítulo 3).

Esperanza.³⁶³ Su estilo se explica bien por la proximidad cronológica de su aprendizaje en dicha institución, su participación en el taller de escultura del Palacio Real y, posiblemente, en el del Real monasterio de la Visitación (Salesas Reales), todos ellos ámbitos bajo la dirección de Giovan Domenico Olivieri cuya escultura recuerda, reflejando el clasicismo de raíz italianizante y la delicadeza expresiva de aire rococó que infundió a ambas figuras y que, posteriormente, seguirá apareciendo en muchas de sus esculturas.

La modernidad que pudieron representar las dos imágenes del trascoro en el medio artístico zaragozano, hizo que el artista se diferenciara del estilo más barroquizante de las realizaciones de José Ramírez de Arellano, posiblemente sentando las bases para su elección posterior por el Cabildo de cara a la continuación de la decoración escultórica de la Santa Capilla y otros espacios litúrgicos relacionados, como el trasaltar y el Coreto, obras que quedaron pendientes tras la inauguración solemne de octubre de 1765.



³⁶³ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 471-472; BOLOQUI LARRAYA, B., "Aportaciones al estudio del escultor Carlos Salas", *Goya*, 173, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, 1983b, pp. 274-285, espec. p. 282; ANSÓN NAVARRO, A., BOLOQUI LARRAYA, B., "Zaragoza...", *op. cit.*, p. 320.

5.

Asentamiento definitivo en Zaragoza (1767-1780). Finalización de la decoración escultórica de la Santa Capilla: el trasaltar de *La Asunción*. El Coreto y la decoración del nuevo templo barroco

Desde su llegada a Zaragoza en 1762, Carlos Salas no se desvinculó nunca de las obras de decoración que se llevaron a cabo en el templo del Pilar. Cumplido el encargo de las imágenes del trascoro que le retuvo en la ciudad hasta finales de marzo de 1765, se trasladó a Madrid. Allí permaneció durante casi dos años, período en el que no se le ha documentado ninguna obra, si bien se habría ocupado de diversos trámites y preparativos para la ejecución del proyecto de reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña (Huesca), seguramente en contacto con los círculos académicos. Según otra atribución, también habría colaborado en las decoraciones efímeras que engalanaron la Carrera de San Jerónimo y la plaza del Palacio Nuevo con motivo de las celebraciones por el matrimonio del príncipe de Asturias y María Luisa de Parma,¹ posible si tenemos en cuenta su acertada participación en las de 1760. Tras una estancia de dos años en Madrid, regresó definitivamente a la ciudad del Ebro en 1767.

El prestigio que como escultor había adquirido por su trabajo en el palacio Real de Madrid y después en la Santa Capilla del Pilar, cuyos altares habían sido inaugurados en octubre de 1765, se vio acrecentado a partir del comienzo de esta segunda —y definitiva— fase zaragozana que se inicia con el contrato para la realización del trasaltar de *La Asunción de la Virgen* (1767-1768), con el que se completaba, en lo fundamental, el ornato escultórico del *Recinto Angélico*. Un prestigio que sólo fue en aumento a la vista de las obras que, trascendiendo las fronteras aragonesas, le ocuparon hasta el final de su vida, operando ya como máxima autoridad en Aragón en materia artística y para cualquier intervención que pretendiera el Cabildo, en especial tras el fallecimiento de José Ramírez de Arellano en 1770. Finalizada la decoración del conjunto del trasaltar, y posteriormente la del Coreto como obras de mayor entidad, prosiguió su trabajo en el templo pilarista sin solución de continuidad hasta su muerte en 1780, acometiendo la ornamentación de las naves circundantes, o *quadro*, de la Santa Capilla, según los preceptos clasicistas establecidos por Ventura Rodríguez,

¹ JUNQUERA, P., “Dos tallas policromadas del escultor Manuel Álvarez”, *Arte Español*, tomo 21, 3º cuatrimestre, Madrid, La Sociedad, 1957, pp. 371-373, espec. p. 373.

obras que se extendieron a la totalidad de la iglesia prolongándose, al menos, hasta 1872.

5. 1.

El trasaltar de *La Asunción*

Un año después de la inauguración de la Santa Capilla en octubre de 1765 se abrió una dilatada segunda fase de trabajo escultórico, cuya obra más importante es el altar de *La Asunción de la Virgen*, también llamado en la documentación *medallon de la Asumpta*, o simplemente *trasaltar*, por su situación tras el presbiterio de la capilla. La importancia concedida a esta obra se cifra en su relevancia en el conjunto proyectual de Ventura Rodríguez: con la finalidad de ampliar la nave principal, este gran retablo marmóreo iba a convertirse en el altar mayor del templo, y con ello, la propia Santa Capilla, prolongando así el espacio de la nave mayor al trasladar el retablo renacentista de Damián Forment al testero del Coreto frente a aquella. Así, la nueva funcionalidad ideada para la iglesia por el arquitecto contemplaba, entre otras actuaciones, configurar en el espacio central de la nave una estructura simple, transparente y diáfana, conformada por la mesa altar preexistente más un sagrario que no impidiera la visión del elemento primordial del templo, el tabernáculo de la Virgen, tal como se aprecia en la planta del edificio incluida en el *Libro de Mapas* firmada en noviembre de 1750 [fig. 16], en la que el número 5 de la leyenda especifica claramente la composición de dicha zona:

5. Altar maior enfrente del Coro que solo se ha de componer de la Mesa que oy ay en el mismo parage y un tabernaculo muy ligero y transparente, como va figurado, para que desde dicha nave se vea la Santa Capilla: Y el Retablo que oy ay (que es Gotico y hace como una pared cerrando el espacio que ay entre el un pilastron y el otro, por cuia razon impide que se pueda ver la dicha Santa Capilla) se debe mudar colocandole en el testero de la Nave principal, en la Pared de Oriente.

Además, en el número 6 anunciaba lo que posteriormente materializó en el modelo de madera que facilitó a la fábrica para consulta de los artífices: 6. *Coro: cuia situacion es impropia, por ocupar la principal parte de la nave maior.*² Efectivamente, completando la disposición de los distintos elementos de la nave, en la maqueta se muestra la nueva ubicación del coro ordenado en semicírculo

² ACP, Muestras y trazas, núm. 22_1, *Planta de la Yglesia Metropolitana de Nra. Sra. del Pilar de Zaragoza; en la qual se ve del modo que corresponde con el todo, la nueva Santa Capilla proiectada, y la obra que con este motivo se deve hacer para maior decoro, firmeza, comodidad y hermosura del Templo, Zaragoza, 20-XI-1750.*

detrás del presbiterio, en el espacio existente entre el trasaltar de la Santa Capilla y la mesa altar descrita en el número 5 [fig. 39]. Este detalle no aparecía plasmado en la planta conservada en el Archivo Capitular del Pilar, pero sí en otra conservada en la Real Academia de San Fernando, perteneciente a un conjunto de dibujos preparatorios,³ relacionados con los entregados al Cabildo como proyecto, nunca llevado a cabo en cuanto a la cuestión tratada aquí.



Fig. 39. Ventura Rodríguez. Trasaltar de la Santa Capilla, coro y presbiterio desde la nave mayor del Pilar. Modelo de la Santa Capilla (detalle), 1752-1754. Zaragoza. Catedral – Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Museo Pilarista.

Muestra de la entidad y significación de la obra del trasaltar es el interés que suscitó, desde el inicio del proceso del ornato escultórico del *Recinto Angélico*,

³ ARABASE, A-4408, reproducida en ORTEGA VIDAL, J, SANCHO GASPAR, J. L. y MARÍN PERELLÓN, F. J., *Ventura Rodríguez. El poder del dibujo*, Madrid, Consejería de Cultura, Turismo y Deportes, Dirección General del Patrimonio Cultural, Comunidad de Madrid, 2018, p. 136.

entre los círculos de patronazgo y artísticos con los que se relacionaba, tanto en Madrid como en Zaragoza, incluso antes de 1762, tal como hemos visto en el apartado anterior, un efecto que se fue plasmando en la ingente documentación producida a lo largo de los años.⁴ Sirvan como ejemplo los términos con que se refirió a ella el escultor Manuel Álvarez cuando, de vuelta en Madrid, desempeñando ya su tarea docente en la Real Academia de San Fernando la describía como [...] *una obra tan magnífica, y de tanta entidad, como es esa pues confieso inxenuamente, que es el golpe mayor y mas delicado de toda la Obra de la capilla* [...].⁵

Ya se ha hecho referencia con anterioridad a los intentos frustrados de Ventura Rodríguez por lograr el concurso de Felipe de Castro para la realización de tan importante obra, la precipitación de José Ramírez en hacer un modelo y ordenar la compra en Italia de los mármoles según los despieces correspondientes, o las peticiones de autorización para hacer el boceto por parte de Salas. Lo cierto es que el trasaltar estuvo muy presente en las expectativas profesionales de quienes podían aspirar a su realización, y ante los titubeos en solicitar la Junta y en ofrecer los artistas modelos para la obra, quedó pospuesta su realización en 1761 por imposibilidad material, técnica y, tal vez, inoportunidad para abordarlo, máxime ante las dudas que los planes de Ventura Rodríguez sobre la nueva funcionalidad del templo debieron plantear en el Cabildo por la cuestión del desmontaje y traslado del retablo mayor de Forment.

Por otra parte, el bache económico con que se cerró la fase anterior de construcción y decoración de la Santa Capilla, tras la muerte del arzobispo Añoa y Busto y previa a la inauguración, se remontó definitivamente con la asignación de 30.000 reales de vellón procedentes de la vacante del arzobispado para aplicar a la realización del *medallon*.⁶ El Cabildo ordenó enviar una carta de agradecimiento al Comisario General de Cruzada por los fondos destinados por el rey a la Santa Capilla, para *que se empleen para hacer las tres Medallas que faltan*,⁷ en referencia al relieve central de *La Asunción* y los dos grandes tarjetones con inscripciones que lo flanquean, todo ello obra de Carlos Salas.⁸

⁴ MUÑOZ SANCHO, A. M., "Precisiones documentales...", *op. cit.*, pp. 83-84.

⁵ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 20-VIII-1766, apéndice documental, doc. 136.

⁶ [Al margen: 30 mil Reales de Vellon de la vacante, y su destino] *Dixo el Señor Gomez que tenía el Libramiento delos 30 mil Reales de Vellon que el Señor Comisario General de Cruzada destina de los frutos dela vacante de este Arzobispado para el Medallon del reverso dela Santa Capilla; y acordaron los Señores tantear los medios mas oportunos para el acierto de esta obra, y su maior conveniencia. Resolvieron igualmente que se pensara en los Capiteles de Bronce, cuio punto se le comisionó al Señor Gomez* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 22-V-1766, f. 144).

⁷ ACP, Actas capitulares, 1766, 18-IV-1766, asiento 82, ff. 35-36.

⁸ La anotación anterior en el libro de actas aludiendo a tres *medallas* ha dado lugar a errores en la datación posterior a 1766 de las de *La Coronación de la Virgen* y la de *El Patrocinio*

5. 1. 1.

Propuestas para el medallón de la Asumpta y su adjudicación a Carlos Salas

La noticia se comunicó inmediatamente a Ventura Rodríguez, recabando información sobre si existía algún modelo del trasaltar aprobado por él y por la Academia,⁹ a lo que respondió que no constaba ninguno *aprobado por mi, ni por Castro, ni menos por dicha Academia*. A modo de advertencia añadió: *Dudo que ningun Artifice de onor, y habilidad, se ponga a executar obra por modelo de otro, pero, no obstante, recordó a la Junta que existía el modelo que Ramírez le remitió años atrás. Obviando cualquier referencia a la displicencia con que Felipe de Castro trató entonces el asunto con el aragonés, afirmó que él mismo y Castro opinaron que aquella misma composicion haría muy bien*. Por supuesto, sugirió que se le pidiera precio, ofreciéndose a corregir la obra, asegurando que *la desempeñará bien, haciendo lo que puede, y sabe*. Si ésta no era la opción elegida, propuso que se encargasen modelos *a los pocos que hai de quien se pueda hechar mano*,¹⁰ sin citar a ningún escultor.

Así pues, la Junta no se conformó con la antigua propuesta de Ramírez, otra vez sugerida por el arquitecto, sino que decidió solicitar diseños y presupuestos, de nuevo al mismo, y a los otros dos escultores que habían participado en el trabajo escultórico de la Santa Capilla, Carlos Salas y Manuel Álvarez, estos últimos en Madrid.¹¹ Para ello se enviaron cartas en julio de 1766 estableciendo las condiciones a que debían sujetarse en sus estimaciones, como eran la utilización para la obra de los mármoles de Carrara existentes en los almacenes de la fábrica, despiezados según el proyecto de Ramírez, y que los modelos debían estar aprobados por la Real Academia de San Fernando y corrían a cargo de los artífices.¹²

Todos respondieron al requerimiento. El primero en hacerlo fue Salas, el día 20 de julio, indicando un tiempo estimado de treinta o cuarenta días hasta

situadas en las sobrepuestas de esa misma fachada de la Santa Capilla (ANSÓN NAVARRO, A., "La nueva Santa Capilla...", *op. cit.*, pp. 69-70).

⁹ ACP, Correspondencia remitida 1763-1794, Zaragoza, 27-V-1766, ff. 60-61, apéndice documental, doc. 129.

¹⁰ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 7-VI-1766, apéndice documental, doc. 130.

¹¹ [Al margen: *Providencia para los Modelos del Medallón*] *Se acordó escribir cartas a Ramírez, Salas, y Alvarez por si quieren hacer Modelos para la Medalla dela Asumpta, y aprobados porla Real Academia, dará cadauno su proposicion en pliego cerrado, con el bien entendido, quepor quien no quede la obra, no se le pagará el Modelo, ni al que se quede conla obra.*

Continúa el Señor Gomez la averiguacion del coste que puede tener el Cobre de Aralar, y sen de olanda para Capiteles (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 14-VII-1766, f. 144).

¹² ACP, Correspondencia remitida 1763-1794, Zaragoza, 15-VII-1766, ff. 61-62, apéndice documental, doc. 132.

tener el modelo aprobado, después de que se le facilitaran por la Junta las medidas de los bloques de mármol con los que se debía hacer el altar. El catalán, que conocía bien esta condición, indicó a la Junta la conveniencia de advertir a los escultores que las piedras estaban ya cortadas, pues en la carta que les fue remitida sólo se informaba de que el material lo poseía la fábrica, con lo que se corría el riesgo de que no sirvieran los modelos.¹³ Finalmente, se avenía a que, si la obra no se le adjudicaba, no se le pagase el modelo, que sin duda sería *una pieza digna*, pero se le había de devolver *sin que por ningún pretexto se me pueda hacer por esa fábrica, o por otro alguno uso de él*.¹⁴ Veinte días después avisó a la Junta de que, ante la tardanza en remitirle las medidas concretas de las distintas piezas de mármol, había hecho un modelo del trasaltar según apuntes que el poseía sobre el material y que iba a presentar próximamente en la Academia para, si resultaba aprobado, dar su propuesta a la Junta.¹⁵

José Ramírez también respondió en el mismo mes de julio, cuando su relación con la Junta ya se había tensado, si no había caído en desgracia, a causa de discrepancias en las cuentas. En marzo ya se habían dictado disposiciones en orden a recabar informes periciales por ambas partes que, en el caso del Cabildo, se determinó encargar a Carlos Salas,¹⁶ asunto que abordaremos más adelante.¹⁷

El aragonés criticó en su carta que no se tuviera en cuenta el modelo realizado por él años atrás y para el que se había cortado el mármol, alegando que había sido aprobado por Felipe de Castro y Ventura Rodríguez,¹⁸ y que era la obra de la que se decía que sería él quien *inmediatamente abia de dar [...] principio*; comunicó también que daría su proposición si la Junta le avisaba de que los

¹³ Despiece del mármol al que ya debía adaptarse Felipe de Castro en la elaboración del modelo para el trasaltar que le solicitó Ventura Rodríguez en 1761, extremo que se ha tratado en el apartado 4 (ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 29-VIII-1761, apéndice documental, doc. 132).

¹⁴ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 20-VII-1766, apéndice documental, doc. 133.

¹⁵ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 13-VIII-1766, apéndice documental, doc. 135.

¹⁶ [Al margen: *Reparos de la Cuenta de Ramírez*] *Se dio orden al Secretario Estrada para que haga presentes a Ramírez los reparos de su cuenta, y que le diga trahiga la otra delo travaxado posteriormente, y que si no se acoplan en los dictámenes, nombre por su parte perito, y la Fabrica nombraría a Salas* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 13-III-1766, f. 143).

¹⁷ Salas manifestó que agradecía la confianza puesta en él, pero que el encargo le resultaba incómodo y su informe sólo podía tener valor como opinión personal (ACP, sig. 6-1-4, sin fecha).

¹⁸ Lo cierto es que los términos con los que Felipe de Castro se dirigió a Ramírez en relación con las correcciones del modelo del trasaltar enviado por éste a Madrid, denotan cierta displicencia al hablar de *defectos*. También Ventura Rodríguez admitió, acerca de las indicaciones del gallego, que *es necesario obserbar, para que quede degradado el vajo relieve conforme a sus reglas, y a la dela perspectiva: Es obra singular, y necesita el mayor estudio para hacerse [...]* (ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 13-IV-1763 (a), apéndice documental, doc. 91 y ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 13-IV-1763 (b), apéndice documental, doc. 92).

demás pretendientes lo hacían, añadiendo que podría ajustarse a la tasación que del trabajo hicieran Castro y Rodríguez.¹⁹

Con respecto al escultor Manuel Álvarez, es preciso retroceder en el tiempo para explicar la causa de la extensa y desabrida carta con la que rechazó su participación en la obra del trasaltar:²⁰ fue el desagradable incidente acaecido en torno a la reclamación del pago de un modelo realizado por él y, finalmente, no pagado por la Junta de Fábrica. Se trataba de uno de los modelos para las sobrepuestas de la Santa Capilla que el arquitecto había ordenado preparar a los escultores en Madrid en el verano de 1761, antes de viajar a Zaragoza para la ejecución de las obras y, al menos en el caso de Carlos Salas, antes de la firma de su contrato. Aquel boceto no llegó a utilizarse porque la medalla con ese mismo tema, la *Concepcion* o Inmaculada, fue encargada a Carlos Salas junto con las restantes en 1762 por orden del arzobispo,²¹ ante la incomparecencia de Álvarez, prolongada durante más de un año respecto a su colega.

Acerca de este asunto, la misiva y otros documentos exhumados en el Archivo Capitular del Pilar para nuestra investigación nos han permitido resolver los interrogantes planteados por la profesora Cruz Yábar en torno a aquella pieza en el estudio dedicado al artista salmantino,²² elemento central de la indisposición de Álvarez contra el Cabildo, manifestada al solicitarle de nuevo un modelo con ocasión de los preparativos de la obra del trasaltar. Resulta de gran interés detenerse en su análisis por ser todos ellos documentos enormemente ilustrativos del contexto y desenvolvimiento profesional, así como del orgullo y la alta consideración de sí mismo y de su obra que exhibía el artista, claro reflejo de su formación y colaboración con su maestro Felipe de Castro y, a buen seguro, alentado por Ventura Rodríguez.²³

Es preciso recordar que en 1762, ante la decisión del arzobispo de encargar todas las medallas de las sobrepuestas a Salas, en Madrid se reaccionó airadamente por parte de Ventura Rodríguez, quien dirigió al Cabildo la ya

¹⁹ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 25-VII-1766, apéndice documental, doc. 134.

²⁰ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 6-V-1765, apéndice documental, doc. 126 y ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 21-V-1765, apéndice documental, doc. 127. El tema ya fue tratado de forma sucinta en MUÑOZ SANCHO, A. M., "Aportación documental al proceso...", *op. cit.*, pp. 405-407.

²¹ [Al margen: *Medallas de Marmol*] *En atencion, a que Don Carlos Salas Escultor, tiene concluidas las Medallas que se le dieron, y adelantadas las otras tres que se le encargaron, y [palabra tachada] ha tanto tiempo que los otros dos, que admitieron tres Medallas cada uno ni parecen, ni hay apariencias de que vengan explicó el Señor Arzobispo, que Salas las travage las doce, pues ofrece darlas concluidas para el Octubre de 1763= Lo acordó assí la Junta y que trahiga los operarios, que necesite* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 20-XI-1762, f. 133).

²² CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 78-79.

²³ Sobre el pago de modelos al escultor Felipe de Castro para la capilla de San Julián de la catedral de Cuenca, ver BARRIO MOYA, J. L., "El escultor Felipe de Castro y su frustrada intervención en la Capilla de San Julián en la catedral de Cuenca", *Academia*, 73, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1991, pp. 351-361, espec. pp 357-360.

comentada carta *denigrativa contra el artifice Salas* que, si bien no localizada, conocemos por las alusiones a ella en las juntas y por la contestación que se le remitió para restituir *el honor de aquel, y persuadiendo a Rodriguez que no tiene razon*.²⁴ A raíz de esto, seguramente por indicación del arquitecto, Álvarez se dirigió a la Junta reclamando las tres medallas que ya se habían encargado a Salas, a lo que se accedió informándole de que el catalán las había cedido voluntariamente, pero que, para realizarlas, debía presentarse en Zaragoza antes del mes de abril.²⁵

Mientras tanto, Ventura Rodríguez comunicó una nueva adjudicación de los temas de las medallas al salmantino, ésta vez las de la *Natividad, Purificacion, y Desponsacion* cuyos *marmoles no los havia tocado aun Salas*.²⁶ Es fácil deducir que la medalla dedicada a la Inmaculada, que no estaba entre las contratadas inicialmente por Salas en Madrid (que fueron *Soledad, Coronacion, y Patrocinio*), se la había reservado el arquitecto a Álvarez, dada su destacada ubicación en el presbiterio de la Santa Capilla al ser la que daba inicio al ciclo iconográfico desplegado. Sin embargo, ésta sería una de las primeras que el catalán acometería tras el encargo de la Junta ordenado por el arzobispo, antes de que se produjera el incidente de la carta *denigrativa*, motivo por el que Álvarez debió renunciar a su ejecución.

Finalizados los trabajos de escultura, a finales de 1764, el escultor habría solicitado el pago del modelo inservible. Aunque todo este asunto no debió de ser de su agrado, la Junta de Fábrica se avino a ello ordenando una tasación del *Modelo de Medalla de la Concepción*, para lo que designó a los escultores zaragozanos más importantes del momento, José Ramírez, Juan Fita y Simón Ubau, al igual que se hacía en otras disciplinas como, por ejemplo, las tasaciones o visuras de las obras de los bronceístas, llevadas a cabo por los plateros locales más importantes, Domingo Estrada y Antonio Dargallo.²⁷

El valor de la pieza, curiosamente, no se mencionó en la tasación, pero se estimó con respecto a la medalla de la *Purificacion de Nuestra Señora* que realizó finalmente Álvarez en sustitución de la de *La Inmaculada*, por lo que consideraron que *el menor trabajo que lleva el de que se trata, entendemos: Se le debe rebajar una tercera parte del tanto en que para con el otro voluntariamente se combino*.²⁸ El precio final ascendía a 1.000 reales de vellón, según reveló el salmantino en una carta

²⁴ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 20-XI-1762, f. 133. ACP, Correspondencia remitida 1740-1762, 18-XII-1762, apéndice documental, doc. 86.

²⁵ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 4-II-1763, f. 134.

²⁶ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 5-I-1763, apéndice documental, doc. 87.

²⁷ Por tratarse de capiteles, en la tasación también participó Carlos Salas (ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 14-XI-1767).

²⁸ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 12-XII-1764, apéndice documental, doc. 122.

posterior.²⁹ De donde inferimos que el valor asignado al modelo de la medalla de *La Purificación* era de 1.500.

La Junta admitió la tasación notificándolo al artista a finales de enero de 1765, cuando ya había regresado a Madrid, pero con la condición de que el modelo lo enviara en el plazo de un mes, lo que de nuevo incumplió Álvarez al hacerlo en mayo.³⁰ Se excusó por haber tenido que atender asuntos familiares que le obligaron a viajar a su ciudad natal y por demorarse en cocer la medalla, según le había indicado Ventura Rodríguez.³¹ Al rechazarla, la Junta de Fábrica no perdió la ocasión de recordarle su tardanza en el traslado a Zaragoza y en sus incumplimientos en el tiempo de ejecución de los trabajos, culpándole del retraso en la inauguración de la Santa Capilla.³² Sin embargo, y a pesar de que finalmente no llegó a buen fin, a tenor de la documentación consultada, es la única ocasión en que se admitió el pago de un modelo, extremo en el que no podemos descartar la intervención del arquitecto, ya que Álvarez lo mencionó constantemente en la carta en la que reclamó el pago, adjunta al envío del modelo.³³

Se descartan así las hipótesis planteadas por Cruz Yábar sobre una inicial advocación de *La Inmaculada Concepción* para el trasaltar o futuro retablo mayor, sustituida por la de *La Asunción de la Virgen* al rechazar el Cabildo “rebelde” los planes de Ventura Rodríguez respecto a la obra de Damián Forment realizada entre 1508 y 1519, reinstalada desde 1717 en el centro de la nave principal del nuevo templo barroco.³⁴ Así pues, no mediaron cuestiones de patronazgo

²⁹ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 6-V-1765, apéndice documental, doc. 126.

³⁰ *Son datta 1 libra 8 sueldos 11 pagados a Millán Gil Arriero por los portes del Modelo de la Medalla de la Concepcion que remitió Don Manuel Alvarez desde Madrid = consta de recibo* (ACP, sig. 6-12-2-20, 1765, asiento 41, f. 174, documento transcrito por CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, op. cit., vol. II, p. 366).

³¹ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 6-V-1765, apéndice documental, doc. 126.

³² ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 21-V-1765, apéndice documental, doc. 127.

³³ Sólo en unas anotaciones anónimas, redactadas como instrucciones para abordar la realización del trasaltar, se menciona el pago de diseños o modelos, aunque al final, como se ha comentado, este extremo no se contempló en la petición que se hizo a los tres escultores: *Para evitar el pago de muchos Diseños para el Medallon, parece convendria se encargue solo el hacerlos a dos que ya ha habian estado aquí, trabajado en Estatuas, y visto todo el sitio; Como estos solo son Alvarez, Ramirez, y Salas, se les podria escribir por Estrada si querian hacerlo, pasarlo, y aprobarlo por la Academia, y hacer postura por Pliegos esplicando el tanto del todo los plazos de pago, tiempo para la conclusion, y demas condiciones todo por menor; Y tambien el tiempo para hacer el diseño, que devera ser la primera respuesta, que den, a la carta que se les escriba con toda la explicacion. Si por casualidad alguno de estos tubiese hecho diseño aprobado por la Academia, que desde luego presente el testimonio del Secretario, y de pliego sobre los precios tiempo, y condiciones del total de la obra, para ver si tiene quenta, o el encargar mas diseños* (ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, s. d.).

³⁴ ACP, Muestras y trazas, núm. 22_12, *Forma en que deve executarse la Capilla del testero de la Yglesia de Nuestra Señora del Pilar de la Ciudad de Zaragoza frente de la Santa Capilla, con Tribunas para la Musica*, Madrid, 23-II-1763.

nacional o de primacía de alguna de las dos advocaciones en Aragón.³⁵ La documentación atestigua que para el trasaltar nunca se consideró otra advocación que no fuera la que hoy tiene: la misma que la del retablo renacentista que habría sustituido de haberse llevado a cabo completamente el proyecto de Rodríguez. A mediados de 1761, cuando éste participó al deán Antonio Jorge Galbán sus planes sobre la escultura para la Santa Capilla, la selección de los escultores y el reparto de obras entre ellos se refirió en varias ocasiones al trasaltar, citándolo como *relieve grande dela Asumpcion de Nuestra Señora*.³⁶ En los mismos términos se expresó Aramburu en 1766:

*A su diestra está el Adoratorio del Santo Pilar, y esta fachada con el tiempo aun se espera que sirva de Altar Mayor para el Templo; y aun por eso en el Medallon de esse centro se ha de colocar el mismo Mysterio que tiene por Titular el que hay ahora; pues aunque este es de Alabastro, y de muy buena, y no antigua escultura, impide la vista del Tabernaculo desde lo mas principal de la Iglesia, y como está a poca distancia le quita tambien el lucimiento; lo que, y la mayor magnificencia con que quedará el Presbyterio para las funciones sagradas, se tiene por justa causa para poner en execucion este pensamiento.*³⁷

Centrándonos ya en la respuesta de Manuel Álvarez al requerimiento de la Junta para la elaboración del modelo del relieve para el trasaltar,³⁸ el escultor comenzó reconviniendo al secretario de la Junta de Fábrica y del Cabildo, José Estrada, por su *Equivocación*, poniendo en duda que la carta de éste fuera una duplicada y que le hubiera remitido otra anterior el 15 de julio (la misma que se envió a los otros dos escultores), pues *el mozo del correo general* no se la había llevado a casa, como afirmó que se hacía en Madrid, ni se hallaba en *la lista de las atrasadas de Julio*. Para entrar en la cuestión, y siguiendo en ese mismo tono, comenzó reconociendo la hostilidad mutua entre él y el Cabildo, afirmando que *estoy tan lejos de aceptar su proposicion como por ella me infiero lo esta el Ilustrisimo Cabildo de mi proceder*.

Orgullosamente, el escultor afirmaba, en primer lugar, que una obra tan importante requería invertir mucho tiempo en la elaboración de un modelo que no estaba dispuesto a hacer, puesto que no se le iba a pagar, pero tampoco se *cansaria en hacer la oposicion* ni en someter la obra a la aprobación de la Real Academia, de la que era individuo de mérito y profesor. En segundo lugar, argüía que el Cabildo ya conocía sus obras, que estaban *a vista de las quelos otros mis coopositores hicieron*, lo que hacía innecesario el ejercicio si eran de su agrado; de lo contrario, él se decía incapaz de mejorarlo si no era a costa de muchísimo trabajo para lograr *el lucimiento que acostumbro, y pide Obra tan delicada*. En tercer

³⁵ CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, *op. cit.*, vol. I, p. 244.

³⁶ ACP, sig. 6-4-25-9, Madrid, 15-VIII-1761, apéndice documental, doc. 69.

³⁷ ARAMBURU DE LA CRUZ, M. V., *Historia Chronologica...*, *op. cit.*, pp. 117-118. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000102086&page=1> (consulta 2-IV-2019).

³⁸ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 20-VIII-1766, apéndice documental, doc. 136.

lugar, afirmaba estar acostumbrado, no a solicitar semejantes obras, *sino a ser elegido*, poniendo aquí como ejemplo de ello su trabajo en el Palacio Real de Madrid con la realización de una de las medallas de las sobrepuestas del piso principal y *varias piezas de marmol*, tarea para la que se le llamó *por haver visto mis Obras en la Real Academia* y por la que se le pagó un precio más alto que a los demás artífices. Y continuaba diciendo: *no es de honor ni estimacion mia el ponerme haora a hacer oposicion a semejante empresa.*

Pero prosiguió en el mismo tono de reproche aseverando que su fama la había ganado por su trabajo y obras y que estaba seguro de que, aunque su modelo lo aprobase la Academia, sería expuesto al criterio de otros artistas a quienes desdeñó por haberse formado en academias de provincias, en clara referencia a los académicos zaragozanos que hicieron la tasación de la medalla, José Ramírez, Juan Fita y Simón Ubau:

[...] no por eso havia de dejar el Cabildo de exponer la obra que por el se hiciere (cono expuso las anteriores) a la censura de algunos poco practicos en su harte por no estar versados en academias en dondonde [sic] concurren sugetos de la clase y estudios tan particulares como los que asisten en la Real Academia Matritense [...]

Añadió que, al contrario que las medallas realizadas por él, las obras de los otros escultores no soportaron ninguna visura final, obviando que él mismo junto con José Ramírez examinó seis medallas de las ejecutadas por Salas respecto a los modelos aprobados en Madrid.³⁹

[...] sin embargo de que las de otros no se revisaron con el rigor de Justicia que a los demas, pues no se les pesó el cumplimiento de la exacta Conclusion, [...] con senti, que la mia se Censurase, y padeci con gusto ese vexamen, para que el cabildo quedase mas enterado, y satisfecho de mi condota, y modo de proceder.

Por lo demás, continuó acusando de falsas e injustas las razones por las que el Cabildo no pagaba el modelo, de inútiles las juntas que se celebraron para tratar el asunto, y el nombramiento de los tasadores por parte de la Junta, acusándola de no haber querido entregarle el original de la tasación con lo que, decía, quedaban al descubierto sus intenciones. Finalizaba con una dura invectiva:

Pero tenga entendido el Cabildo, que tambien para Su Ilustrisima ay Juez que conozca de sus causas, y residencie su modo de proceder; y que aser yo ombre mecanico, que intentará sorrojar al Cabildo ya huviera puesto en planta el pedir mi trabajo; que si buenamente, quisieran inbiarmelo, respeto de que saben muy bien, que en Justicia y conciencia se me debe, lo rrecivire; y si no lo hiciesen, este

³⁹ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 28-X-1763, apéndice documental, doc. 110; [Al margen: *Aprobacion delas Medallas de Salas*] *Presento el Señor Dean la relacion, y aprobacion de las seis ultimas Medallas de Salas dada por Ramírez, y Alvarez, que estan con arreglo a los Modelos aprobados en Madrid* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 27-X-1763, f. 137).

*entendido el cabildo en que no se lo perdono, y que para el Tribunal de Dios les Zito: que por lo de haora no hago mas de insinuarle la Justicia que me asiste y la razon que tengo para pedir mi trabajo.*⁴⁰

La carta comentada hasta aquí fue la última comunicación del escultor con la Junta de Fábrica del Pilar. El modelo acabó en poder de Manuel Álvarez,⁴¹ si bien desconocemos en qué momento pudo hacerse cargo de él, pues constaba en el inventario realizado a su muerte en 1797, valorado en 60 reales.⁴²

Los desencuentros a cuenta de la obra del trasaltar no cesaron aquí, sino que se prolongaron hasta que se tomó la decisión de encomendarla a Carlos Salas. El artista presentó, por mano del administrador de la Junta de Fábrica, Pedro Unzueta, su modelo en la Academia de San Fernando a primeros de septiembre de 1766: un relieve en barro representando *La Asunción de la Virgen* para el que, en su memorial, solicitaba *examinar esta obra y mandar a los Profesores expresar el juicio que formen de ella*, para cumplir así con las condiciones impuestas por la Junta de Fábrica del Pilar para la admisión de los bocetos.

En el curso de la reunión que había de aprobarlo se volvió a producir una situación que puso de manifiesto las preferencias de Ventura Rodríguez quien, en una clara estrategia de manipulación de los asistentes, logró impedir lo solicitado por Salas, afirmando saber que el Cabildo esperaba los modelos de otros dos escultores para que, a la vista de los tres, la Academia juzgase y eligiese al mejor. Así propuso posponer el examen del modelo del catalán, a lo que los académicos accedieron. Procede señalar que, entre los asistentes a esa junta ordinaria del 7 de septiembre, aparte de consiliarios y otros académicos, del viceprotector Tiburcio Aguirre, del secretario Ignacio Hermosilla y del propio Ventura Rodríguez, se encontraban allí Vicente Pignatelli, Felipe de Castro y Manuel Álvarez.⁴³

El arquitecto no obvió recordar que la obra de la Santa Capilla estaba a su cargo y, difícilmente desconocedor de las repuestas de los escultores a la Junta de Fábrica, al menos de la de Álvarez o, simplemente, en un intento de facilitar

⁴⁰ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 20-VIII-1766, apéndice documental, doc. 136.

⁴¹ *Ha acordado la Junta no haver lugar ala pretension de Vuestra merced mandandome prevenirle, que disponga de dicho Modelo, el que tal qual vino encaxonado y no se ha abierto, se entregara ala Persona, que Vuestra merced determine* (ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 21-V-1765, apéndice documental, doc. 127).

⁴² CRUZ YÁBAR, M. T., *El escultor...*, op. cit., vol. I, p. 452.

⁴³ Los asistentes que aparecen en el acta son el viceprotector Tiburcio Aguirre, el marqués de Sarria, Vicente Pignatelli, el marqués de Villafranca, el conde de Baños, el duque de Bournonville, Ventura Rodríguez, Felipe de Castro, Antonio González Velázquez, Andrés de la Calleja, Diego Villanueva, Juan Pascual de Mena, Alejandro González Velázquez, Miguel Fernández, Manuel Álvarez, Francisco Gutiérrez, Juan Bernabé Palomino, Tomás Francisco Prieto y el secretario Ignacio Hermosilla (ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 7-IX-1766, f. 395 r-v, apéndice documental, doc. 137).

la elección del boceto de Ramírez, mintió sobre la intención del Cabildo que, en ningún caso, había encomendado a la Academia la elección del modelo, prerrogativa que se reservaba a tenor de las claras instrucciones dadas a los artistas.

La maniobra de Ventura Rodríguez hizo que Carlos Salas se sintiera desacreditado, por lo que escribió a Zaragoza rogando a la Junta de Fábrica que le defendiera solicitando a Vicente Pignatelli, *Dignidad de esse Santo Templo y Conciliario dela Real Academia*,⁴⁴ que pidiera allí la revisión del modelo y se decidiera sobre su aprobación.⁴⁵ Por su parte, el administrador Unzueta también informó de lo sucedido, ordenándose al secretario de la Junta y del Cabildo escribir al arquitecto y exponerle la situación real respecto a los escultores, desvelando, además, que existía una *Persona que costea la Medalla* y que, concedora de que Salas había hecho un modelo, pedía celeridad. Dicha persona no era otra que el ejecutor testamentario del arzobispo Añoa y Busto († 1764), Mateo Gómez de Liébana, también fabriquero, con importantes actuaciones relacionadas con los asuntos artísticos que tan intensamente afectaban a la iglesia, bien reflejadas en la documentación.⁴⁶ Este extremo no entraría en contradicción con la confianza que el prelado demostró hacia el artista catalán desde que éste se comprometiera a la ejecución de las doce medallas de la Santa Capilla, antes de la llegada de Manuel Álvarez. Los libros de cuentas donde se registraron los pagos relacionados con el trasaltar presentan interesantes anotaciones que confirman el legado del difunto arzobispo, como parte de las ingentes cantidades destinadas por éste, entre otros fines, a la *Medalla dela Asumpta* y al adorno de *diez Capiteles de Bronce*.⁴⁷

Es lógico que en tal caso estuvieran interesados en lograr cierta rapidez en los trámites y preparativos de obra tan costosa, por lo que se instó al arquitecto a que no impidiera el examen en la Academia, pues la *Censura comparativa vendra*,

⁴⁴ Académico de honor desde 1758 y valedor, en numerosas ocasiones, de los escultores academicistas zaragozanos ante la Academia de San Fernando y las instancias reales, en defensa frente a la persecución gremial a que se vieron sometidos por no aceptar integrarse en el Gremio de Carpinteros de Zaragoza (MUÑOZ SANCHO, A. M., "La escultura en el Aragón...", *op. cit.*, p. 298; MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, *op. cit.*, p. 18 *et passim*; MUÑOZ SANCHO, A. M., "La escultura zaragozana...", *op. cit.*, p. 86).

⁴⁵ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 10-IX-1766, apéndice documental, doc. 138.

⁴⁶ [Al margen: *Piensesse enque el Señor Gomez sea de Junta*] *Se encargó al Señor Unzueta, sepa del Señor Gomez, si gustará de que el Cavildo le nombre dela Junta de Fabrica, ya porque le considera esta muy a proposito para ella, y ya porque así podrá informar a Su Ylustrisima de las providencias dela misma quando incomode menos al Prelado* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 22-VI-1758, f. 116).

⁴⁷ ACP, sig. 6-12-2-20, 1768, ff. 279-280, apéndice documental, doc. 163.

*quando Ramirez huviere presentado su Modelo; Y entretanto no entiende justo se le detenga, ni que se le prive a la Junta de ver su Postura [la de Salas] etcetera.*⁴⁸

Sólo dos días después, José Ramírez anunció a la Junta que haber estado fuera le había impedido enviar un modelo a San Fernando, lo que se disponía a hacer próximamente, y que comunicaría su aprobación en caso de lograrla.⁴⁹

Por su parte, Carlos Salas se presentó ante la siguiente junta de la Academia, esta vez personalmente, con cartas del secretario capitular en las que se comunicaba la decisión de no esperar al *concurso u oposicion entre los Modelos*, y se solicitaba la *aprobacion o correccion* del suyo con certificación del dictamen. En todo estuvo respaldado por Vicente Pignatelli que corroboró las palabras del catalán y la autenticidad de las cartas.⁵⁰ En el registro del acto se especificó que los escultores académicos Juan Pascual de Mena, Roberto Michel, Francisco Gutiérrez y el grabador Tomás Francisco Prieto fueron quienes examinaron y aprobaron el modelo. A aquella asamblea no asistieron Ventura Rodríguez ni Felipe de Castro, aunque sí Manuel Álvarez.⁵¹

Carlos Salas remitió el certificado de la aprobación de la Academia al Cabildo, mientras permanecía en la capital para vaciar el modelo y preparar su proposición sobre la obra en la que, dijo, debía incluir *ciertas condiciones que sin ellas, Considero sera mejor desistir de empresa, que conozco me acarrehara muchissimas desazones.*⁵²

Sin duda, el catalán se refería a la incómoda situación que se debió crear en el ambiente académico madrileño a raíz de la intervención de Ventura Rodríguez durante la presentación del modelo, y la posterior participación de Vicente Pignatelli en defensa de Salas. Así, por una parte, afloró una vez más el enfrentamiento entre artistas y aristócratas que tantas veces se había producido en el seno de la Academia; por otra parte, era un incidente más entre el arquitecto y el escultor.

⁴⁸ ACP, Correspondencia remitida 1763-1794, Zaragoza, 13-IX-1766, ff. 63-64, apéndice documental, doc. 139.

⁴⁹ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Zaragoza, 15-IX-1766, apéndice documental, doc. 141.

⁵⁰ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 21-IX, 1766, ff. 400 v-401 v, apéndice documental, doc. 144.

⁵¹ La relación de asistentes a la junta ordinaria incluyó a Tiburcio Aguirre (viceprotector), Conde de Baños, Vicente Pignatelli, Duque de Bournonville, Marqués de Tavera, Antonio González, Andrés de la Calleja, Diego Villanueva, Juan Pascual de Mena, Roberto Michel, Antonio González Velázquez, Manuel Álvarez, Miguel Fernández, Francisco Bayeu, Francisco Gutiérrez, Juan Bernabé Palomino, Tomás Francisco Prieto e Ignacio Hermosilla (secretario) (ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 21-IX, 1766, ff. 400 v-401 v, apéndice documental, doc. 144).

⁵² ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 24-IX-1766, apéndice documental, doc. 145.

Pero había más: en el malestar de Ventura Rodríguez contra el artista debió pesar otra circunstancia de extraordinaria importancia para ambos, desconocida hasta ahora y que, a raíz de nuestra investigación, permite configurar de forma mucho más clara el contexto histórico – artístico en el que se desarrollaron algunas obras realizadas por Carlos Salas y que deben considerarse entre las más significativas de la segunda mitad del siglo XVIII, como son la decoración de la Santa Capilla y la reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña, de cuyo proyecto fue autor hacia 1765, probablemente tras la finalización de la primera fase de su trabajo en el Pilar.⁵³ Sólo una semana antes de la junta mencionada de la Real Academia, la Cámara de Castilla había apartado al arquitecto de Ciempozuelos de la revisión del proyecto pinatense en favor de José de Hermosilla, y por deseo de éste *como mas condecorado*,⁵⁴ extremo que será analizado en el capítulo correspondiente.

Todo ello provocó en nuestro artista la honda preocupación que se refleja en las cartas que durante aquellos días remitió al administrador⁵⁵ y al secretario⁵⁶ de la Junta de Fábrica, referidas a la adjudicación de la obra del trasaltar. Reflejando una tensión que debió ir en aumento, en relación con lo ocurrido en la Academia con la aprobación del modelo, afirmó que *ympidio su curso una siniestra inteligencia*, y anunció que renunciaría a la obra *si ha de pasar por estos terminos, pues solo deseo la paz, aseverando que por unos yndicios que (sin quasi) llegan a ser evidencia, me temo una emulacion conspirada contra mi*. Así mismo, habló de odio poderoso y que sólo aceptaría pretender la obra

quando demos los opositores un testimonio ebidente de nuestro Merito, que sera haciendo una oposicion Como Dios manda, presentandonos en un lugar que se señale, y en el encerrados sin otro Recurso que nuestro merito, agamos nuestras Obras; y quando no agan Juicio del merito de nosotros, ebidentes enemigos, y aga justicia la ynparcialidad yno la Pasion [...].⁵⁷

Finalmente, la Junta acordó pedir a Salas su *postura con expresion del tiempo, precio, y plazos*.⁵⁸ En una primera carta, el escultor indicó las condiciones que

⁵³ ACP, Santa Capilla, papeles sueltos, Zaragoza, sin fecha (atribución cronológica: enero – marzo de 1765), apéndice documental, doc. 125; MUÑOZ SANCHO, A. M., “El Panteón Real: nuevos jaspes bajo la antigua roca”, en Juan García, N., Lanzarote Guiral, J. M. y Muñoz Sancho, A. M., *El Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña. Historia, política y arte*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2019, pp. 67-121.

⁵⁴ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 14-IX-1766, apéndice documental, doc. 140; MUÑOZ SANCHO, A. M., “El Panteón Real...”, *op. cit.*, p. 71.

⁵⁵ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, sin fecha (atribución cronológica: entre 24 y 27-IX-1766), apéndice documental, doc. 146.

⁵⁶ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 27-IX-1766, apéndice documental, doc. 147.

⁵⁷ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 27-IX-1766, apéndice documental, doc. 147.

⁵⁸ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 4-X-1766, f. 145.

deseaba tratar, como que la obra se haría de acuerdo a su modelo, aunque con *arreglo a los trozos de Marmol que estan en dicha fabrica, traidos con el fin de hacer una medalla* (como se recordará, la diseñada por José Ramírez); previó un plazo de dos años para darla finalizada y colocada y estableció el precio de 75.000 reales de vellón, por el que los peones para mover las piedras, el taller, los andamios y la carpintería debían correr a cargo de la fábrica. Respecto al mármol, que se había siniestrado en el incendio de 1764,⁵⁹ contempló la posibilidad de que fuera inservible, en cuyo caso la fábrica debía proporcionarle otro en sustitución o un pago adicional de 6.000 reales. Sin especificar más, la forma de pago sería según había tenido lugar en las obras anteriores, con arreglo al avance de los trabajos, aportando el artista una fianza de la tercera parte para el cumplimiento de las condiciones.⁶⁰ La fábrica, por su parte, debió de tantear con el escultor el incremento del precio de la obra si corría de cargo de éste el aporte de *Peones, Yerro, Plomo etcetera*, lo que afectaba, no sólo a la ejecución de la misma, sino también a su colocación. Salas estimó por estos conceptos un aumento total de 7.000 reales más, comunicando su disposición a firmar la escritura si se redactaba bajo esos supuestos.⁶¹ En su conjunto, la propuesta del catalán pareció bien a la Junta, pues el 25 de octubre se acordó encargarle su ejecución, encomendando la negociación final del precio y las condiciones a Mateo Gómez de Liébana.⁶² El artista expresó su agradecimiento y anunció su llegada a Zaragoza tras ultimar el vaciado de la pieza en yeso y asegurar su transporte.⁶³

José Ramírez de Arellano presentó en San Fernando a primeros de noviembre un *baxo relieve en cera que representa la asuncion de nuestra Señora*, como modelo del que llevaría al mármol en el trasaltar, cuando la Junta de Fábrica ya había encargado a Salas la obra. Según las actas de la Academia, en el memorial que lo acompañaba el escultor solicitó, igual que había pretendido Ventura Rodríguez, *que mediante tener acordado la Junta de Fabrica de aquella Yglesia que la citada obra se haga por oposicion se sirva la Academia hacer el Cotejo con los demas modelos que se presenten y aprobar el mas digno*.⁶⁴ La propia institución le corrigió negando la existencia de la oposición y de otros modelos, a tenor de los acuerdos

⁵⁹ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, sin fecha [atribución cronológica: después de 28-V-1764], apéndice documental, doc. 120.

⁶⁰ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Madrid, 4-X-1766, apéndice documental, doc. 148.

⁶¹ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 18-X-1766, apéndice documental, doc. 149.

⁶² *Vistas la postura de Salas, aprobacion de su Modelo, y carta que escribe al Señor Unzueta, se acordó que quede por este la Medalla; pero que en orden a precio, tiempo, y pactos queda a disposicion y arbitrio del Señor Gomez* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 25-X-1766, f. 145).

⁶³ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 12-XI-1766, apéndice documental, doc. 151.

⁶⁴ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 2-XI-1766, f. 412 v-413 r, apéndice documental, doc. 150.

de las juntas antecedentes. No obstante, lo aprobó juzgándolo *digno de executarse en Marmol para el fin expresado* y lo certificó.⁶⁵

Pocos días después, el secretario del Cabildo dirigió a José Ramírez una carta donde le expresaba la imposibilidad de admitir su propuesta al haberse encargado el relieve del trasaltar a otro artífice el mes anterior, sin posibilidad de retrasar la decisión por imposición *del Devoto, que costea la Medalla*. No obstante, en la misiva no eludió reconocer los méritos de sus *perfetissimas obras en esta Santa Yglesia*, añadiendo *que huvieran tenido complacencia de que la Medalla de la Asumpta fuese de su mano*.⁶⁶

Tiene sentido relacionar esta misiva con otra fechada un día después, que, remitida por la Junta de Fábrica del Pilar a Ventura Rodríguez, conocemos únicamente por una escueta referencia a ella en las actas de la Real Academia. El arquitecto la dio a conocer en la sesión ordinaria de mediados del mes de diciembre, comunicando a los académicos que *los tres Capitulares que en su nombre la firman, elogian mucho la conducta y pericia de los Señores Rodriguez, Castro y Alvarez*. La institución *lo celebró* y se encargó la respuesta al marqués de Sarria.⁶⁷

Tras el complicado proceso de selección del artífice para la realización del trasaltar de la Santa Capilla, el lacónico mensaje transmitido por el arquitecto podía parecer una disculpa del capítulo zaragozano por las circunstancias en las que aquel había tenido lugar, pero, en realidad se produjo una inflexión en su relación con dichos académicos y, por extensión, con el escultor José Ramírez de Arellano.

De hecho, en su ámbito de influencia, el Cabildo apartó de los quehaceres artísticos a este grupo cuyos miembros, de una forma u otra, habían mantenido vínculos entre sí a lo largo de todo el período de construcción y decoración del *Recinto Angélico*. Así, la gran amistad del arquitecto con Felipe de Castro le llevó a intentar su participación en alguna obra de escultura de la capilla, lo que, como hemos referido anteriormente, no fue posible por la injerencia de José Ramírez por su afán acaparador de encargos, en un incidente que desagradó profundamente a la Junta, como posteriormente quedó reflejado en diversos documentos. A pesar de ello, el escultor aragonés siguió siendo el preferido del

⁶⁵ Los asistentes a la junta fueron el Conde de Aguilar, Vicente Pignatelli, el marqués de Tavara, Pedro de Silva, Ventura Rodríguez, Felipe de Castro, Antonio González, Andrés de la Calleja, Diego Villanueva, Juan Pascual de Mena, Roberto Michel, Antonio González Velázquez, Agustín Navarro, Alejandro González Velázquez, Miguel Fernández, Manuel Álvarez, Francisco Bayeu, Francisco Subirás, Francisco Gutiérrez, Juan Bernabé Palomino, Tomás Francisco Prieto e Ignacio Hermsilla (ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 2-XI-1766, f. 412 v-413 r, apéndice documental, doc. 150).

⁶⁶ ACP, Correspondencia remitida 1763-1794, Zaragoza, 17-XI-1766, ff. 69-70, apéndice documental, doc. 152.

⁶⁷ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 14-XII-1766, f. 414 v, apéndice documental, doc. 153.

arquitecto para la realización, entre otras obras, de la del trasaltar, sin olvidar que había intentado encargarle tres de los relieves de las medallas pequeñas de la Santa Capilla, de lo que tuvo que desistir a sugerencia de la Junta de Fábrica. También, en alguna medida pudo influir en la detracción por Ramírez de parte de la obra de estucos del interior de las bóvedas del recinto, al renombrado *adornista* Juan de León, o en la contratación de las dieciséis esculturas del exterior de la capilla sobre las fachadas sur y oeste, frente a las ocho que, cada uno, realizaron Salas y Álvarez.

Por otra parte, sin menoscabo de la categoría artística de Manuel Álvarez bien demostrada en su intervención en el Pilar, su elección, su defensa y la justificación de sus incumplimientos ante la Junta por parte de Ventura Rodríguez se explican, en parte, por ser el discípulo preferido de Felipe de Castro.

En otro orden de cosas, respecto a la participación efectiva de este último en la escultura de la Santa Capilla atribuida por la profesora Cruz Yábar, como se ha visto en los capítulos anteriores, sólo tomó parte junto a Ventura Rodríguez en la supervisión o corrección de algunos de los modelos preparados por los escultores para las obras a ejecutar en la misma, como los de Carlos Salas para las medallas del *Angélico Recinto*, sin otros testimonios al respecto que las palabras del arquitecto en su correspondencia con el deán, o alguno posterior de cierto miembro de la Junta de Fábrica.⁶⁸ Sin embargo, el modelo del trasaltar de Salas no fue examinado, deliberadamente, por ninguno de los dos, lo que pudo tener una especial significación en el caso de nuestro artista, a quien consideramos discípulo, principalmente, del italiano Giovan Domenico Olivieri, aprobación que, por lo demás, éste nunca habría podido manifestar al fallecer en 1762,⁶⁹ justo antes del comienzo de los trabajos del catalán en la Santa Capilla.

No obstante, la decisión del Cabildo adoptada tras la adjudicación a Carlos Salas de la obra del trasaltar afectó especialmente a las relaciones mantenidas hasta entonces con Ventura Rodríguez y con José Ramírez. Después del tiempo transcurrido desde el comienzo de la construcción de la Santa Capilla, un motivo para dicha determinación podría haber sido la gran influencia del arquitecto a la hora de imponer a toda costa la figura del escultor aragonés para las diversas realizaciones artísticas en dicho recinto. Por otra parte, José Ramírez mantenía para entonces con el Cabildo y la Junta de Fábrica una relación que se había ido deteriorando paulatinamente por un cúmulo de cuestiones organizativas y desacuerdos económicos sobre los que se recabó la opinión de Carlos Salas. Pero

⁶⁸ Como las anotaciones que atribuimos a José Ypas, secretario del Cabildo a partir de 1772: *Don Manuel trayó los modelos aprobados de Madrid y Don Carlos los 3 primeros y los bocetos de otras medallas los embio a la aprobacion de Don Phelipe de Castro* (ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza?, sin fecha).

⁶⁹ Olivieri ya estaba ausente de Madrid por enfermedad desde mediados del año 1761. Regresó a la capital en diciembre y falleció el 15 de marzo de 1762 (TÁRRAGA BALDO, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, op. cit., vol. I, pp. 119-122 y 314, doc. 159).

también, muy posiblemente, por razones de cambio de gusto y de preferencias artísticas de los comitentes que pudieron ir evolucionando a la vista de las realizaciones de los artífices de formación más moderna y alejada de las formas del barroco tradicional, como eran Manuel Álvarez y Carlos Salas, extremo que se había hecho evidente en las esculturas de estuco sobre las bóvedas de la Santa Capilla, en las que se aprecian notables diferencias entre las imágenes modeladas por éstos, incluso en sus diferentes estilos, y las de José Ramírez. Este extremo se habría puesto de manifiesto en uno de los capítulos del contrato con nuestro artista, en el que se alude al estilo a desarrollar en el relieve del trasaltar. De este documento contamos con dos versiones, la notarial, dada a conocer por Belén Boloqui en 1983,⁷⁰ y un borrador o copia del mismo hallado en el Archivo Capitular del Pilar durante esta investigación,⁷¹ en los que la capitulación número cinco presenta una escueta pero significativa variación. En el que consideramos sería una copia de trabajo de la Junta, la capitulación número 5 expresa:

*5.º Que el dicho Salas se obliga a executar la Expresada Medalla con la perfeccion del Arte conforme al Modelo Original en quanto a la composicion, pero corregido el todo, y partes de la obra estudiandolo por el mejor natural, respecto de que al Modelo por ser en pequeño, no se puede jamas dar la perfeccion, que cabe en la magnitud de la misma Obra.*⁷²

En ella, la frase *pero corregido el todo, y partes de la obra estudiandolo por el mejor natural* enuncia claramente el ideal clasicista propugnado por el academicismo, que parece asumido ya por los informados encargantes de la obra, una élite eclesiástica culta en relación más o menos directa con la Corte y, muchos de ellos, con los círculos ilustrados de la sociedad.⁷³ Sin embargo, en el documento notarial la expresión *estudiandolo por el mejor natural* fue suprimida y la última parte de la capitulación quedó redactada de la siguiente forma:

*5. Que dicho Salas se obliga a ejecutar la expresada medalla con la perfeccion del arte conforme al modelo original en cuanto a la composicion; pero estudiando el todo y partes de la obra de justicia parece que el escultor, por su propia estimacion esta obligado a ello, para que la perfeccion que representa el modelo en chico y la reconocio así la Real Academia en su censura y aprobacion convenga con la obra que ha de ejecutar en marmol segun su magnitud.*⁷⁴

Así pues, se constata documentalmente que, a consecuencia de todo lo anterior, se cortó con Ventura Rodríguez la intensa relación epistolar mantenida

⁷⁰ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. II, doc. 394, pp. 266-267.

⁷¹ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 12-I-1767, apéndice documental, doc. 154.

⁷² ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 12-I-1767, apéndice documental, doc. 154.

⁷³ ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., "Los componentes de la Academia del Buen Gusto de Zaragoza", en Gimeno Puyol, M. D. y Viamonte Lucientes, E. (coords.), *Los viajes de la Razón: Estudios dieciochistas en homenaje a María Dolores Albiac Blanco*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2015, pp. 9-36, espec. pp. 10-12.

⁷⁴ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. II, doc. 394, pp. 266-267.

hasta entonces, reanudándose sólo en 1779 para reclamar sus honorarios por los trabajos realizados para el templo.⁷⁵ Por su parte, Ramírez no volvió a trabajar en el Pilar, entablando un largo pleito contra el Cabildo que no llegó a ver resuelto, así mismo por la reclamación de las cantidades que le adeudaba la fábrica.

5. 1. 2.

Carlos Salas contrata su ejecución

Así, el 12 de enero de 1767 se firmó en Zaragoza la escritura notarial que recogía el contrato entre Carlos Salas y la Junta de Fábrica para la ejecución del relieve del trasaltar de *La Asunción de la Virgen*, al precio final de 72.000 reales de vellón, en el plazo de dos años a partir de esa fecha [fig. 40, cat. 20].⁷⁶ Desde entonces, y coincidiendo con el tiempo de ejecución de la obra, escasean las referencias a ella en los documentos. En mayo de 1768 el escultor académico Juan Fita hizo visura a petición del administrador del Cabildo, Pedro Unzueta, en la que indicó las pequeñas variaciones respecto del modelo aprobado y dio su conformidad a falta de *algunas cosuelas que concluir, y alustrarla*.⁷⁷

El trabajo del trasaltar debía de estar terminado en lo fundamental cuando se contrataron con Carlos Salas las labores complementarias con las que se concluyeron los trabajos de escultura del conjunto, así como otras menores del *Recinto Angélico*. Siempre siguiendo el proyecto de Ventura Rodríguez, éstas incluyeron la realización de dos grandes placas de mármol con inscripciones conmemorativas de la obra de la Santa Capilla para flanquear el monumental relieve de *La Asunción* [fig. 41, cat. 21], así como otras cuatro más pequeñas para las sobrepuestas de las fachadas norte y sur [fig. 42, cat. 22]. Por encargo de la Junta de Fábrica, los textos fueron confeccionados por el arcediano de Zaragoza y por el canónigo doctoral Pedro Azpuru.⁷⁸ La talla se hizo en letra capital romana, en medio relieve y dorada a pan, sobre planchas de mármol de Carrara de perfil mixtilíneo que parecen descansar sobre las alas desplegadas de bellos querubines de recuerdo borrominesco.

⁷⁵ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, (Madrid, 20-XI-1779).

⁷⁶ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 12-I-1767, apéndice documental, doc. 154.

⁷⁷ ACP, sig. 6-12-4-, Zaragoza, 12-V-1768, apéndice documental, doc. 154.

⁷⁸ Canónigo doctoral de la santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza y catedrático de Vísperas de Cánones, según Latassa; fue académico numerario de la Academia del Buen Gusto de Zaragoza y falleció en 1773. Era hermano de Tomás Azpuru, Auditor de la Sacra Romana Rota y embajador ante la Santa Sede (ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., "Los componentes...", *op. cit.*, pp. 13, 17 y 26).

A la vez se le encargaron dibujos para el marco del relieve del medallón que, por entonces, la Junta deseaba hacer de bronce.⁷⁹ Al parecer, el escultor presentó un boceto que mostraba en sus mitades dos modelos distintos de marco y *un grupo de Marmol para encima de dicha Medalla*. Elegido por la Junta el del lado derecho, el platero Domingo Estrada se encargó de hacer una muestra de *un palmo* para calcular la cantidad necesaria y el coste del material y, así mismo, la mano de obra de éste.⁸⁰ Ni del marco ni del grupo de remate del relieve se han conservado los dibujos, ni existen otras referencias en la documentación. A la vista de la obra ni uno ni otro se llevaron a cabo, pues el marco del relieve se corresponde casi completamente con el que aparece en el diseño de Ventura Rodríguez de 1750.⁸¹



Fig. 40. Carlos Salas Vilaseca. Trasaltar de La Asunción de la Virgen, 1767-1768. Zaragoza. Catedral – Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Santa Capilla.

⁷⁹ Se encargó al mismo que forme uno, o, dos divouxos para el Marco del Medallon dela Asumpta que se piensa hacerlo de Bronce (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 14-IV-1768, f. 149).

⁸⁰ Presentó Salas dos divujos, que se le encargaron para el Marco dela Medalla, que deverá ser de Bronce con un grupo de Marmol para encima de dicha Medalla; Eligio la Junta el del lado derecho, y acordó, que Estrada el Platero haga un trozo de un palmo para prueba, ya para saber el peso del bronce, que entrará en el todo, y también para regular el coste que podra tener, sacada la cuenta por el palmo de peso, y manos (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 14-VI-1768, f. 149).

⁸¹ ACP, Muestras y trazas, núm. 22_3, Elevacion exterior de la Santa Capilla de Nra. Sra. del Pilar que se ha de construir en su Yglesia de la Ciudad de Zaragoza; cuia mitad CD demuestra la parte que mira al Coro, y DE la parte opuesta, por donde se entra de frente à adorar à Nuestra Señora, Zaragoza, 20-XI-1750.

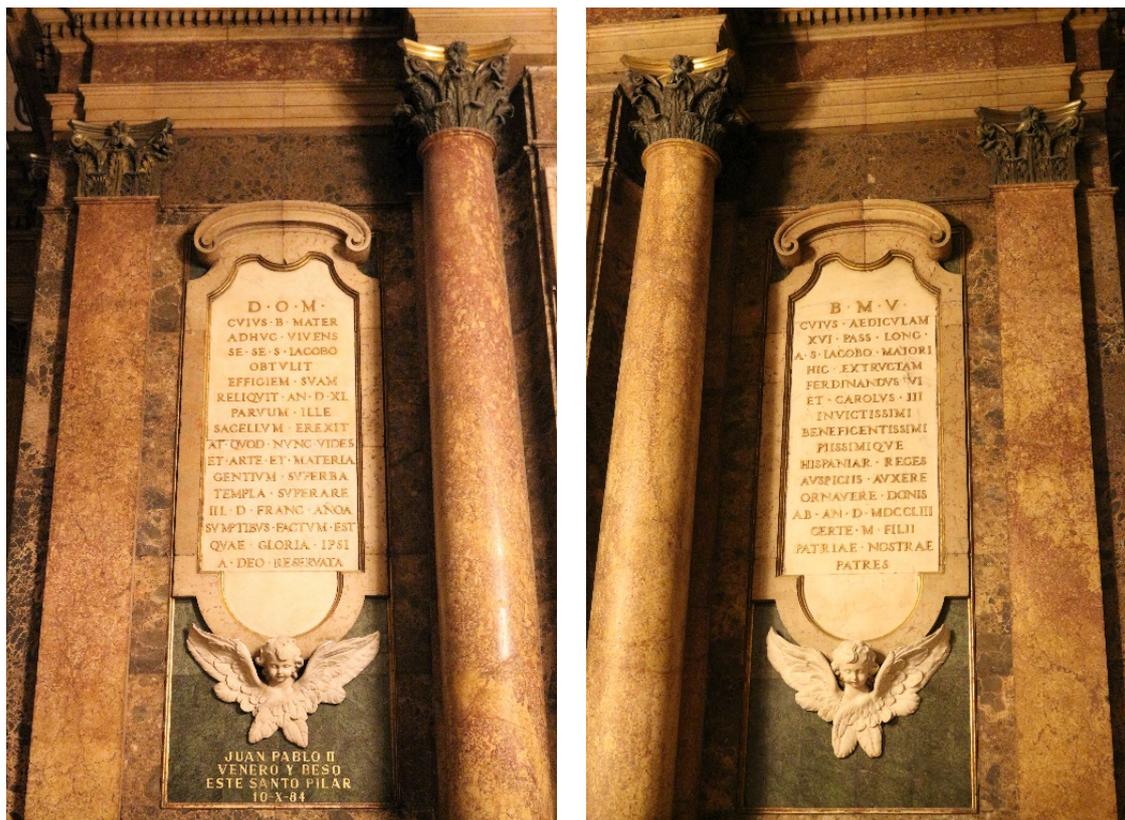


Fig. 41. Carlos Salas Vilaseca. Cartelas conmemorativas, 1768. Trasaltar de la Santa Capilla (detalle). Catedral – Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza.



Fig. 42. Carlos Salas Vilaseca. Cartela conmemorativa, 1768. Santa Capilla. Catedral – Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza.

Después de 1768 el trasaltar no vuelve a aparecer en los registros, pudiendo afirmar que el gran relieve de *La Asunción* habría sido terminado y

colocado en su emplazamiento ese mismo año, sin agotar el plazo fijado en el contrato.

El monumental y suntuoso retablo pétreo en que se constituye la fachada posterior de la Santa Capilla exhibe el relieve tallado por Carlos Salas en mármol de Carrara, en el que su carácter barroco equilibrado por los preceptos académicos se muestra ya alejado de los más tradicionales grupos de Ramírez. En una acertada composición llena de recursos y habilidad técnica, de abundantes efectos pictóricos, los personajes manifiestan elegancia y no grandilocuencia, serenidad, hondura psicológica y sentimiento contenido. Este relieve, que ya fue extraordinariamente valorado por sus contemporáneos con expresiones como *una prodigiosa Medalla en Marmol de Carrara*,⁸² ha sido calificado como *el mejor de Zaragoza del siglo XVIII*,⁸³ y en un contexto artístico más amplio como obra que *constituye algo excepcional en la escultura marmórea española*.⁸⁴ El influjo de esta obra capital se hará patente en numerosos altares ya de concepción neoclásica que se decorarán casi exclusivamente con un relieve central, por motivos económicos en madera policromada en blanco imitando mármol, como el de san Lorenzo del Pilar, tallado por el escultor académico Juan Fita entre 1780 y 1781, aunque su estructura había sido diseñada ya en 1755 por Ventura Rodríguez.

Finalizaban así los principales trabajos de escultura de la Santa Capilla, inmersos en una fase en la que Carlos Salas fue el escultor de referencia del Cabildo zaragozano, completando las obras y acaparando, posteriormente, los contratos de las intervenciones más importantes que habían de realizarse en el templo, como las decoraciones del Coreto, de las embocaduras de las capillas y de las bóvedas y cúpulas de las naves circundantes de la Santa Capilla.

Pero antes, en agosto de 1768, un nuevo contratiempo obligó, una vez más, a suspender la construcción de capiteles de bronce que, de forma paralela a las obras de trasaltar, se llevaba a cabo. Una bóveda de la iglesia *por la parte del Oriente* había sufrido importantes daños obligando a su derribo y reconstrucción, por lo que la falta de recursos económicos hizo necesario pedir, de forma urgente los fondos de la vacante del arzobispo García Mañero (1764-1767) para acometer las obras.⁸⁵

⁸² ACP, Correspondencia remitida 1763-1794, Zaragoza, 9-VIII-1768, ff. 106-108, apéndice documental, doc. 161.

⁸³ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. I, p. 454.

⁸⁴ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca española, 1600-1770*, Madrid, Cátedra, 1983, pp. 498-499.

⁸⁵ ACP, Correspondencia remitida 1763-1794, Zaragoza, 9-VIII-1768, ff. 106-108, apéndice documental, doc. 161.

5. 2.

El Coreto de la Santa Capilla

El Coreto de la Santa Capilla, también llamado de la Virgen o del Pilar, es un recinto situado en la cabecera del templo, concebido por Ventura Rodríguez para dar servicio a las necesidades litúrgicas y funciones musicales específicas del culto a la Virgen. Frente a la *Capilla Angélica*, ocupa el espacio correspondiente a la antigua capilla de San Valero y San Vicente con su posterior ampliación, cuya fachada hacia la nave se había terminado en 1758, a falta de las decoraciones en estuco de los capiteles y la embocadura⁸⁶. La planta del nuevo Coreto aparece ya trazada en el plano firmado por el arquitecto madrileño el 20 de noviembre de 1750 [fig. 16],⁸⁷ aunque no será hasta abril de 1762 cuando se comience su construcción, de forma simultánea a la decoración escultórica de la propia Santa Capilla.

El maestro de obras Julián Yarza Ceballos proporcionó entonces planos o croquis de los trabajos necesarios y la estimación de su coste a la Junta de Fábrica, propuesta que también fue aprobada por el arzobispo Añoa y Busto. Consistieron en la demolición de la capilla de San Valero y San Vicente para proceder a su ampliación hasta equiparar la envergadura del nuevo espacio en anchura y en altura con la nave mayor del templo. Los trabajos para la *Fabrica, mexoras, y ensanche* fueron contratados por dicho maestro por importe de 1.600 libras jaquesas.⁸⁸ Así, se dio comienzo a la obra casi un año antes de que Ventura Rodríguez remitiera a la Junta de Fábrica el dibujo en el que representó la planta de éste y dos secciones [fig. 43], todo en su trazado definitivo,⁸⁹ donde se contempla la idea concebida inicialmente por el arquitecto, y aún vigente, de acoger en el testero, vacío, el retablo mayor renacentista de Damián Forment, dibujo cuyos elementos representados se hallaban en necesaria relación con las

⁸⁶ *Se dio cuenta de estar ya concluida la fachada dela Capilla de San Valero, y San Vicente, y que faltan los Capiteles, se resolbio se suspendiera su execucion pues debiendo ir uniformes las fachadas, los capiteles y Escudo de Armas deberan ser del Sujeto a quien se ceda la Capilla* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 17-IX-1758, f. 120).

⁸⁷ ACP, Muestras y trazas, núm. 22_1, *Planta de la Yglesia Metropolitana de Nra. Sra. del Pilar de Zaragoza; en la qual se ve del modo que corresponde con el todo, la nueva Santa Capilla proiectada, y la obra que con este motivo se deve hacer para maior decoro, firmeza, comodidad y hermosura del Templo*, Zaragoza, 20-XI-1750.

⁸⁸ *Presentó el Señor Unzueta una instrucción, y tanteo hecho por Julian Yarza sobre la Fabrica, mexoras, y ensanche dela Capilla frente dela Santa Capilla, al pie dela Yglesia, por el precio de 1600 lj. siendo la saca de enronas en cuenta dela Fabrica, y las maderas para andamios; se acordó pase este papel al Señor Arzobispo para su aprovacion* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 26-IV-1762, f. 130).

⁸⁹ ACP, Muestras y trazas, núm. 22_12, *Forma en que deve executarse la Capilla del testero de la Yglesia de Nuestra Señora del Pilar de la Ciudad de Zaragoza frente de la Santa Capilla, con Tribunas para la Musica*, Madrid, 23-II-1763.

trazas del exterior del Coreto o fachada oriental del templo, remitidas anteriormente.⁹⁰ Poco después, Yarza suscribió otro contrato por valor de 230 libras para completar zonas adyacentes de la fachada de la capilla hacia la nave, como *azer la Arquitectura en los dos arcos, y cuatro pilastras con su entrecalle y nichos que estan sobre, y frente, de las dos bajadas del Panteon, siempre según los diseños del arquitecto, y con el compromiso de concluirlo en su totalidad en junio de 1764.*⁹¹

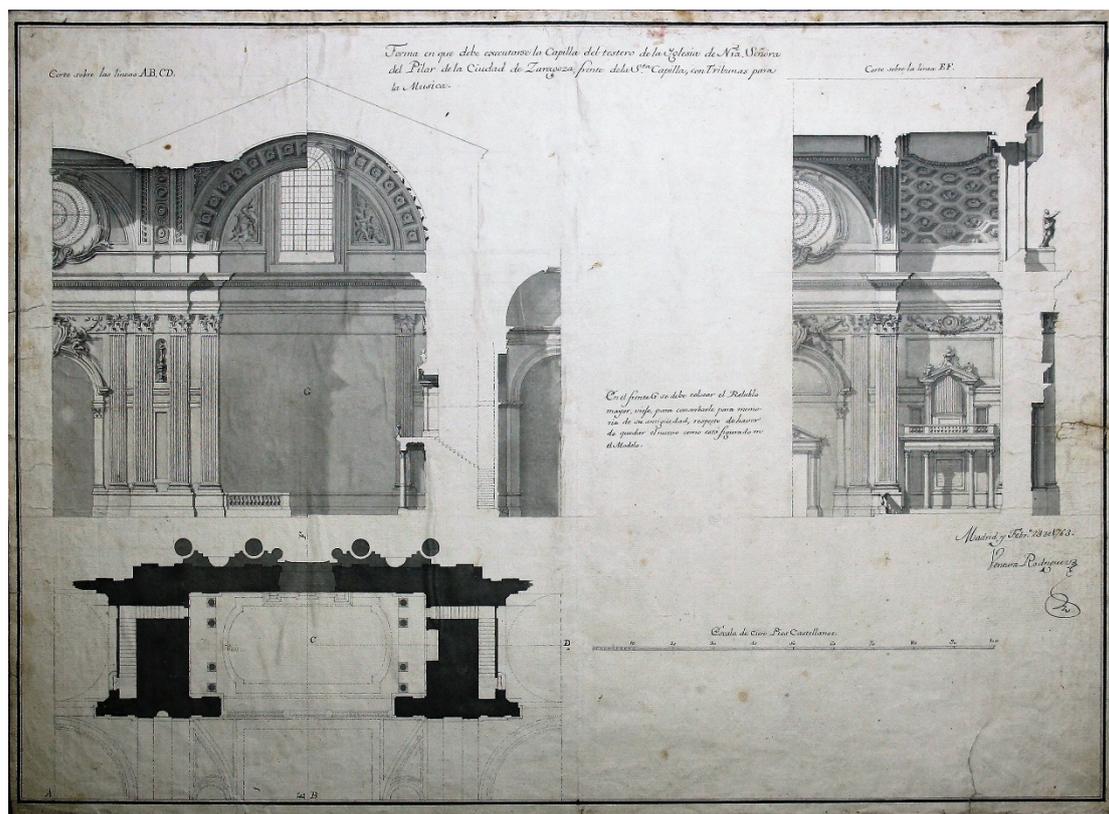


Fig. 43. Ventura Rodríguez. Forma en que debe executarse la Capilla del testero... ACP, Muestras y trazas, 22_12, Madrid, 23-II-1763.

La muerte del arzobispo en febrero de 1764, pilar fundamental de las obras de la Santa Capilla, trastocó la marcha de todas ellas debido a las dificultades económicas que provocó la situación de sede vacante, incluida la continuación de la decoración del propio *Recinto Angélico* que, tras su inauguración solemne en 1765, no se reanudó hasta 1767 gracias a fondos provenientes de la vacante de la mitra arzobispal, con el encargo a Carlos Salas del *medallon* de *La Asunción de la Virgen* en el trasaltar, la ejecución del ornato de los capiteles de bronce y la

⁹⁰ ACP, Muestras y trazas, núm. 22_11, *Elevacion exterior de la Santa Yglesia Cathedral de Nuestra Señora del Pilar de la Ciudad de Zaragoza por la fachada de levantes en la forma que se há de componer, lo hecho, y seguir lo que resta*, Madrid, 6-VIII-1761.

⁹¹ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 22 y 23-X-1763.

decoración del Coreto. En este recinto el escultor emprendió su tarea a partir de 1771, para continuar en los años sucesivos con la de las embocaduras de las capillas, arcos y bóvedas de las naves circundantes a la Santa Capilla. No sólo aplicó las decoraciones de estuco, sino que ideó el vasto programa iconográfico que se desplegó en las cubiertas de toda esa zona del templo, basado en las invocaciones de la Letanía Lauretana, plasmado por los pinceles de los hermanos Francisco y Ramón Bayeu y Francisco de Goya.

El Coreto, que debía dotarse de elementos de mobiliario litúrgico como la sillería para dignidades y canónigos y espacios para cantores y músicos, se acondicionó provisionalmente para afrontar con decoro las celebraciones de la inauguración de la Santa Capilla en octubre de 1765, instalación que sirvió hasta su realización definitiva durante la fase transcurrida entre los años 1770 y 1773. A tal efecto, al carpintero de la fábrica, Manuel Rueda, se le encargó una sillería *como la dela Sala Capitular*,⁹² cuyo dibujo fue aprobado a condición de que *el asiento de Su Ilustrisima sea mas lebandado como corresponde, y que enla entrada se haga una Barandilla portatil* para los días que asistiera el Cabildo.⁹³ Su fallecimiento en 1765 habría dejado el encargo sin completar, lo que llevaría a acondicionar cuatro bancos provisionales según las indicaciones de José Ramírez de Arellano, mientras que él mismo se ocupó de tallar en madera de nogal los adornos de la sillería que consistieron en

*los brazos de la Silla de su Ilustrisima, vajo relieve de su respaldo, Adorno grande del remate del medio donde esta la cifra de Maria, y a mas las seis piezas de adorno de los lados que coronan al resto de las sillas.*⁹⁴

Por este cometido, en la última cuenta presentada a la Junta de Fábrica correspondiente a los trabajos realizados en 1765, Ramírez consignó la cantidad de 140 libras jaquesas.⁹⁵

Con el nuevo impulso económico logrado en 1767 se acometió la instalación de un órgano, instrumento construido por el maestro organero Juan Ferrer cuya caja diseñó, con algunas variaciones respecto a la traza de Ventura Rodríguez, *Gregorio Sevilla Escultor*⁹⁶ por un precio de 150 libras jaquesas. Fue

⁹² ACP, Juntas Nueva Fábrica, 27-X-1763, f. 137.

⁹³ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 24-XI-1763, f. 139.

⁹⁴ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 15-III-1766.

⁹⁵ MUÑOZ SANCHO, A. M., "Aportación documental al proceso...", *op. cit.*, p. 403.

⁹⁶ Tal como se le denomina en las Juntas de Hacienda (ACP, Juntas de Hacienda 1763-1779, 6-V-1767, f. 155), sin embargo, en la proposición para el diseño de la caja del órgano del Coreto él mismo se presenta como *maestro arquitecto* (ACP, sig. 6-12-4, s. f.), lo que se justifica por el título de maestro ensamblador que ostentaba desde el 5 de enero de 1765, tras presentarse al examen que el Gremio de Carpinteros, Ensambladores, Escultores y Entalladores de Zaragoza le impuso para la obtención de dicha maestría, prueba que consistió en *una urna para una Santa Barbara, que sirva de peana con su tablero, y basa, la urna ha de ser en figura enpenteagassa [sic] de dos palmos, y medio de alta, y quatro palmos de ancha por la planta de abajo, y por la de arriba dos palmos y*

realizada en *exquisitas maderas de Yndias* donadas por el conde de Ricla,⁹⁷ que a su vez se había comprometido a costear la sillería definitiva del Coreto con los mismos materiales.⁹⁸ Seguidamente, Sevilla abordó la decoración escultórica superpuesta a la caja, sin su policromía ni dorado, por 40 libras, trabajos que fueron visurados positivamente por Carlos Salas, quedando finalizado todo ello en abril de 1768.

Pocas semanas después, la marcha de las obras sufrió un importante contratiempo al que ya se aludió en el capítulo correspondiente al trasaltar de *La Asunción de la Virgen*, cuando nuestro escultor atendía a las últimas realizaciones en ese ámbito. Al parecer, desde principios de año, en una *gran porcion de boveda del claustro del Templo, por la parte del Oriente*, habrían aparecido grietas o fisuras que hicieron temer su derrumbe, por lo que fue *forzoso apuntalarla, y formar costosos andamios, para demolerla, y construirla de nuevo*, en un momento en que las limosnas de los fieles habían disminuido ostensiblemente.⁹⁹ La falta de fondos y la envergadura de estos trabajos supusieron la detención y el consiguiente retraso en las obras emprendidas de decoración y dotación del Coreto. La orden de reparación de la bóveda no fue dada en Junta de Fábrica hasta febrero de 1770,¹⁰⁰ y el presupuesto elaborado por Yarza en este caso, presentado a primeros de mayo, ascendió a la considerable suma de 1.400 libras jaquesas. Fue aceptado y puesto en ejecución a partir de esa misma fecha.¹⁰¹ Finalmente, en febrero de 1771 se dio noticia de la terminación de las obras de reconstrucción y se ordenó el traslado de los andamios al Coreto *pasada la Pasqua*,¹⁰² para proseguir con las dotaciones de ese espacio litúrgico y abordar definitivamente su decoración.

En esta nueva fase, que había comenzado a principios de 1770, la Junta ideó construir un segundo órgano, esta vez fingido o *de perspectiva*, para colocarlo

medio poco mas o menos, todas las molduras han de ser de la orden compuesta, y todo ha de estar bien armado, y ajustado conforme a Arte: Se le dio de tiempo dos meses y en cinco de enero de 1765 juro de Maestro se voto la pieza, y pago a la Cofradia (MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, *op. cit.*, p. 95).

⁹⁷ ACP, Libro de Gestis, 11-V-1770, f. 22.

⁹⁸ ANSÓN NAVARRO, A. y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y el Coreto...*, *op. cit.*, pp. 135-150.

⁹⁹ Motivos alegados en la carta dirigida por el Cabildo al Comisario General de Cruzada en petición de fondos correspondientes a expolios y vacante del arzobispo García Mañero, fallecido en julio de 1767 (ACP, Correspondencia remitida 1763-1794, Zaragoza, 9-VIII-1768, ff.106-108, apéndice documental, doc. 161).

¹⁰⁰ *Acordó igualmente que se piense en reparar la Boveda dela Nave de San Lorenzo, y texados dela Yglesia* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 27-II-1770, f. 151).

¹⁰¹ *Presentó con fecha de 1º de Maio de 1770 presento Julian Yarza el plan del coste dela Boveda como en el se expresa, y su coste de Albañileria, Carpinteria, y errages, sin el coste delas Maderas pues las principales las tiene la Fabrica, regula en 1400 libras Jaquesas = Se acordó se empieze la obra quanto antes* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 8-V-1770, f. 152).

¹⁰² *Dixo el Señor Administrador que estava ya concluida la composicion dela Boveda, y se acordo mudar los Andamios, pasada la Pasqua, al Coreto, y se providenciaria lo que se ha de hacer alli* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 23-II-1771, f. 156).

simétricamente al primer instrumento, en el lado opuesto del Coreto, y siempre siguiendo los diseños de Ventura Rodríguez. Se solicitaron al conde de Ricla, bajo cuyo patrocinio se realizaba la nueva sillería del Coreto en caoba y ébano, las maderas necesarias para la realización de la segunda caja y la de un facistol como complemento idóneo para la dotación del recinto, petición a la que el noble aragonés accedió inmediatamente. La ejecución corrió a cargo de Gregorio Sevilla con las mismas condiciones en que había realizado la anterior. La segunda pieza es la única que hoy se conserva, pues el verdadero órgano fue vendido en 1940 y sustituido por un instrumento moderno. En cuanto al facistol, con Sevilla colaboró el escultor Francisco Albella, si bien el trabajo escultórico de este mueble correspondería principalmente a este último. Por su parte, los tubos *de perspectiva* del falso órgano fueron fabricados por el maestro organero Tomás Sánchez, quedando todo el conjunto finalizado para la fiesta del Pilar de 1772.¹⁰³

5. 2. 1.

La decoración escultórica del Coreto proyectada por Ventura Rodríguez

De forma simultánea a estas dotaciones, se emprendió la decoración escultórica y pictórica del Coreto. Por una parte, se iniciaron contactos con Francisco Bayeu sobre las pinturas al fresco para la bóveda, asunto que se pospuso dados los numerosos compromisos del pintor en la Corte. Por otra parte, a solicitud de la Junta de Fábrica, en marzo de 1771 los escultores Francisco Albella y Gregorio Sevilla conjuntamente, y Carlos Salas, presentaron sus propuestas para ejecución de la decoración prevista en los dibujos de Ventura Rodríguez donde, obviamente, no se contemplaba el gran medallón de estuco que preside el Coreto, diseñado y ejecutado por Salas posteriormente, una vez desechada por el Cabildo la idea que aún en 1763 guiaba el proyecto del arquitecto de redefinición funcional del espacio del templo con subordinación a la Santa Capilla: *En el frente G se debe colocar el Retablo mayor, viejo, para conserbarle para memoria de su antigüedad, respecto de haver de quedar el nuevo como está figurado en el Modelo*,¹⁰⁴ es decir, todo ello tal como se halla plasmado en la planta trazada por Ventura Rodríguez en el dibujo de febrero de 1763 [fig. 43] y desarrollado

¹⁰³ ANSÓN NAVARRO, A. y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y el Coreto...*, op. cit., pp. 151-177.

¹⁰⁴ *En el frente G se debe colocar el Retablo mayor, viejo, para conserbarle para memoria de su antigüedad, respecto de haver de quedar el nuevo como está figurado en el Modelo* (ACP, Muestras y trazas, núm. 22_12, *Elevacion exterior de la Santa Yglesia Cathedral de Nuestra Señora del Pilar de la Ciudad de Zaragoza por la fachada de levantes en la forma que se há de componer, lo hecho, y seguir lo que resta*, Madrid, 23-II-1763).

nítidamente en la maqueta de la Santa Capilla [fig. 39], cuya materialización aún defendía Aramburu en su obra de 1766.¹⁰⁵

La decoración de *escultura y talla* presupuesta por los artistas incluía la correspondiente a la bóveda y la banda formada por la prolongación del collarino y la cornisa en los muros laterales, más otra no prevista por Ventura Rodríguez para la misma franja del testero que, por indicación de Salas, debía ser de diseño más elaborado por su ubicación central. Una superficie total que, según éste, ascendía a más de 1.921 *pies*. Sin embargo, la Junta advirtió en las propuestas muchas imprecisiones por lo que planteó cuestionarios aclaratorios sobre los condicionantes que debían quedar netamente estipulados ante la adjudicación y la firma del contrato.¹⁰⁶ Se requería la información exacta sobre si el precio correspondía sólo a *manos*¹⁰⁷ o en él estaban incluidos los materiales, andamios y peones. En el supuesto de que dichos gastos corrieran a cargo de la fábrica, se pedían cantidades e importes aproximados.

Carlos Salas no incluyó el coste de los materiales necesarios para los estucos, considerando que debían correr por cuenta de la fábrica. Lo justificó recordando a la Junta que la decoración de estuco en las bóvedas interiores de la Santa Capilla se había trabajado de este modo, y por el doble de precio, en referencia a los contratos de Juan de León y León Lozano¹⁰⁸ y al trabajo de José Ramírez de Arellano.¹⁰⁹ Por otra parte, consideraba que, por seguridad, era arriesgado confiar a los artífices el gasto en hierro para la sujeción de las piezas:

pues aquel por haorrar quizas de gasto no pondria fierros en muchas piezas que lo necesitan, olas afianzaria en algunos cabos que no podrian resistir la fuerza que naturalmente an de hacer, especialmente las piezas dela Bobeda buscando su centro por estar prependicularas [sic].¹¹⁰

Los materiales que solicitó fueron yeso mate y yeso pardo, polvo de mármol —que poseía la fábrica—, arena y cal, o su importe de doscientos escudos o libras jaquesas si eran de cargo del escultor. En cuanto a peones, dijo necesitar sólo uno, con un jornal de 2 reales diarios, importe que se le abonaría si la fábrica decidía no asumirlo. Debían proporcionarle los andamios, pero en condiciones óptimas para el desarrollo de los trabajos y que no se hiciera necesario su traslado por estar mal instalados.

¹⁰⁵ ARAMBURU DE LA CRUZ, M. V., *Historia Chronologica...*, *op. cit.*, pp. 117-118. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000102086&page=1> (consulta 2-IV-2019).

¹⁰⁶ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 22-III-1771, f. 57,

¹⁰⁷ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, sin fecha [atribución cronológica: entre el 22-III y el 25-III-1771], apéndice documental, doc. 175.

¹⁰⁸ [...] *nos obligamos a executar las porciones de dicha obra que se nos señalare, a cada uno separadamente, de manos, en precio de veinte reales de vellon cada pie superficial de vara Castellana con arreglo a dichos Dibujos* (ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 15-XII-1763, apéndice documental, doc. 114).

¹⁰⁹ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 31-XII-1764, apéndice documental, doc. 123.

¹¹⁰ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 25-III-1771, apéndice documental, doc. 176.

Fijó la duración de la obra en un año para poder realizar el trabajo de estuco en condiciones de calidad, dada la necesidad de secado y de eliminación de salitre del material antes de recibir cualquier tratamiento final.

También se refirió a las obras que, en palabras de la Junta, *se han de hacer en el taller*. Salas afirmó que *sin duda la pregunta quiere decir vaciadas*, conocedor de las reticencias que albergaban los fabriqueros hacia ese sistema de trabajo. Sin embargo, aseguró que se harían de ese modo el *Cincho del Arco*, *rosetones*, y *algunas otras piezas*, aunque garantizando que no se vaciarían *los Grupos de Chicos que muestran los Diseños; no los Chicos por mi proyectados; no el adorno del Friso, y no etcetera*.¹¹¹

Finalmente, expresó que su precio era tan ajustado que sólo podía acceder a rebajarlo a 1.000 escudos (1.000 libras jaquesas) pues, además de haber añadido un volumen importante de trabajo aparte de lo diseñado por Ventura Rodríguez, éste debía ser minucioso y delicado para poder competir con *lo que tiene ala frente: la Santa Capilla que sus Compañeros i el dicho Salas trabaxaron*.¹¹²

Pero ésta no fue la última propuesta del escultor ya que pocos días después dirigió una carta al secretario del Cabildo, Miguel González, —a quien debía unirle cierta amistad a juzgar por la confianza que se trasluce en alguna de sus expresiones— para que, si lo juzgaba conveniente, diera a conocer su contenido al administrador de la Junta, Matías Allué, por aquellos días enfermo. En ella explicaba las razones para el reajuste que ofrecía en algunos precios, para después extenderse en consideraciones sobre los trabajos presupuestados para el Coreto,¹¹³ aportando interesantes juicios sobre la técnica de la escultura en estuco y las prácticas de los artífices.

En primer lugar puntualizaba que con el adorno ideado por él para la banda formada entre los capiteles del muro frontal, la superficie a decorar había pasado de los 1.921 pies a más de 2.000. También rebajó el plazo de ejecución de un año a diez meses, contabilizando 250 días de trabajo. Explicó que la obra exigía calidad técnica, por lo que él mismo junto a su cuñado, Pascual de Ypas, y sus dos oficiales, no podían hacer más de 8 pies diarios *de adorno*, pues *la lijereza de manos, suele ser lijereza en las obras*, pero emplear más oficiales daría lugar a no dejar el tiempo suficiente para fraguar el estuco antes de dar *el blanco* al final del proceso normal de ejecución. El precio de los materiales lo rebajó a 150 libras jaquesas ajustando el importe del hierro, pero se reafirmaba en la conveniencia de que, por seguridad ante la tentación de economizar, lo aportara la fábrica.

En la misma carta, Carlos Salas da a entender que se habrían producido una serie de comentarios interesados o insinuaciones respecto a varios puntos

¹¹¹ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 25-III-1771, apéndice documental, doc. 176.

¹¹² ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 25-III-1771, apéndice documental, doc. 176.

¹¹³ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 2-IV-1771, apéndice documental, doc. 177.

del presupuesto, a los que replicó con interesantes observaciones. Para reducir el número de días de trabajo se le habría sugerido, tal vez por el mismo secretario de la Junta, dar *el Estuco a brocha (esto es el blanco) u, otras trampas* a lo que, prudentemente, respondió que por la ganancia que ello podía reportarle no arriesgaría el prestigio adquirido con la obra de la Santa Capilla. Respecto a la manida excusa de los defectos inapreciables por la lejanía de la obra, Salas garantizó que *ni aun arriba, al pie dela misma obra no se podra conseguir verlos*. Finalmente, frente a las reservas de la Junta de Fábrica para con los vaciados o realización a molde de ciertas piezas de la decoración, Salas recordó al secretario del Cabildo *la combersacion que tube con su Diffunto Amo i señor quando vinieron los Leones*, es decir, con el arzobispo Añoa y Busto, sobre la experiencia de dichos artífices en importantes obras como el Palacio Real Nuevo cuyos métodos volvieron a utilizar en la Santa Capilla,¹¹⁴ los mismos que Salas afirmaba aplicar en sus obras.

Respondió a una *indirectilla* del secretario sobre *que no podia ser segura esta especie de obra*, probablemente una duda que habrían sembrado las palabras de Francisco Albella y Gregorio Sevilla en su propuesta, al afirmar que no necesitaban peones para los trabajos:

[...] *el Andamio, que es el taller, porque no permite este material hacer piezas aparte, por quanto no permite vaciarse con Molde; Y si alguna vez han / visto vaciar alguna cosa ha sido en perjuicio de la Fabrica, pues el vaciado es de Yeso, y este no hace buena union con la segunda materia, que es el Estuco blanco, y solo tiene en su favor dejar ganancia al Artifice, que introduce tales cosas, en perjuicio de la obra, pues es mas Firme, por la mas segura union, trabajarlo en su mismo Sitio.*¹¹⁵

Según Salas, la prueba de que no era así estaba a la vista en las bóvedas decoradas por *los Leones*, donde no se había desprendido ni movido pieza alguna. Explicó que todo dependía de conocer el modo de trabajarlas, ya que la unión a la base o soporte debía hacerse igual con piezas vaciadas o talladas:

*Claro esta que si se ignora el como de asegurarlas, es obra falsa, pero lo mismo sucedera en quanto se trabaxe en el mismo sitio, pues uno y otro es masa que ha de ir agarrada ala obra, que oy ve Usted hecha.*¹¹⁶

La Junta de Fábrica hizo una comparativa de los memoriales aportados por Albella y Sevilla y por Carlos Salas cuyas conclusiones fueron comunicadas en su asamblea de 27 de abril, pero la decisión se pospuso en espera de conocer la propuesta ofrecida por un cuarto escultor.¹¹⁷ Desconocemos las motivaciones,

¹¹⁴ ACP, sig. 6-12-4, Madrid, 15-XII-1763, apéndice documental, doc. 114.

¹¹⁵ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 8-III-1771, apéndice documental, doc. 173.

¹¹⁶ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 2-IV-1771, apéndice documental, doc. 177.

¹¹⁷ [...] *por quanto ha salido a la pretension de esta obra otro Escultor, y ofrece dar su propuesta; se resolvio, que se le espere, y se le oyga* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 27-IV-1771, f. 157).

pero al día siguiente de la reunión, Salas retiró su presupuesto sin aportar explicación alguna a su decisión.¹¹⁸ Seguramente, entre ellas estaría el interés del artista por afianzar su ascendiente en el Cabildo tras las importantes obras realizadas en el Pilar y en la Seo, en dura competencia entre los artistas tras la muerte de José Ramírez de Arellano un año antes, para lo que resultaba imprescindible lograr el contrato que suponía el comienzo de la nueva fase de trabajos que debían acometerse en el templo más importante de Aragón y foco artístico de primer orden durante la segunda mitad del siglo XVIII.

En cuanto a las propuestas de los escultores, la junta valoró en primer lugar la *Proposición de Alvela*. Antes debemos puntualizar que, a pesar de estar firmada por Albella y Sevilla, en el informe no se mencionaba a éste, lo que nos induce a pensar que, en la compañía formada por ambos, el primero actuaría como responsable de la escultura, mientras que el segundo asumiría las tareas propias del ensamblador, maestría que ostentaba y tal como venía realizando hasta entonces en el Coreto con la construcción de las cajas de los órganos y sus decoraciones de serafines y guirnaldas.

La Junta valoró las propuestas con la premisa de que los materiales corrieran a su cargo. Así, Albella y Sevilla ofrecieron realizar la decoración de estuco del recinto por 970 libras jaquesas si el plazo de ejecución era de cinco meses, mientras que rebajaban a 863 libras 15 sueldos si se hacía en un año. Por su parte, Salas dio el presupuesto algo más elevado de 1.050 libras ejecutando la obra en diez meses. La diferencia entre ambas posturas era de 80 libras si se aceptaban los cinco meses de los anteriores, o de 186 libras y 15 sueldos si la realizaban en un año.¹¹⁹

El cuarto escultor era Joaquín Arali quien, según los informes, ofreció el trabajo por el precio de 900 libras jaquesas en el plazo de ocho meses, con los materiales, andamios y peones por cuenta de la Fábrica, precisando de cinco oficiales durante 195 días a 5, 6 y 7 reales diarios.¹²⁰ Se constató que este último era el presupuesto más económico, pero en su valoración se plantearon numerosas dudas y cierta desconfianza respecto al método de trabajo expuesto por el artista.¹²¹

Sin embargo, se produjo un hecho que vino a disipar las dudas de la Junta respecto a la adjudicación de la obra. Entre la documentación referida al Coreto

¹¹⁸ *Don Carlos de Salas Académico de la Real de San Fernando a Vuestra Señoría Ilustrísima suplica con la atención debida se sirba admitirle la renuncia de la pretensión que ha hecho a la Obra de Estucos del Coreto de la Santa Capilla; Favor que espera de Vuestra Señoría Ilustrísima* (ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 28-IV-1771, apéndice documental, doc. 180).

¹¹⁹ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, sin fecha [atribución cronológica: entre 2-IV y 27-IV-1771], apéndice documental, doc. 179.

¹²⁰ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 29-IV-1771, apéndice documental, doc. 181.

¹²¹ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, sin fecha [atribución cronológica: entre 29-IV y 6-V-1771], apéndice documental, doc. 182.

se encuentra un escrito sin firma ni fecha que informó sobre la voluntad de un *devoto de Nuestra Señora del Pilar* de costear los gastos de materiales y peones de la obra siempre que fuese realizada por Carlos Salas. El devoto, que pedía discreción, entregaría al artista la cantidad que éste estimara necesaria, previa justificación del importe, y firmando recibo de la entrega.¹²²

Aceptadas las condiciones para el donativo sin vacilaciones, el 6 de mayo de 1771 se comunicó que Carlos Salas se obligaba a hacer la obra por 950 libras jaquesas *en el termino de ocho Meses contaderos desde el día, que se concluian los andamios* y el compromiso de no hacer ninguna pieza vaciada. El escultor había fijado el importe de los materiales en 150 libras, cantidad donada por el devoto, más otras 40 libras que se le entregarían al artista para el pago de los jornales del peón que, obviamente, al reducir el plazo de la obra de diez meses a ocho, se habían rebajado 10 libras.¹²³ El contrato firmado al efecto no ha sido localizado, si bien el primer pago de 330 libras por un tercio del importe se registró el 27 de julio de 1771, posiblemente el día de la capitulación o del comienzo de la obra.¹²⁴

Ignoramos las influencias, presiones o contactos que existieron, pero es evidente que Carlos Salas tenía valedores, defensores o alguna suerte de mecenas bien informado. De esta forma, la Junta, y con ella el Cabildo, adjudicaba la obra por una cantidad razonable a la vez que confiaban y se aseguraban el buen hacer del mejor escultor quien, de forma brillante y satisfactoria para la institución, había desempeñado su labor en la celebrada Santa Capilla.

Para Carlos Salas los trabajos de decoración del Coreto representaban un gran interés profesional, además de la importancia intrínseca de la obra como parte de la Santa Capilla, por lo que conllevaban de afianzamiento de su prestigio y continuidad como fuente de futuros contratos con el Cabildo, con quien no había mantenido relación laboral desde la terminación del trasaltar de *La Asunción de la Virgen* en 1768. De hecho, no se registró ningún pago de la Junta de Nueva Fábrica al escultor en los dos años siguientes. En esta época Carlos Salas atendió a encargos de gran entidad en la provincia de Huesca, aunque siempre con domicilio en Zaragoza, como eran la reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña, proyectado por él a partir de 1765, capitulado en agosto y diciembre de 1768, y con comienzo efectivo de las obras a mediados de 1770, y la realización del retablo y tabernáculo del trasagario y la decoración

¹²² ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, sin fecha [atribución cronológica: entre 29-IV y 6-V-1771 (b)], apéndice documental, doc. 183.

¹²³ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 6-V-1771, ff. 158-159, apéndice documental, doc. 184, documento transcrito en ANSÓN NAVARRO, A. y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y el Coreto...*, *op. cit.*, p. 239.

¹²⁴ Un segundo pago de 330 libras se efectuó el 9 de noviembre y el resto se abonó en el fin de pago el 2 de julio de 1772 (ACP, *Libro de Caja de la Fábrica del Pilar desde 1769 hasta 1802, 1771*, p. 13; ANSÓN NAVARRO, A. y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y el Coreto...*, *op. cit.*, p. 242-243 y 250).

escultórica de la iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes de Sariñena, obra capitulada en enero de 1769.

5. 2. 2.

La decoración escultórica del Coreto diseñada por Carlos Salas

Los trabajos para la decoración y dotación del Coreto parecían por fin encauzados y se desarrollaron según los plazos y condiciones previstas. Ya en octubre de ese mismo año de 1771, sin haber finalizado las actuaciones incluidas en la contrata de Salas¹²⁵ y simultáneamente a las señaladas anteriormente de Gregorio Sevilla y Francisco Albella, se comenzó a planificar el ornato principal el muro central o testero del recinto, consistente en la pintura de la bóveda y el relieve en estuco del testero, con lo que, siempre con dudas como veremos más adelante, se abandonaba la idea fundamental del proyecto venturiano de redefinición funcional de la arquitectura del templo subordinada a la Santa Capilla.

La Junta atendió los criterios al respecto de Julián Yarza y Carlos Salas quienes, *siguiendo las ideas del Libro de Dibujos* de Ventura Rodríguez, plantearon el acondicionamiento del testero para acoger convenientemente la ornamentación que había de presidir el recinto, mediante la construcción de *dos pilastras en dicho plano*,¹²⁶ que el maestro de obras se encargó de levantar para realce arquitectónico del relieve central.¹²⁷

En la misma asamblea se encargó a Salas un dibujo del *Milagro de la Pierna*, tema escogido por los fabriqueros para representar en aquel lugar, con el requisito de que fuera previamente aprobado por la Junta para después proceder al ajuste del precio de la obra.¹²⁸ El tema aludía al milagro obrado por la Virgen del Pilar sobre el joven calandino Miguel Juan Pellicer al restituirle la pierna que había perdido a causa de un accidente de carro. Sin embargo, con buen criterio artístico, en la siguiente reunión Carlos Salas debió de aportar dibujos con las primeras ideas de un tema distinto, argumentando sobre lo inadecuado del que se había señalado inicialmente. Finalmente, el milagro de Calanda fue descartado y reservado por la Junta para recrearlo en pintura y en un lugar más apropiado para su contemplación. Dado el carácter eminentemente narrativo de la representación en estuco blanco que se pretendía, su ubicación por encima de los

¹²⁵ Los trabajos de Carlos Salas correspondientes al primer contrato del Coreto debían finalizarse en marzo de 1772.

¹²⁶ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 21-X-1771, f. 161, apéndice documental, doc. 186.

¹²⁷ ANSÓN NAVARRO, A. y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y el Coreto...*, op. cit., p. 110.

¹²⁸ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 21-X-1771, f. 161, apéndice documental, doc. 186.

sitiales del coro a una altura considerable habría presentado problemas para su correcta visualización e inteligibilidad. El nuevo tema propuesto por el escultor en el dibujo presentado era de carácter alegórico, aprehensible por medio de una imagen principal, plenamente acorde y en absoluta correlación con el de *La Gloria*¹²⁹ o *La adoración del nombre de Dios* que Goya iba a representar en la bóveda. Salas tallaría en estuco *La exaltación del nombre de María*, con la cifra de su nombre como gran motivo central de una apoteosis de querubines portando símbolos de las letanías. Desconocemos el aspecto del diseño inicial del escultor, pero la Junta le pidió *mejorar de idea o aumentar algo mas de adorno*.

*Aunque en la Junta pasada se pensó en que se pusiera el Milagro dela Pierna enla Fachada del Coreto en Estuco, se resolvió en esta, que se reserve este asumpto para otro sitio mas visible, y para pintado, y que en dicha pared en el quadro, que formaran las dos pilastras que se van a hacer, se ponga un adorno de estuco con el nombre de María, cuió dibujo presentó Salas, al que deberá aumentar algo mas de adorno, o, mejorar de idea, y dar la proposicion mas ventajosa que pueda a favor dela Fabrica.*¹³⁰

En este punto, es interesante señalar que Carlos Salas, a petición de Francisco Bayeu, fue el creador del programa iconográfico que completa y vincula coherentemente las representaciones del Coreto, del trasaltar y de las pinturas de las bóvedas y cúpulas de los ocho tramos circundantes del *Recinto Angélico*, y en última instancia con toda su ornamentación interior, como se verá en el capítulo correspondiente a la decoración del templo.

Por otra parte, ante la imposibilidad de asumir inmediatamente el encargo de las pinturas por parte de Francisco Bayeu, y descartado Antonio González Velázquez por el elevado precio que requería, se había pedido a Francisco de Goya un boceto del fresco de la bóveda, en iguales condiciones que el encargo de los dibujos a Salas, sólo que el del aragonés debía estar aprobado por la Real Academia de San Fernando.¹³¹ Pocos días después, se obvió el trámite madrileño

¹²⁹ Tal como se le nombra en la documentación (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 11-XI-1771, f. 164).

¹³⁰ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 11-XI-1771, ff. 164-165, apéndice documental, doc. 187.

¹³¹ [Al margen: *Pintura dela Boveda Coreto*] *Para la Pintura, que corresponde ala Boveda del Coreto en el espacio que demuestra el dibujo de Don Ventura, hara Goya los Bocetos, y si merecen la aprovacion dela Real Academia, se tratara de ajustes* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 21-X-1771, f. 162); [Al margen: *Pintura del Coreto*] *Expuso el Señor Administrador que Goya havia pintado un Quadro al fresco para muestra, y prueba de que tenia experiencia para esta especie de pintura, y que havia merecido la aprovacion de los inteligentes: Que haviendole examinado sobre el tanto, en que pintará la Boveda del Coreto, le havia respondido, que la haría en 15 mil reales de vellon siendo desu cargo el Peon, y aparejos, y viendo su conveniencia respecto a la de Don Antonio Velazquez (cuiá carta igualmente se leio) quien pide por dicha obra (llevado y trahido de Madrid) 25 mil reales de vellon se conformaron con la proposicion de Goya; pero para proceder con acierto, y seguridad, deberá formar unos Bocetos, que representaran la Gloria, y remitirlos a la Corte para la aprovacion dela Academia, y teniendola, se cerrara el ajuste, y formará la contrata* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 11-XI-1771, f. 164; TORRA, E. et alii, *Regina martirum. Goya*,

al tener la Junta información fidedigna sobre la obra *de ser pieza de habilidad, y de especial gusto* por lo que se acordó el comienzo inmediato de la pintura tras contratarla con el administrador Matías Allué.¹³²

Por su parte, Carlos Salas presentó un presupuesto para la *Medalla de Estuco para el Coreto* con la nueva iconografía que ascendía al precio de 350 escudos o libras jaquesas.¹³³ El memorial contenía el desglose detallado de las distintas partes del cuadro o relieve, las particularidades de la obra y la justificación de su propuesta. El artista arguyó que, a pesar de la entidad de esta nueva intervención, con la ejecución de los modelos y la expresión de que *requiere mayor intelixencia, cuidado, y estudio* que los otros adornos del Coreto, se ceñía al precio estipulado de las decoraciones secundarias de los muros laterales en las que estaba trabajando, inferior a 10 reales de vellón el pie superficial. Todo ello con la consideración final de que si se deseaba la terminación de la *medalla* a pulimento —como él recomendaba— deberían aumentarse 20 libras.¹³⁴ Finalmente, esta segunda contrata de Salas para el Coreto se firmó por el precio final de 420 libras jaquesas según un apunte de los libros de cuentas.¹³⁵ En el precio se incluyó el pulimento del relieve de estuco y los ocho capiteles de las pilastras situadas bajo las tribunas. Ignoramos cualquier otro detalle de la misma, pues al igual que la primera, relativa a las decoraciones diseñadas por Ventura Rodríguez, tampoco ésta ha sido localizada. Según el *Libro de Caja de la Fabrica* el contrato se firmó el 28 de enero de 1772,¹³⁶ procediendo al fin de pago de la totalidad de los trabajos de Salas en el mes de julio.¹³⁷ Ya en junio se había ordenado el traslado de los andamios *alas Cornisas de enfrente para hacer los rosetones delos dos Arcos, y lo que se proiecte enla Boveda*, una nueva fase de la

Zaragoza, Banco Zaragozano, 1982, p. 138; ANSÓN NAVARRO, A. y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y el Coreto...*, op. cit., pp. 119-122).

¹³² ACP, Juntas Nueva Fábrica, 27-I-1772, f. 165.

¹³³ *Presento Salas una razon del coste dela Medalla de Estuco para el Coreto en 350 libras jaquesas. Se dio orden para que la execute; y por quanto en los adornos anteriormente ajustados no se incluíeron los capiteles dela pilastras pequeñas que estan devajo delas dos Tribunas, se dexo a la disposicion del Señor Administrador el ajustar este ramo, o bien por via de agradecimiento, o, como mejor pudiere* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 27-I-1772, f. 166).

¹³⁴ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 10-I-1772, apéndice documental, doc. 188.

¹³⁵ *Mas al mismo por otra Contrata, que igualmente se presenta del Medallon de Estuco para el mismo Coreto, ajustado en 420 libras jaquesas* (ACP, sig. 6-12-2-21, 1771, f. 22, asiento 59).

¹³⁶ *En 3 de Febrero de 1772 salieron de caja ciento y cincuenta libras jaquesas a cuenta de la contrata firmada por don Carlos Salas Escultor en 28 de Enero del mismo año, por la que se obligo a hacer el Medallon de estuco del Coreto dexandolo pulimentado, y a mas los ocho Capiteles pequeños que estan devajo de las Tribunas. Todo por 420 libras jaquesas* (ACP, sig. 6-12-2-25, 1772, f. 15; ANSÓN NAVARRO, A. y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y el Coreto...*, op. cit., p. 250).

¹³⁷ *Mas 300 libras jaquesas entregadas a Don Carlos de Salas por fin de pago de las dos Contratas, la una de 990 libras jaquesas, y la otra de 420 libras jaquesas* (ACP, sig. 6-12-2-21, 1772, f. 24, asiento 58; ACP, sig. 6-12-2-25, 1772, p. 17).

ornamentación arquitectónica del templo de la que, en adelante, se hizo cargo Carlos Salas.¹³⁸

Cabe concluir que la decoración escultórica diseñada para el Coreto por Carlos Salas es un reflejo más del academicismo que infunde su escultura, de raigambre tardobarroca por sus efectos pictóricos, su movimiento y retórica propios, pero revestida de la elegante idealización del lenguaje clasicista que lentamente va impregnando el arte español de la segunda mitad del siglo XVIII.

Los trabajos de policromía y dorado que debían realzar los estucos blancos y otras decoraciones del Coreto de la Santa Capilla fueron realizados por dos maestros doradores, algunos de ellos procedentes de familias con una prolongada trayectoria de colaboración en el templo, y que ya habían trabajado conjuntamente en 1763 en los arcos torales del *recinto angélico*.¹³⁹ Esta vez, con autorización de la Junta, las superficies se repartieron amistosamente entre Francisco Sánchez, que se encargó de los dorados por encima de la cornisa del entablamento, incluida la bóveda, y Bernardo Cidraque, que asumió la pintura y dorados de la parte inferior restante de los muros.

El oro se aplicó a los marcos de estuco, tanto el láureo que rodea la pintura de Goya como el haz encintado en blanco del relieve central de Salas, las molduras de los casetones de la bóveda y arcos, así como las cintas y guirnaldas de las franjas delimitadas por la prolongación de los collarinos de los capiteles y el arquitrabe en los tres muros del recinto.

Otras labores de policromía fueron ejecutadas por Bernardo Cidraque, consistentes en la pintura general de los muros, la de las tribunas y sus correspondientes balaustres y capiteles simulando jaspes y mármoles, además de la pintura imitando estuco blanco bruñido y el dorado del ornamento de la caja del segundo órgano, igual que la hiciera en la primera en 1768, realizadas ambas por Gregorio Sevilla.¹⁴⁰

¹³⁸ [...] que supuesto se habían de hacer los Rosetones delos dos Arcos Torales, que siguen ala Santa Capilla, y componer la Bobeda intermedia; seria mejor formar el Andamio, que parte de el está ya hecho, y se escusan assí nuevos gastos: se aprobó el pensamiento, y se resolvió, que apenas este concluido el Coreto se continúe el Andamio alas Cornissas de enfrente para hacer los rosetones delos dos Arcos, y lo que se proyecte enla Boveda (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 1-VI-1772, f. 167).

¹³⁹ ACP, sig. 6-12-2-20, 1763, f. 99, asiento 43; (doradores documentados en BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. I, pp. 166 y 221; ANSÓN NAVARRO, A., "El gremio de doradores...", op. cit., pp. 505-507).

¹⁴⁰ ANSÓN NAVARRO, A. y MARTÍNEZ MOLINA, J., *Ventura Rodríguez y el Coreto...*, op. cit., pp. 131-134.

5.3.

La decoración del templo del Pilar. Carlos Salas autor de la decoración y del programa iconográfico de las pinturas de las bóvedas y las cúpulas circundantes de la Santa Capilla

Tras finalizar su tarea en el Coreto de la Virgen en el verano de 1772, último ámbito directamente relacionado con la Santa Capilla en recibir su dotación y decoración, Carlos Salas emprendió ese mismo año una importante serie de trabajos de ornamentación del templo que se extendió durante los ocho años siguientes, hasta su muerte en 1780.

De acuerdo con los diseños que integran el proyecto de Ventura Rodríguez, su intervención en esta nueva fase comprende la decoración en estuco de las bóvedas, embocaduras de algunas capillas y puertas de los ocho tramos en que se dividen las naves que circundan la Santa Capilla, o *quadro de la Santa Capilla*, también llamado *claustro* en alguna ocasión. Dicho *quadro* comprende la parte oriental del templo, describiendo un circuito a modo de deambulatorio alrededor del tabernáculo como elemento singular, pero sin anular el eje longitudinal general de la iglesia constituido por la sucesión de coro, altar mayor, tabernáculo o Santa Capilla y Coreto de la Virgen [fig. 44].

Pero la intervención de Carlos Salas no se limitó a la decoración escultórica y arquitectónica de dichas naves. Considerado desde la realización del trasaltar de *La Asunción de la Virgen* como la máxima autoridad en escultura en Aragón y referente artístico del Cabildo para cualquier intervención que se pretendiera, también fue el autor del programa iconográfico unitario desplegado en las pinturas murales de las bóvedas y cúpulas de dichos tramos, realizadas por Francisco y Ramón Bayeu y Francisco de Goya, vinculando, por su significado, las representaciones escultóricas del trasaltar de *La Asunción de la Virgen* y del Coreto. Tal vez, el inicio de este proceso creativo pudo tener lugar a raíz del cambio de tema para el relieve del Coreto, cuando Carlos Salas propuso la representación de *La exaltación del nombre de María* en sustitución de la del Milagro de Calanda, elegido por la Junta de Nueva Fábrica, poniéndolo así en directa relación con *La Gloria* o *La exaltación del nombre de Dios* pintado por Goya en la bóveda.

5.3.1.

La decoración de estucos de las bóvedas, cúpulas y embocaduras de capillas y puertas del *quadro* de la Santa Capilla

Quien fuera deán del Cabildo Metropolitano a partir de 1776, Juan Antonio Hernández Pérez de Larrea, en sus adiciones a los *Discursos* de Jusepe Martínez, redactadas hacia 1796,¹⁴¹ atribuyó a Carlos Salas

[...] *toda la escultura que adorna las cuatro bóvedas inferiores, y dos medias naranjas o cúpulas (otras dos de estas están adornadas con esculturas de Don Pascual Ipas, discípulo y cuñado de Salas) la que adorna el coreto y las famas, blasones y demás adornos en las claves de cinco puertas capillas en el recinto del tabernáculo [...].*¹⁴²

Poco después, Ceán Bermúdez citó a Carlos Salas en su *Diccionario*¹⁴³ tomando como referencia al eclesiástico como seguro conocedor de las obras de decoración que se llevaban a cabo en el Pilar y, posiblemente, del propio artista, siguiendo casi textualmente todas sus atribuciones, después corroboradas en su mayor parte en los archivos. La fiabilidad que ofrece la contemporaneidad de los escritos del deán con las obras que nos ocupan, sirve para ilustrar algunas lagunas documentales existentes respecto a algunas de estas realizaciones, como los ángeles, o *las famas, blasones y demás adornos* de las embocaduras de las capillas y claves de los arcos de las puertas de entrada.

El repertorio decorativo en estuco desplegado en las naves circundantes o *quadro de la Santa Capilla* comprende una nutrida serie de ornatos de molduras, motivos de carácter vegetal o geométrico y querubines y ángeles, previstos genéricamente por Ventura Rodríguez en los diseños que realizó a partir de 1750 para las obras del templo. Carlos Salas, por su parte, ideó las figuras de los lunetos, pechinas de las bóvedas de plato, tambores de las cúpulas, embocaduras de capillas y puertas del templo, tanto con altorrelieves como con figuras de bulto redondo, a base de decoraciones de flores, palmas, guirnaldas, querubines y ángeles tenantes.

Todos ellos se distribuyen, siempre dentro del *quadro* de la Santa Capilla en las dos bóvedas de cañón con lunetos situadas delante y detrás del tabernáculo, naves este y oeste, y en los arcos perpiaños y formeros que separan los distintos tramos; en las dos bóvedas de plato de las naves norte y sur; en los tambores de las cuatro cúpulas de los ángulos del *quadro*; en las embocaduras de

¹⁴¹ MARTÍNEZ J. y MANRIQUE ARA, M. E. (ed. lit.), *Discursos practicables...*, op. cit., pp. XXVII-XXXIV, en línea: <https://ebookcentral.proquest.com> (consulta 14-V-2020).

¹⁴² MARTÍNEZ, J., *Discursos...*, op. cit., p. 215.

¹⁴³ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, op. cit., t. IV, p. 301.

algunas de las capillas y las dos puertas bajas de templo, así como en las ocho ventanas u óculos [fig. 44].

Si bien en este apartado seguiremos un desarrollo cronológico en el análisis de las obras, dada la variedad de ornatos que presentan las naves y bóvedas del *quadro*, en el catálogo se dividirán en tres fichas. La primera incluye la decoración vegetal, geométrica de molduras y la de querubines, tallada toda ella en altorrelieve [cat. 24a]; la segunda y la tercera comprenden las figuras en bulto redondo de ángeles mancebos y querubines de las embocaduras, puertas y tambores de las cúpulas [cat. 24b y 24c].

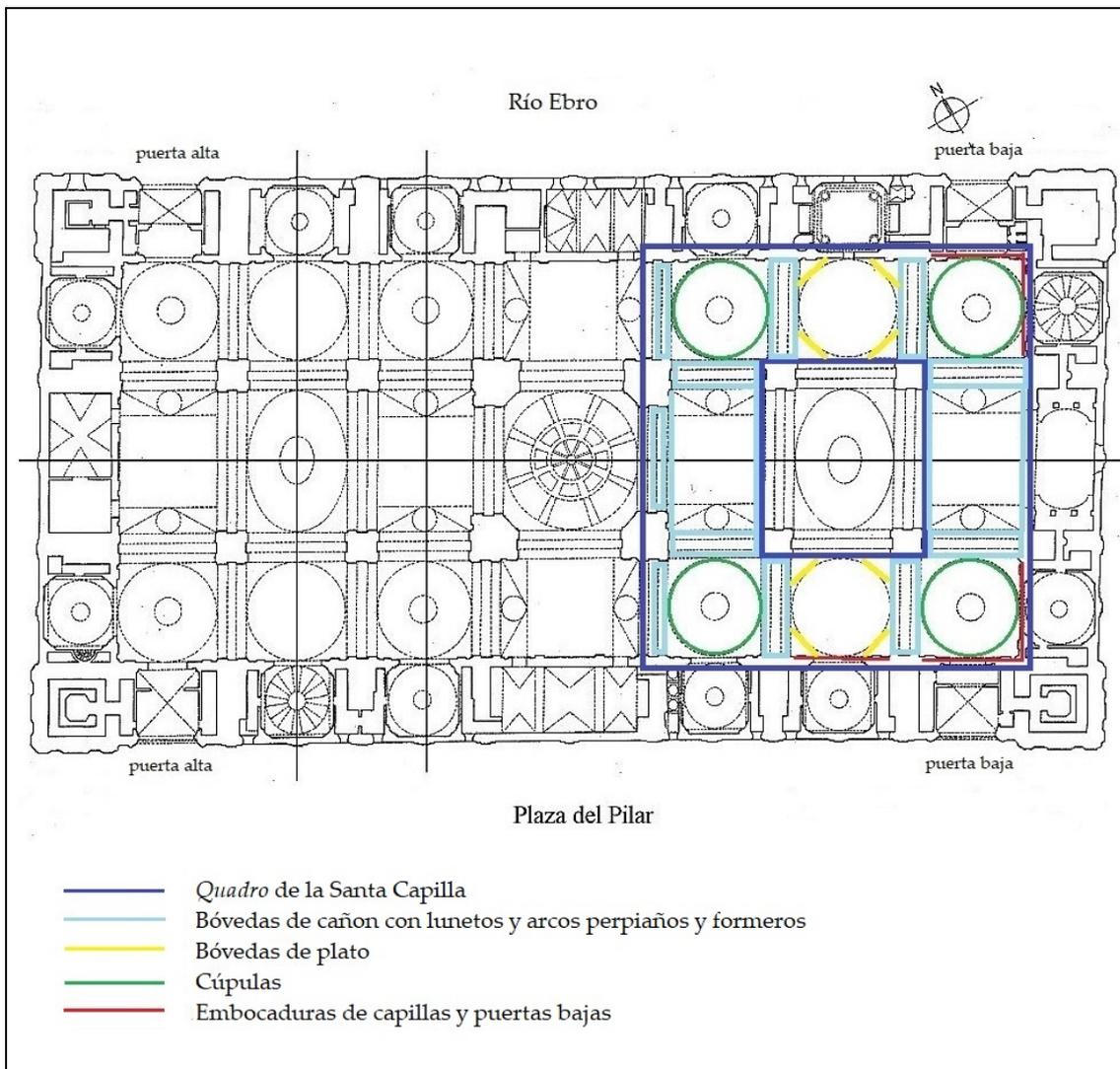


Fig. 44. Localización de las zonas decoradas y de desarrollo del programa iconográfico ideado por Carlos Salas en las naves del Pilar circundantes a la Santa Capilla.

5.3.1.1.

La bóveda este, entre la Santa Capilla y el Coreto

Las dos bóvedas de cañón con lunetos de las naves transversales situadas delante y detrás de la Santa Capilla, eran las cubiertas de las zonas que prioritariamente se pretendía decorar debido a su mayor uso y significado, dada su cotidiana utilización litúrgico-musical y en las solemnes celebraciones en honor a la Virgen llevadas a cabo en el templo, además de ser las que acogían mayor afluencia de fieles. La primera en recibir el ornato fue la bóveda entre la Santa Capilla y el Coreto, con sus dos arcos adyacentes, dando así continuidad a la ornamentación del espacio comprendido entre ambos recintos principales [fig. 45].

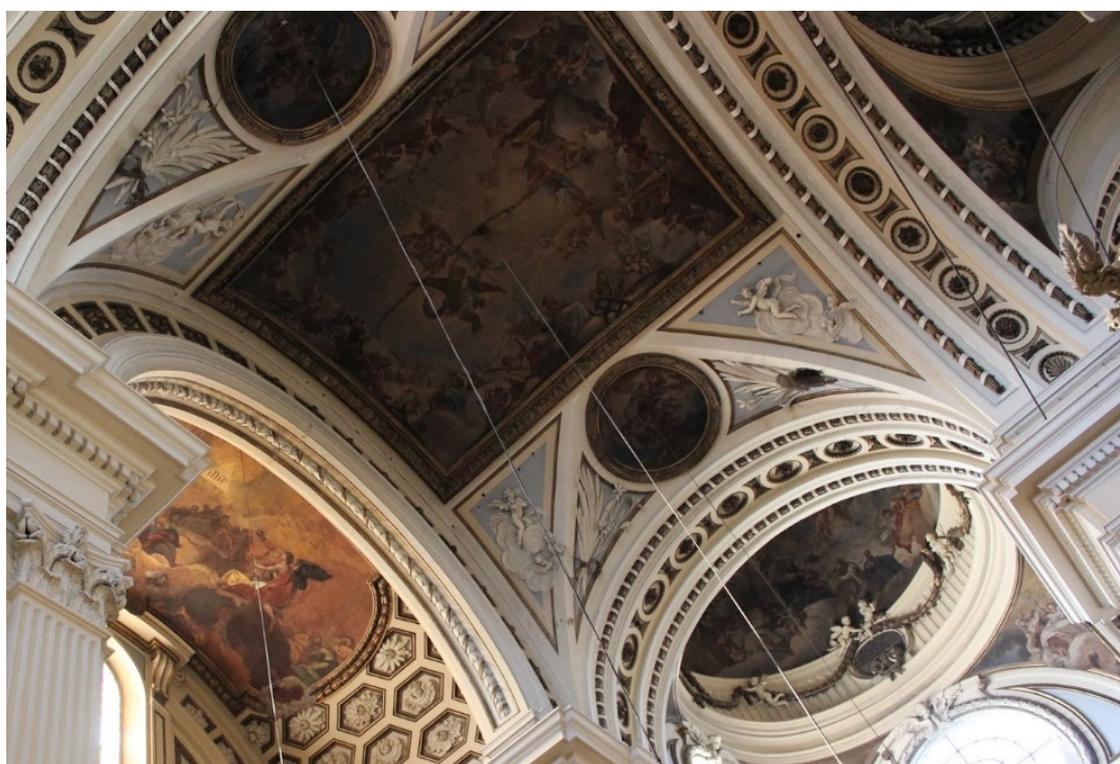


Fig. 45. Carlos Salas Vilaseca. Decoraciones en estuco de las cubiertas de la nave transversal y Coreto, 1772-1773 (detalle). Catedral-Basilica de Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza.

Tras acordar con el administrador de la Junta, Matías Allué, la elección del diseño de las molduras de entre los previstos por Ventura Rodríguez en sus

dibujos,¹⁴⁴ Carlos Salas presentó su presupuesto para la decoración en noviembre de 1772. En él describió detalladamente, con sus medidas, cada elemento de los ornatos, como rosetones, *manojos*, laureles encintados, un marco rectangular para la *Regina Sanctorum Omnium* y los de dos tondos para las pinturas que Bayeu realizaría poco tiempo después (1775-1776),¹⁴⁵ además de los *chicos* para los lunetos de la bóveda. La superficie ascendió a 1.604 pies y su precio total, 16.040 reales de vellón (unas 850 libras jaquesas), que resultó de valorar a 10 reales de vellón el pie, siguiendo el mismo criterio con que había estimado la propuesta del medallón del Coreto, calculando la talla de las figuras de los querubines por el coste inferior de los motivos seriados de carácter vegetal o geométrico.

*Y sin embargo de que la Escultura delos quatro Chicos pide otra consideracion de paga que la de los adornos de toda esta fabrica, se contaran al mismo precio delos diez reales de vellon por cada un pie, que es quanto puedo ceñirme si tengo de executar como devo esta Obra: que suma diez y seis mil quarenta reales de vellon.*¹⁴⁶

Además, valoró el coste de materiales y peones en 90 y 30 escudos o libras jaquesas respectivamente, que se le deberían abonar en caso de correr de su cuenta estos conceptos.

También el escultor Francisco Albella presentó su proposición, mucho más económica, de 360 libras jaquesas, sin materiales ni peones.¹⁴⁷ La fuerte competencia obligó a Salas a rebajar su precio a 650 Duros (o libras), para realizar la obra en ocho meses. Pero ante semejante diferencia la Junta ordenó ofrecerle la cantidad de 400 libras y que, en caso de no ser aceptada, la obra se contratara con Albella, *y no recibiendo cosa alguna, hasta haver trabajado la mitad de Ella.*¹⁴⁸

Carlos Salas aceptó y contrató la obra de *estucos, y adornos delos dos Arcos y Nave de frente dela Santa Capilla* el 10 de diciembre de 1772¹⁴⁹ por 400 libras jaquesas, con un plazo de realización de ocho meses, extremo que fue

¹⁴⁴ [...] *en atencion de que en el Coreto se an seguido ciegameente las Ideas delos postreros proiectos, deven seguirse (segun mi dictamen) / igualmente en la nueba obra que se proiecta i mas quando no ay que inobar nada en lo echo por los albañiles* (ACP, sig. 6-12-4, 30-X-1772, apéndice documental, doc. 190).

¹⁴⁵ ANSÓN NAVARRO, A., *Los Bayeu, una familia de artistas de la Ilustración*, col. «Mariano de Pano y Ruata», Zaragoza, Caja Inmaculada, 2012.

¹⁴⁶ ACP, sig. 6-12-4, 23-X-1772, apéndice documental, doc. 189 y 13-XI-1772, apéndice documental, doc. 191.

¹⁴⁷ [Al margen: *Proposicion de Don Francisco Alvella sobrelo mismo.*] *Viose otra de Don Francisco Albella, en que se obliga a trabajar los estucos delos dos arcos, y recinto dela Boveda, ajustandose en todo al methodo, observado en los quatro arcos del quadro dela Santa Capilla, y segun lo demuestran los modelos, que presentó, subministrandole la Fabrica desu cuenta los peones necesarios y los materiales corrientes por la cantidad de 360 lj. Jaquesas* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 13-XI-1772, f. 169).

¹⁴⁸ ACP, sig. 6-12-4, 17-XI-1772, apéndice documental, doc. 192; ACP, Juntas Nueva Fábrica, 4-XII-1772, f. 170, apéndice documental, doc. 194.

¹⁴⁹ ACP, sig. 6-12-2-25, 10-XII-1772, p. 23.

comunicado en Junta pocos días después.¹⁵⁰ En ese mismo año cobró la cantidad de 263 libras 4 dineros jaqueses por dos tercios de la contrata,¹⁵¹ percibiendo el resto por fin de pago en 1773.¹⁵² La Junta propuso además una gratificación de 20 libras por mejoras en lo decoración¹⁵³ que, sin embargo, se vio pospuesta porque en el informe de visura que hicieron los escultores Juan Fita y Manuel Guiral,¹⁵⁴ si bien favorable en cuanto a la escultura, se señaló alguna disconformidad de carácter técnico en la preparación de los estucos para el dorado. Con el encargo de una segunda visura o dictamen a los maestros doradores Miguel San Juan y Joseph Goya, padre del pintor,¹⁵⁵ se reconoció la validez del trabajo de Carlos Salas que recibió finalmente su gratificación en septiembre de 1773.¹⁵⁶

Por lo demás, en julio de ese mismo año quedó finalizada la obra en su totalidad, pues se registraron pagos tanto al batidor de oro Thomas Llamas¹⁵⁷ como al dorador Bernardo Cidraque *por lo trabajado en la bobeda de frente al Coreto*.¹⁵⁸ Así mismo se ordenó trasladar los andamios a la nave oeste o del *traspilar*, o nave *dela espalda de Nuestra Señora, para que luego comiencen a obrar en ella, y puedan estar prevenidas para el tiempo en que el Pintor ofrecia estar en esta Ciudad*.¹⁵⁹

¹⁵⁰ [Al margen: *Obra de estucos queda por Salas*] *Dixo el Señor Administrador que Don Carlos Salas avia firmado su Contrata y obligado en ella a hacer la obra de estucos, y adornos delos dos Arcos y Nave de frente dela Santa Capilla por las 400 libras jaquesas* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 22-XII-1772, f. 172, apéndice documental, doc. 195).

¹⁵¹ *Mas 263 libras 4 dineros entregadas a Don Carlos de Salas por primero, y segundo tercio dela Contrata, que hizo en el dia 10 de Diciembre de 1772, para los adornos de estuco, que se han de hacer en la bobeda de frente al Coreto, consta de dos recibos unidos, 263 libras 4 dineros* (ACP, sig. 6-12-2-21, 1772, f. 25, asiento 68, apéndice documental, doc. 200).

¹⁵² *Mas 136 libras 19 sueldos 12 dineros entregadas a Don Carlos Salas por fin de pago de la Contrata de Estucos de la bobeda frente al Coreto* (ACP, sig. 6-12-2-21, 1773, f. 25, asiento 85).

¹⁵³ *Mas 20 libras jaquesas entregadas al mismo de orden dela Junta por las mejoras que hizo en la dicha Contrata, consta de dicho Libro al folio 29* (ACP, sig. 6-12-2-21, 1773, f. 25, asiento 86).

¹⁵⁴ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 28-V-1773, apéndice documental, doc. 204.

¹⁵⁵ DOMINGO, T., "Historia de la Regina Martyrum al hilo de las fuentes", en Torra de Arana, E. *et alii*, *Regina Martirum. Goya, Zaragoza, Banco Zaragozano*, 1982, p. 144, doc. 20. BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 171 y 221.

¹⁵⁶ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 4-IX-1773, f. 190 y 27-IX-1773, f. 191.

¹⁵⁷ ACP, sig. 6-12-2-21, 1772, f. 26, asiento 70; 1773, f. 26, asiento 92.

¹⁵⁸ ACP, sig. 6-12-2-21, 1773, f. 24, asiento 82; f. 26, asiento 93.

¹⁵⁹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 9-VII-1773, f. 188.

5.3.1.2.

La nave oeste o del traspilar

Carlos Salas presentó el presupuesto para el ornato de la bóveda en la Junta de finales de septiembre de 1773.¹⁶⁰ Dedicó la primera parte de la memoria a explicar las incidencias que se produjeron en la decoración de la anterior. Afirmaba que, si bien se había acordado el precio de 400 libras jaquesas,

[...] *la porcion de Adornos que se doraron los dexe sin estucar de blanco por abernos parecido mas combeniente y del caso dexarlos asi al dorador y ami se me rebajaron del principal de mis ajustes 30 libras Jaquesas.*¹⁶¹

Por otra parte, prosigue explicando que realizó, con el permiso del administrador, *mejoras y aumentos*, motivo por el que se le concedió la gratificación de 20 libras. A resultas de todo ello el escultor estimó el importe total de la nueva obra en 420 libras jaquesas.

En lo fundamental, el presupuesto para la decoración de la *Boveda del Traspilar* respondía a los mismos conceptos de la primera bóveda decorada, pero ahora se añadía el ornato del arco sobre el altar mayor en el que Salas propuso suprimir, previamente, los adornos de carácter *churrigueresco*¹⁶² o barroco decorativista preexistentes en la rosca hacia el coro mayor, para que *no agan ala bista monstruosos*,¹⁶³ ya que correspondían al conjunto de obras llevadas a cabo en las fases constructivas del templo anteriores a Ventura Rodríguez. Las roscas se decoraron de acuerdo con la nueva estética barroco clasicista, trabajo que el artista valoró en 100 libras más, incluyendo en su estimación los adornos del vano sobre la capilla de San José.

La obra fue contratada por Salas en 450 libras, a pesar de que la Junta intentó lograr una rebaja mayor en el precio que no fue posible. El primer pago a cuenta por estos trabajos se le hizo en octubre de 1773, al comienzo de la obra, por valor de 150 libras jaquesas,¹⁶⁴ y el segundo por el mismo importe.¹⁶⁵ Los trabajos debieron concluir en mayo de 1774, cuando se procedió al fin de pago por el resto de la cantidad contratada.¹⁶⁶

El dorado de los ornatos de la bóveda que lo requerían corrió a cargo del maestro dorador Francisco Sánchez, a quien se abonó la cantidad de 204 libras 19 sueldos y 12 dineros jaqueses. Por otra parte, ya en 1773 se había pagado por una

¹⁶⁰ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 27-IX-1773, f. 192, apéndice documental, doc. 207.

¹⁶¹ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 15-IX-1773, apéndice documental, doc. 205.

¹⁶² MULLÉ DE LA CERDA, G., *El Templo del Pilar...*, *op. cit.*, p. 127.

¹⁶³ ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 15-IX-1773, apéndice documental, doc. 205.

¹⁶⁴ ACP, sig. 6-12-2-25, 1773, 27-X-1773, p. 31.

¹⁶⁵ ACP, sig. 6-12-2-25, 1774, 18-II-1774, p. 33.

¹⁶⁶ ACP, sig. 6-12-2-25, 1774, 19-V-1774, p. 35.

cantidad indeterminada de oro al batidor Thomas Llamas la considerable suma de 760 libras jaquesas.¹⁶⁷ En 1774 se le abonaron a cuenta otras 400 libras *a cuenta del oro, que ha de trabajar para el dorado de los Arcos*.¹⁶⁸

Carlos Salas también realizó en estuco *los Capiteles de los Machones principales del Altar Mayor a razon de 16 libras jaquesas cada uno*, por lo que en febrero se le pagaron 64 libras equivalentes al primer tercio de la contrata.¹⁶⁹ Dicha contrata no ha sido localizada, pero los trabajos se acometerían de forma simultánea al ornato de la bóveda. Corresponden a los capiteles de dos de los *machones* o pilastrones que, a la altura del altar mayor, sostienen la bóveda central del templo. El segundo y último pago por los capiteles de estuco se satisfizo a Salas ya en septiembre de 1774, por valor de 128 libras,¹⁷⁰ con lo que el precio total ascendió a 192 libras por la talla de doce capiteles.



Fig. 46. Ventura Rodríguez. Elevacion del Ornato... ACP, Muestras y trazas, núm. 22_8, Zaragoza, 20-III-1755.

¹⁶⁷ Mas 760 libras jaquesas entregadas a Thomas Llamas por el oro que ha dado para las bobedas del frente al Coreto, y tras Pilar, consta todo del recibo del fol. 24 N. 81 de estas Cuentas (ACP, sig. 6-12-2-21, 1773, f. 26, asiento 92).

¹⁶⁸ ACP, sig. 6-12-2-21, 1774, f. 25, asiento 100.

¹⁶⁹ ACP, sig. 6-12-2-25, 1774, 19-II-1774, p. 33.

¹⁷⁰ ACP, sig. 6-12-2-25, 1774, 26-IX-1774, p. 39.

Las obras en la nave del *traspilar* finalizaron junto a la sur, llamada comúnmente de Santa Ana o de San José. En el mes de junio se concluyó la obra de albañilería del *arco y fachada* de esta última capilla, sin mencionar en ningún momento la escultura del escudo y los ángeles de la embocadura. Sin embargo, la Junta acordó consultar a Carlos Salas sobre su decoración respecto a la proyectada por Ventura Rodríguez:

[...] *era necesario pensar el modo con que havia de quedar, supuesto que esta porcion de obra, por ser la primera, que ha de recibir la ultima perfeccion, ha de dar regla, para lo que deberá ejecutarse en el resto dela Iglesia.*¹⁷¹

El Administrador comunicó un mes después que el escultor, a preguntas de la Junta, había indicado se siguiese el modelo dado por el arquitecto en el *diseño*, aunque sin citarlo, del alzado de la fachada de la Sacristía de la Virgen hacia el interior del templo, realizado el 20 de marzo de 1755 [fig. 46].¹⁷²

[...] *Salas era de parecer, se ejecutase en todo, segun el orden, ideado por el diseño, la fachada dela Capilla de San Jossef; y que assi se havia cumplido dandole las tintas en la forma, que se dejaba ver.*¹⁷³

Salas también informó de que había tratado con el herrero acerca de las ventanas, advirtiéndole de que su hechura debía abordarse inmediatamente. Solicitó trabajar *lo que ocurriese propio de su Arte* en el taller de la fábrica, a lo que la Junta accedió *estimando su zelo* y autorizándole a continuar sobre este asunto como juzgase conveniente.¹⁷⁴ La que se abre sobre la capilla de San José, en ángulo con la nave del *traspilar* la habría ejecutado Salas como parte de esa contrata. Pero, sin embargo, no se continuó por ese lado del templo, sino que se acordó preparar para su decoración la bóveda norte, su opuesta, *sobre la Sacristia dela Santa Capilla* o de la Virgen, dejando *expedita para el transito delas gentes* la de *la Capilla de Santa Ana* —capilla contigua a la de San José—, y ordenando que la obra *se ejecute puntualmente en la forma, que la dejó en su diseño Don Ventura*.¹⁷⁵ No obstante, antes se abordó la ornamentación de la nave y bóveda del *traspilar*.

- El altar del Santo Cristo

El conjunto de la nave posterior de la Santa Capilla habría quedado conformado tras diferentes intervenciones que se llevaron a cabo por aquellos años en ese ámbito. Al igual que se había completado la decoración de la nave este entre la Santa Capilla y el Coreto, se acondicionó la del *traspilar*, y no sólo

¹⁷¹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 16-VI-1774, f. 201.

¹⁷² ACP, Muestras y trazas, núm. 22_8, *Elevacion del Ornato de las frentes de las Capillas, y Puerta de la Sacristia*, Zaragoza, 20-III-1755.

¹⁷³ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 21-VII-1774, ff. 202-203; ACP, Muestras y trazas, *Elevacion del Ornato de las frentes de las Capillas, y Puerta de la Sacristia*, sig. 22_8, Zaragoza, 20-III-1755.

¹⁷⁴ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 21-VII-1774, f. 202.

¹⁷⁵ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 16-VI-1774, f. 201.

con el ornato de las bóvedas, lo que seguía en la línea de abandonar definitivamente una parte esencial del proyecto venturiano. La nave acogió, en el muro frontero del trasaltar de *La Asunción de la Virgen* de Salas, el nuevo *altar del Santo Christo*, en el reverso del retablo mayor, sin articularse como una capilla con espacio independiente, sino configurando la nave como un simple deambulatorio o parte del *quadro* o *claustró*, sólo destacada funcionalmente por encontrarse el adoratorio del Santo Pilar en la parte inferior del trasaltar [fig. 47].

Hasta entonces, debió de servir de fondo al Crucifijo que allí se ubicaba alguna estructura mural o mueble con *unas pilastras y molduras de estilo churrigueresco, memoria del tiempo en que se construyo la Iglesia*.¹⁷⁶ Ya en julio de 1773 se ordenó retirar de aquel lugar la imagen en previsión de las obras que se iban a realizar en las bóvedas,¹⁷⁷ probablemente la misma imagen que hoy se halla colocada allí. Pocos meses después se presentó *el diseño para la obra dela Capilla del Santo Christo*, así como su presupuesto y las muestras de mármoles para su construcción, aportadas por los maestros canteros Antonio Ribes y Thomas Arizcuren, contratándose con ellos la obra y, a la vez, la del empelechado de *los machones de los lados del Coreto*.¹⁷⁸ El diseño de aquel altar puede deberse al maestro mayor de la iglesia, Pedro Ceballos (Zaragoza, 1730-1795),¹⁷⁹ a quien el administrador ordenó mejorarlo a fin de someterlo a la aprobación de expertos.¹⁸⁰ En este sentido son claras las referencias de las actas de la Junta de Nueva Fábrica respecto a las maniobras realizadas buscando la aprobación o, cuando menos, orientación sobre la forma de proceder en el amueblamiento y dotación de este ámbito. También nos revelan la inseguridad del Cabildo, y del propio arzobispo, en acometer esta obra sin contar con la opinión de Ventura Rodríguez, a causa de los recelos que suscitaba dirigirse a él sin haberle retribuido por su trabajo, y por todo lo que ello suponía de renuncia definitiva a su proyecto. Este extremo se puso de manifiesto cuando el deán, Tomás de Lorenzana, y el administrador presentaron al arzobispo Juan Saénz de Buruaga el proyecto para el nuevo altar, al que dio su aprobación. Sin embargo, el prelado instó a buscar la manera de conocer la opinión de Ventura Rodríguez:

[...] *uno y otro le havia parecido bien; esto es, preciosos los Marmoles, y tambien de su aprobacion, y gusto la obra proyectada. Pero que su dictamen, antes de efectuarse esta, sería, que, supuesto, que Don Ventura Rodriguez en sus Diseños*

¹⁷⁶ MULLÉ DE LA CERDA, G., *El Templo del Pilar...*, op. cit., p. 127.

¹⁷⁷ [...] *que la Imagen del Santo Christo se traslade a la Capilla de San Pedro Arbues, y el confesonario de la Tabla se ponga mientras la obra de la Boveda del traspilar entre la Capilla de San Joaquin y la Sacristia de la Santa Capilla*, ACP, Juntas Nueva Fábrica, 9-VII-1773, f. 188.

¹⁷⁸ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 7-II-1774, f. 197.

¹⁷⁹ MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración, una edad de oro de la arquitectura aragonesa (1750-1808)", en VV. AA., *Pasión por la libertad. La Zaragoza de los Pignatelli*, catálogo exposiciones Patio de la Infanta y Museo Goya de Zaragoza de 16-II-2016 a 28-V-2017, Zaragoza, Ibercaja Obra Social, 2016, pp. 314-338, espec. pp. 316-317.

¹⁸⁰ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 5-V-1774, f. 199.

*tenia explicada la forma, y ornato, con que ha de quedar este Santo Templo y las dificultades, que se hallan, en adoptar, la idea de colocar el Coro ala espalda dela Santa Capilla; por medio de algunos delos Amigos dela Corte, o escriviendo, a Don Francisco Vayeu se le hiciesse presente este intento, y superamos su dictamen en este particular.*¹⁸¹

Aunque la Junta cumplió diligentemente con la indicación del arzobispo, explicitó en el acta la dificultad que le planteaba su ejecución. Acordó que el administrador Allué se dirigiera al pintor Bayeu *significandole lo primero los desseos, que siempre tuvo la Junta de gratificar sus trabajos al referido Rodriguez, y que comunicando con el mismo este pensamiento vea, qual es su modo de opinar.* Desgraciadamente, no conocemos el resultado de las gestiones de Bayeu, pues la carta en que respondió tras tratar con el arquitecto no ha sido localizada, a pesar de que se alude a ella —un tanto subrepticamente— en las actas de la Junta:

*Viose una Carta de Don Francisco Vayeu Pintor de Su Magestad su fecha 6 de Abril de dicho año, escrita al Señor Administrador de Fabrica, en que da razon delo tratado con Don Ventura Rodriguez, en virtud delo acordado en la Junta antecedente: Y enterada la Junta desu contenido, acordó se guarde esta Carta.*¹⁸²



Fig. 47. Altar del Santo Cristo. Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza

¹⁸¹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 18-II-1774, f. 198.

¹⁸² ACP, Juntas Nueva Fábrica, 5-V-1774, f. 199.

No debió ser muy satisfactoria la respuesta, pues en esa misma asamblea se decidió

que el diseño, mandado mejorar al Maestro Zeballos por el Señor Administrador se envíe al Señor Lario, para que lo haga ver a algun Maestro dela Corte sin que Rodriguez lo sepa, y tambien, que se dibuje el reverso dela Santa Capilla, y dirigido igualmente al mismo, haga ver al Arquitecto o sugeto inteligente, que eligiere, si es conforme, o disuena la una Arquitectura dela otra.

En cumplimiento de dicha orden, Gregorio Sevilla se ocupó de los dibujos *del reverso de la Santa Capilla*, o del trasaltar, por lo que cobró la cantidad de 26 libras 12 sueldos y 8 dineros jaqueses en 1774.¹⁸³

Desconocemos los resultados de aquellas pesquisas pero las obras siguieron adelante, al menos para su acondicionamiento provisional, pues en 1776 se registró el pago de 79 libras 8 sueldos al maestro dorador Bernardo Cidraque *por el trabajo delas medias tintas, blanqueo dela fachada del Christo, y basas*.¹⁸⁴ Posiblemente la obra definitiva no se llevó a efecto hasta 1788, según un diseño del arquitecto Agustín Sanz para la obra de decoración en estuco y ladrillo *a los lados y sobre el altar del Santo Christo*,¹⁸⁵ y la de cantería realizada por los maestros Rives y Arizcuren,¹⁸⁶ siendo descubierto el 22 de mayor según informó Faustino Casamayor.¹⁸⁷

Lo que hoy contemplamos es un discreto altar de traza neoclásica de jaspes de distintos colores, un tanto anodino debido a la ausencia absoluta de cualquier decoración, pues se dan por desaparecidos los ángeles de estuco tallados por Joaquín Arali hacia 1785 y que Antonio Ponz mencionó en su *Viage*.¹⁸⁸ El espacio

¹⁸³ Mas 26 libras 12 sueldos 8 a Gregorio Sevilla por los diseños del reverso dela Santa Capilla (ACP, sig. 6-12-2-21, 1774, f. 25, asiento 93).

¹⁸⁴ ACP, sig. 6-12-2-22, 1776, f. 25, asiento 91.

¹⁸⁵ *Se aprobo en esta Junta el Diseño presentado por Don Agustin Sanz Maestro de la Yglesia, comprehensivo de los ornatos que debe haver de estuco y de ladrillo a los lados y sobre el altar del Santo Christo de este Santo Templo a espaldas del altar mayor* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 11-VII-1787, f. 279).

¹⁸⁶ *Dixo Rives que el altar del Santo Christo estaría colocado en su lugar y la Santa Ymagen trasladada a el para las fiestas del Corpus, y pide a la Junta le de facultad para pasar el Santo Christo desde la Capilla, en que esta, a ella, y que se hara esto despues de cerradas las puertas aquella tarde, o noche, que convenga* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 5-V-1788, f. 286).

¹⁸⁷ *Dia 22 [de Mayo] Para este dia se descubrio el hermoso Altar del Santo Cristo de la Santa Yglesia del Pilar, costeado a expensas del benemerito Don Juan Martin de Goicoechea Ziordia* (SAN VICENTE PINO, Á., *Años artísticos de Zaragoza 1782-1833 sacados de los Años políticos e históricos que escribía Faustino Casamayor alguacil de la misma ciudad*, Zaragoza, Ibercaja, 1991, p. 55).

¹⁸⁸ *Actualmente se trabaja en un retablo de mármoles de mezcla, la mayor parte del país, en el respaldo del altar mayor, para colocar el Crucifixo que alli habia: se ha hadornado con algunos Angeles de estuco, y es obra de Don Joaquin Arali, que ha costeado Don Martin de Goicoechea* (PONZ, A., *Viage...*, op. cit., t. XV, p. 28). Madoz alude a él en los siguientes términos: *Detrás del altar mayor hay otro con un grande crucifijo de escultura bastante bien concluido. Este retablo es obra de Don Joaquín Arali, y*

central, articulado mediante una gran hornacina plana configurada a modo de arco de triunfo, de perfil muy resaltado respecto de los laterales del altar, acoge un Cristo crucificado del siglo XVI, procedente de la antigua capilla de la Anunciación de los señores de Maella, marqueses de Torres,¹⁸⁹ atribuido a Damián Forment.¹⁹⁰ Bajo él, una pequeña pintura acristalada de Buenaventura Salesa (Borja, 1755—Zaragoza, 1819), representando a la Virgen Dolorosa.

Entre pares de pilastras y flanqueando el altar, se ubican dos puertas de aspecto similar a las distribuidas en el interior y exterior de la Santa Capilla. En una de ellas se representa el *Agnus Dei* sobre el Libro de los Siete Sellos y, en la otra, un ancla entrelazada con una vara de azucenas. Atribuimos su talla a Carlos Salas aunque desconocemos si fueron realizadas *ex novo* para este altar hacia 1774, durante las obras de decoración de la nave, dado que la documentación no menciona nada a este respecto [cat. 40]. Por estilo, morfología y configuración iconográfica son parangonables a otras tallas de Salas para la obra de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes [cat. 34-35].

Sin embargo, al no haber sido posible documentarlas, planteamos también la posibilidad de que fueran las *dos Puertas de nogal adornadas* que encargó el secretario del Cabildo a Carlos Salas en 1765 para completar la decoración del trascoro, junto con las esculturas de *La Fe* y *La Esperanza* [4.4.] analizadas anteriormente y que, en 1773, estaban *colocadas en dicha Fachada* del trascoro.¹⁹¹ Por su versatilidad iconográfica, el sentido cristológico de las representaciones de las puertas del altar del Santo Cristo se coherencia perfectamente con la que hubiera podido aplicarse a las puertas del trascoro, al relacionarse abiertamente el *Agnus Dei* y el Libro de los Siete Sellos con la escultura de *La Fe* y, por supuesto, el ancla con la de *La Esperanza*.

Tras el acondicionamiento para la inauguración y consagración solemne del templo en 1872, Mullé de la Cerda ofreció la descripción más detallada del altar en el paramento mural ante el que se levanta:

costeado por Don Martín Goicochea (MADOZ, P., *Diccionario...*, *op. cit.*, t. XVI, p. 571, en línea: https://books.google.es/books?id=xEGdEOs8IaYC&hl=es&source=gbs_similarbooks [consulta 14-IV-2020]); MULLÉ DE LA CERDA, G., *El Templo del Pilar...*, *op. cit.*, p. 128; BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 163.

¹⁸⁹ FACI, R. A., *Aragón, reyno de Christo, y dote de Maria Santísima*, Zaragoza, Joseph Fort, 1739, p. 39, en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000099960&page=1> (consulta 24-IV-2020).

¹⁹⁰ ANSÓN NAVARRO, A. y BOLOQUI LARRAYA, B., “Zaragoza...”, *op. cit.*, pp. 249-333, espec. p. 299.

¹⁹¹ [...] *le confio la construccion de dos Estatuas del natural que representa ser la Fe, y la Esperanza, y dos Puertas de nogal adornadas, las mismas Estatuas, y Puertas que al presente se hallan colocadas en dicha Fachada* (ACP, sig. 6-4-1-40-e, Zaragoza, 22-I-1773, apéndice documental, doc. 203).

*Pero ahora acaba de reformarse segun el diseño de Don Juan Antonio Atienza, de quien es también la decoración de tanto gusto que corona el templete del camarín en que está reservado el Santísimo Sacramento. En el fondo del retablo de jaspes y mármoles que forman tambien el nicho, al que rodea un precioso marco con talla de bronce dorado, aparece la imagen del Salvador, muerto en la cruz, de tamaño natural, escelente escultura que recuerda los tiempos de Alonso Cano. En la parte superior hay un angel que lleva una palma y debajo está el cordero sobre el libro de los siete sellos, y en ambos lados sobre las enjutas del arco, dos figuras sentadas de mármol blanco representando sibilas, egecutadas a fin del siglo pasado por Don Joaquín Arali [...] Sobre las gradas de la mesa altar, descansa un cuadro de la Dolorosa, pintada al óleo por don Buenaventura Salesa, natural de Borja, que despues de haber hecho en Roma sus estudios, a principios de este siglo vino a fijarse a Zaragoza. Sobre las dos puertas colocadas al lado de este altar, hay dos cuadros que representan, el uno la venida de la Virgen a Zaragoza, pintado por Luis Lopez, hijo del conocido pintor que fue de cámara, Don Vicente, y el otro el milagro del pobre de Calanda, original de Don Bernardino Montañés. Por la puerta que está a la derecha se entra en una pequeña sacristía y por la de la izquierda se sube por una escalera de caracol, tambien ahora adornada, al camarin donde esta reservado el Santísimo, como lo indican las cuatro lámparas que se ven al lado opuesto.*¹⁹²

La disposición arquitectónica que describió Mullé y que hoy podemos contemplar a pesar de las transformaciones que ha sufrido hasta nuestros días, remeda el diseño de la fachada oriental que Ventura Rodríguez proyectó para la iglesia en 1761, especialmente el del segundo cuerpo de la zona central de la misma.¹⁹³

5. 3. 1. 3.

La nave norte, de la Sacristía de la Virgen, o de San Joaquín

Como hemos visto más arriba se prefirió avanzar en la decoración de la bóveda norte, sobre la Sacristia dela Santa Capilla o de la Virgen, dejando *expedita para el transito delas gentes* la de la Capilla de Santa Ana o de San José.¹⁹⁴ En previsión del rápido avance de las obras que los canteros Ribes y Arizcuren realizaban en los pedestales y zócalos del templo,¹⁹⁵ se acordó que el administrador Allué

¹⁹² MULLÉ DE LA CERDA, G., *El Templo del Pilar...*, op. cit., pp. 127-129.

¹⁹³ Representado detalladamente en el segundo dibujo incluido en la lámina de Ventura Rodríguez bajo la leyenda: *Porción, en un mayor tamaño, del medio de dicha fachada que es lo que corresponde al Coro de la Santa Capilla* (ACP, Muestras y trazas, *Elevacion exterior de la Santa Yglesia Cathedral de Nuestra Señora del Pilar de la Ciudad de Zaragoza por la fachada de levante en la forma que se há de componer, lo hecho, y seguir lo que resta*, sig. 22_11, Madrid, 6-VIII-1761).

¹⁹⁴ ACP, Juntas de Nueva Fábrica, 16-VI-1774, f. 201.

¹⁹⁵ ACP, Juntas de Nueva Fábrica, 7-II-1774, f. 197; ACP, Juntas de Nueva Fábrica, 5-V-1774, f. 200.

tratase con la duquesa de Montemar, patrona de la capilla de San Joaquín, situada junto a la Sacristía de la Virgen, para que acondicionara lo que fuera preciso en su fachada, pues de lo contrario *quedará un borron en esta parte, que afeara lo restante de ella*.¹⁹⁶ La duquesa aportó 500 libras jaquesas para las ventanas y otros 100 doblones para los pedestales, lo mismo que el marqué de Villaverde para los de su capilla de San José en la nave opuesta,¹⁹⁷ sin aludir la documentación, en ninguno de los dos casos, a que se hubieran hecho cargo en aquel momento de los escudos y los  ngeles tenantes de sus portadas, que exhiben sus armas y las coronas marquesal y ducal respectivamente.

Interesa señalar que en septiembre de 1774 la Junta de Fábrica solicitó una visura y dictamen sobre la elevación que deb  darse a la bóveda *que debe construirse de nuevo frente dela Sacristia de la Santa Capilla procurando arreglarse en todo a los diseños, que dejó Don Ventura Rodriguez*. Para ello, el administrador de la Junta convocó en la sala capitular a *Don Carlos de Salas y Don Gregorio Sevilla Academicos, y el Maestro de Obras de la iglesia Pedro Zeballos*, acudiendo, además, el deán, al arcediano del Salvador y el secretario. Tras examinar los diseños de Rodríguez consideraron elevar la bóveda *dos Pies* sobre las medidas establecidas por el arquitecto, pues *el aumento de uno o dos palmos mas, para la distancia que hay, es tan poco, que nadie podrá notarlo desde abajo*. Seguidamente se trataron los aspectos técnicos, para lo que subieron *a reconocer el sitio*, acordando una serie de medidas para reforzar la seguridad de la obra respecto de *un telar de fierro, que proyectaba el Arquitecto Cevallos para recibir la referida bobeda*. Se le encargó reflejar las modificaciones en una nueva *montea* para que la junta pudiera *llamar para acreditar si está segun arte lo dispuesto, o conformarse con solo el dicho de su Artifice, como lo merece su buen crédito*. El informe se firmó únicamente por los académicos, Carlos Salas y Gregorio Sevilla.¹⁹⁸

Respecto a los trabajos de decoración, en los asientos contables sólo se mencionan, escuetamente, los adornos de estuco de los dos arcos, los del marco redondo del fresco de la *Regina Apostolorum* (Francisco Bayeu, 1781) en la bóveda de plato, y de las tres ventanas *obaladas* de dicha nave. Así pues, quedó pendiente la decoración de estuco de las pechinas de dicha bóveda o platillo, tarea que el escultor no llevó a cabo hasta bien entrado el año 1777. Los pagos a Carlos Salas correspondientes a los ornatos efectuados en la bóveda norte o de la *Nave de la Sacristía de Nuestra Señora* se empezaron a anotar en el Libro de Caja en febrero de 1775 por un importe de 148 libras jaquesas,¹⁹⁹ por lo que la construcción de la bóveda deb  llevarse a cabo con celeridad por parte del maestro Zeballos. El fin de pago se efectuó en enero de 1776 por 446 libras 6 sueldos y 4 dineros

¹⁹⁶ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 5-V-1774, f. 200.

¹⁹⁷ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 4-XII-1775, ff. 214-215; ACP, Juntas Nueva Fábrica, 4-V-1776, f. 222.

¹⁹⁸ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 7-IX-1774, ff. 204-206, apéndice documental, doc. 211.

¹⁹⁹ ACP, sig. 6-12-2-25, 1775, 23-II-1775, p. 43.

jaqueses.²⁰⁰ En el Libro de Cuentas se anotó el mismo gasto como *las obras de escultura del lado dela Sacristia de Nuestra Señora*.²⁰¹

Aún se registró un último pago referido a este ámbito: al dorador Bernardo Cidraque se le abonaron 36 libras 3 sueldos 8 dineros jaqueses *por dorar el Arco sobre la Sala de oracion, y fachada de San Joaquin*.²⁰²

5. 3. 1. 4.

La nave sur o de Santa Ana

Muestra de que las decoraciones se realizaron a buen ritmo es que en octubre de 1774 ya se dio cuenta de estar a punto de finalizar dicha bóveda norte, por lo que se pidió advertir al Cabildo de que se iba a comenzar la decoración en la nave sur, o de Santa Ana en los documentos, paralela a la plaza, y con ella la que se precisara junto a la capilla de San Juan, es decir, en el ángulo sureste del templo *en la fachada interior de toda aquella porcion de obra que deverá seguir en todo la idea de Rodriguez*. En esa misma Junta se ordenó *pasar las maderas de los andamios para las obras*.²⁰³

Los trabajos se comenzaron a planificar en diciembre, estudiando también los diseños presentados para los pórticos correspondientes a las dos puertas bajas que se abren, una hacia la plaza, y otra hacia el río o *la obra*, es decir, en referencia a los talleres de la fábrica ubicados en el lado norte del templo:

[Al margen: *Diseño sobre obra delas Puertas dela Iglesia*] *Viose el diseño, mandado hacer por el Señor Administrador al Maestro Ceballos, para que los Señores de Junta, antes de comenzarse la obra delas Puertas, que están frente a frente en la nave, que cruza dela Capilla de San Juan a la obra, se instruyessen delo que convenia hacer, no solo en la fachada interior de toda aquella porcion de obra que deverá seguir en todo la idea de Rodriguez, sino tambien en los Porticos, sacando mas afuera la Puertas*.²⁰⁴

Se acordó hacer la obra de las puertas *sacando el atrio algun tanto mas, pues con esta providencia, parece que el Cancel podrá estar mas a fuera, a fin de evitar irreverencias de las gentes que entraban o salían del templo y que eran visibles desde la Santa Capilla, dada la proximidad de los accesos*.

²⁰⁰ En 31 de Enero salieron de Caja 446 libras 6 sueldos 4 dineros entregados a don Carlos de Saslas por las obras del lado dela sacristia etcetera (ACP, sig. 6-12-2-25, 1776, 31-I-1776, p. 53).

²⁰¹ ACP, sig. 6-12-2-22, 1775, f. 26, asiento 107.

²⁰² ACP, sig. 6-12-2-22, 1776, f. 24, asiento 85.

²⁰³ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 25-X-1774, f. 207.

²⁰⁴ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 23-XII-1774, f. 209.

Coincidiendo con importantes lagunas en la documentación a partir de 1774 y, especialmente, en 1775,²⁰⁵ Carlos Salas se habría ausentado de Zaragoza antes de diciembre de aquel año, a tenor de la fecha de la carta remitida desde Tarragona,²⁰⁶ donde se hallaría atendiendo al contrato para la decoración del altar de la capilla de Santa Tecla de la catedral, trabajo que pudo prolongarse durante gran parte del año 1775. En la misiva señaló algunas pautas para la ejecución de las decoraciones de las bóvedas. Aunque desconocemos su destinatario, posiblemente el administrador Matías Allué, las instrucciones se dirigen a su cuñado, el escultor Pascual de Ypas, quien le sustituiría durante su ausencia en la dirección del taller, trasmitiéndole algunas instrucciones sobre los modelos de las ventanas y las molduras para los marcos de los frescos.

Así pues, los trabajos en dicha nave, *que cae a la Plaza*, consistieron en las mismas decoraciones que en la nave de la Sacristía de la Virgen y, como en ésta, habrían quedado terminados a falta de las pechinas de la bóveda de plato. El primer pago se contabilizó en 1775, aunque parece haberse satisfecho en mayo de 1776, por valor de 500 libras *por el adorno de los escudos dela Nave correspondiente a la Capilla de Santa Ana*.²⁰⁷ El segundo pago, ya en diciembre, fue de 586 libras *por fin de pago de los adornos de estucos hechos en la Nave de Santa Ana*.²⁰⁸ De ello inferimos que éstos importes incluirían los ángeles tenantes de las capillas de Santa Ana y de San Juan, más los de la puerta baja de la plaza del Pilar.

Por los dorados y policromías, ya antes de la fiesta de la Virgen del Pilar de 1775 se había pagado a Francisco Sánchez la cantidad de 153 libras 13 sueldos 8 dineros por el policromado y dorado de arcos, bóveda y ventanas.²⁰⁹ En 1776 se le pagó *por dorar el arco que esta entre el Altar Mayor y Sacristia Mayor, los fumeros de la fachada de Santa Ana y los tres escudos de armas de la misma Nave*, 82 libras y 1 sueldo jaqués.²¹⁰

²⁰⁵ A partir de esas fechas las anotaciones en el libro de Juntas de Nueva Fábrica son irregulares y distanciadas en el tiempo cuando no inexistentes, carencia que, como en algún otro período cronológico analizado en este estudio, se ha intentado suplir con datos complementarios extraídos de otros registros menos explícitos, aunque precisos en cuanto a fechas y cantidades por tratarse en este caso, en su mayor parte, de anotaciones de pagos en los libros de cuentas y de caja de Nueva Fábrica.

²⁰⁶ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Tarragona, 2-XII-1774, apéndice documental, doc. 213.

²⁰⁷ ACP, sig. 6-12-2-22, 1775, f. 27, asiento 112.

²⁰⁸ ACP, sig. 6-12-2-25, 1776, 30-XII-1776, p. 61.

²⁰⁹ *En 7 de Octubre salieron de Caja 153 libras 3 sueldos 8 dineros entregados a Francisco Sanchez por sentar 35.100 panes de oro en los Arcos, bobeda, y ventanas de la Nave que cae a la Plaza, y por las medias tintas de las referidas ventanas* (ACP, sig. 6-12-2-25, 1775, 7-X-1775, p. 49).

²¹⁰ ACP, sig. 6-12-2-25, 1776, 26-IX-1776, p. 57.

5. 3. 1. 5.

La decoración de las embocaduras de las capillas y de las puertas bajas del templo

Los vanos de acceso al templo y las embocaduras o portadas de las capillas que de forma sincopada se abren hacia el interior del mismo, se sitúan entre pares de pilastras gigantes de orden corintio con fuste acanalado y basa ática sobre basamento. Se articulan por medio de un gran arco de medio punto en cuya clave se ubica un escudo de armas flanqueado por dos ángeles tenantes. Por tratarse de piezas escultóricas en bulto redondo haremos referencia a ellos por separado.

Mientras que en diversas ocasiones se alude en la documentación a dichos escudos, sólo una vez se hace referencia a los ángeles, para registrar, en 1776, la utilización de 6 arrobas de hierro para los *Mancebos, y Escudos dela Puerta proxima a la Capilla de San Juan*, es decir, de la puerta baja de la plaza del Pilar, *y sobre la embocadura dela Capilla de Santa Ana*.²¹¹ En los apuntes del año anterior se menciona el gasto de 21 arrobas y 28 libras para *los escudos de la Capilla de San Juan, y Puerta proxima*, la misma que la anterior, además de otras 22 arrobas y 14 libras para los de *sobre la Puerta de la Fabrica, o puerta baja del Ebro, y Capilla proxima*,²¹² la actual de Santiago.

En ningún acta de las Juntas de Nueva Fábrica ni en los pagos a Carlos Salas se hace ninguna otra mención a dichos ángeles, concretamente los de la puerta baja de la plaza del Pilar y los de las capillas de San Juan y Santa Ana en el lado sur, más los de la puerta baja del río y los de la capilla de Santiago en el lado norte. Por otra parte, tampoco se han localizado referencias a la existencia de bocetos o modelos de estas esculturas.

Sin embargo, consideramos que su ejecución podría hallarse implícita en la mención expresada en un libro de cuentas por un pago al escultor contabilizado en 1775 por *las obras de escultura del lado dela Sacristia de Nuestra Señora*.²¹³ Si tenemos en cuenta que las pechinas de su bóveda de plato se contrataron aparte y dos años después, el importe a que ascendió el ornato de esa nave fue, aproximadamente, de 595 libras jaquesas, de las que 148 correspondieron al de los dos arcos, tres ventanas y el marco para la pintura de Bayeu, según se desglosó en un asiento contable.²¹⁴ En la diferencia bien podría incluirse la talla de los ángeles y el escudo de la puerta baja que da hacia el Ebro

²¹¹ ACP, sig. 6-12-2-22, 1776, f. 11.

²¹² ACP, sig. 6-12-2-22, 1775, f. 11.

²¹³ ACP, sig. 6-12-2-22, 1775, f. 26, asiento 107, aunque pagado en 1776 (ACP, sig. 6-12-2-25, 31-I-1776, p. 53).

²¹⁴ *En 6 de Marzo salieron de Caxa 148 libras Jaquesas pagadas a Don Carlos Salas por los estucos hechos en los dos arcos de la nave de la Sacristia de Nuestra Señora por los adornos del Marco de su boveda y de las tres ventanas obaladas hechas en dicha nave* (ACP, sig. 6-12-2-25, 23-II-1775, p. 43).

e, incluso, de la embocadura de la actual capilla de Santiago para las que, como se ha visto, se había adquirido hierro para sus armazones.

Las otras dos portadas que se abren a la nave norte del *quadro* corresponden a la Sacristía de la Virgen, decorada por José Ramírez de Arellano hacia 1756, y a la capilla de San Joaquín, con su ornato atribuido al escultor Martínez Lasanta, miembro del taller del anterior, quien la habría realizado entre 1764 y 1766, con una pareja de ángeles mancebos en los que es visible la influencia de su maestro.²¹⁵

Por otra parte, también resultaría muy elevado el pago que se hizo a Carlos Salas por los adornos de estuco de la nave opuesta, o sur, y el ángulo con la nave este, si no incluyéramos en su concepto el ornato de las embocaduras de la capilla de San Juan y de la capilla de Santa Ana, y de la puerta baja de la plaza del Pilar, para las que también se suministró hierro para los *mancebos y escudos*. En este caso la decoración ascendió a 1.086 libras, ello sin contar las 224 que posteriormente costaron las pechinas de la bóveda de plato.

Además, el adorno de los tambores de las cuatro cúpulas ubicadas en los ángulos del *quadro* de la Santa Capilla tampoco está incluida en esos importes, pues fue contratada aparte por Carlos Salas a partir de 1777, al precio de 600 libras jaquesas cada una.

En última instancia, en correspondencia con la atribución hecha por el deán Larrea, cinco parejas de ángeles tenantes denotan el estilo de Carlos Salas plasmado ya en numerosas esculturas de la Santa Capilla y, en especial, en los coros angélicos de estuco del exterior su cúpula y semicúpulas. Son los ángeles de las dos puertas bajas del templo y de las embocaduras de tres capillas, la de San Juan y la de Santiago en la nave transversal del Coreto, y la de Santa Ana en la nave sur, todas ellas pertenecientes al Cabildo según se muestra en sus escudos, exceptuando la de San Juan que ostenta el de su fundador, el arzobispo Tomás Crespo de Agüero (arz. 1727-1742).

Por el contrario, son evidentes las diferencias estilísticas de los ángeles de la embocadura de la capilla de San José, bajo patrocinio del marquesado de Villaverde. Ninguna de las características estilísticas de las anteriores podemos

²¹⁵ TARIFA CASTILLA, M. J., "La inmortalidad de la fama póstuma frente al paso del tiempo: el mausoleo del primer duque de Montemar en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza", en Castán Chocarro, A., Lomba Serrano, C. y Poblador Muga, M. P. (coords.), *El tiempo y el arte. Reflexiones sobre el gusto IV*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2018, vol. 2, pp. 649-660, espec. p. 654; TARIFA CASTILLA, M. J., "La capilla de San Joaquín de la Basílica del Pilar de Zaragoza bajo el patronato de los Duques de Montemar", *Artigrama*, 33, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 325-346, espec. p. 331; RINCÓN GARCÍA, W., *Heráldica en la basílica de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, discurso leído el día 25 de noviembre de 2009 en la recepción pública del Ilmo. Sr. D. Wifredo Rincón García y contestación por el Ilmo. Sr. D. Ernesto Fernández-Xesta y Vázquez, Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 2009, p. 46.

suscribirla para los ángeles o famas portando clarines que la coronan, en clara correspondencia iconográfica con la capilla opuesta de San Joaquín, auspiciada por la duquesa de Montemar hacia 1764. Si bien su escudo ducal responde a la disposición formal fijada por Ventura Rodríguez en el de la Sacristía de la Virgen, el de Villaverde presenta una composición y ornamento basados en otro representado en el interior de su capilla,²¹⁶ claramente diferenciado de los demás blasones de las portadas del *quadro* de la Santa Capilla. Por otra parte, los ángeles de ésta encajan cronológicamente con los trabajos ejecutados por el taller de Carlos Salas durante su ausencia en Cataluña, dirigido entonces por Pascual de Ypas, ante cuyos resultados la Junta mostró algunas reticencias manifestadas con motivo del siguiente contrato formalizado con el catalán.

- Otras obras de acondicionamiento y decoración de las naves del quadro de la Santa Capilla

Durante los años 1774 y 1775, época en la que Carlos Salas desarrolló gran parte de su actividad en atención a contratos de obras para tierras catalanas,²¹⁷ se llevaron a cabo diversas intervenciones reseñables para el acondicionamiento y decoración de las naves circundantes de la Santa Capilla comprendiendo trabajos de muy diferente carácter.

Como hemos visto anteriormente, se encargaron los pedestales pertenecientes a dicha zona a los canteros Ribes y Arizcuren;²¹⁸ se diseñaron y contrataron por el buidador Jayme Navarro las puertas de bronce del Panteón;²¹⁹ se acondicionó *la obra del atrio* con piedra negra, probablemente en el solado;²²⁰ se ordenó hacer la clavazón de las puertas como en las preexistentes y darles color caoba;²²¹ se talló una pila, también en piedra negra, *uniforme a las que hay*.²²² Se probó el efecto decorativo de los fumeros o blandones dorados que debían

²¹⁶ Reproducido en RINCÓN GARCÍA, W., *Heráldica...*, op. cit., p. 59.

²¹⁷ El escultor había escrito en diciembre de 1774 desde Tarragona y en agosto de 1775 se encontraba en Barcelona, donde la recién fundada Escuela Gratuita de Diseño le solicitó hiciera el honor de elegir a los candidatos a tres premios, de entre los ciento noventa y siete *opositores* de la primera convocatoria de aquella institución (RUIZ ORTEGA, M., *La escuela...*, op. cit., pp. 188 y 371, doc. 107). En septiembre de ese mismo año, se hallaba de nuevo en Tarragona para asistir a las ceremonias de inauguración de la capilla de Santa Tecla de la catedral, patrona de la ciudad, coincidiendo con las grandes celebraciones de su fiesta (SÁNCHEZ PIÉ, N. y QUIJADA BOSCH, J. M., *De Rebus Gestis Ecclesiae. Els llibres de notes del capítol catedral de Tarragona (1734-1930)*, Barcelona, Fundació Noguera, 2014, p. 503).

²¹⁸ ACP, Juntas de Nueva Fábrica, 7-II-1774, f. 197; ACP, Juntas de Nueva Fábrica, 5-V-1774, f. 200.

²¹⁹ ACP, Juntas de Nueva Fábrica, 1-IX-1775, f. 213; ACP, Juntas de Nueva Fábrica, 4-XII-1775, ff. 213-214.

²²⁰ ACP, Juntas de Nueva Fábrica, 9-III-1775, f. 211.

²²¹ ACP, Juntas de Nueva Fábrica, 9-III-1775, f. 211.

²²² ACP, Juntas de Nueva Fábrica, 9-III-1775, f. 211.

albergar los nichos *de color de plomo* de los muros, y tras elegir los primeros, se acordó seguir adelante con la obra por mano de Francisco Albella y Manuel Baldomar.²²³

Por otra parte, ante la inminente llegada de Francisco Bayeu a Zaragoza para pintar las bóvedas cuadrangulares de las naves este y oeste contiguas a la Santa Capilla, se notificó en Junta que los preparativos de *cal, arena, y lo demás para la pintura* que el pintor había solicitado estaban hechos,²²⁴ ya que *no puede fiar, a que tiendan la cal y arena oficiales de Albañil, poco diestros en esto*, a lo que dio su conformidad el administrador afirmando que *para la cal y la preparacion de los colores, en Zaragoza no encontraría a dos con experiencia*.²²⁵ También se leyó una carta de Goya, fechada el 1 de marzo, en la que comunicaba *que su hermano Don Francisco Vayeu trabaja incesantemente los estudios y bocetos y que, a más tardar, estaría en Zaragoza después de la Cuaresma*.²²⁶

El 10 de mayo llegó el pintor a la ciudad y el día 16 presentó los diseños para las dos bóvedas *dando una sucinta explicacion de ellos, que sin duda están con aquel primor, y delicadeza à que ha podido llegar el arte*,²²⁷ comenzando a pintar inmediatamente la invocación litánica de la *Regina Sanctorum Omniun* en la bóveda entre la Santa Capilla y el Coreto. A partir de mediados de octubre acometió los frescos de la *Regina Angelorum* (1775-1776) en la bóveda opuesta del *traspilar*, cuyo asunto central es la Coronación de la Virgen, estableciendo continuidad y vinculando el ciclo iconográfico con el trasaltar de *La Asunción de la Virgen*, tal como Carlos Salas —autor del programa— había ideado. El pintor regresó a Madrid en marzo de 1776, tras finalizar la bóveda y después de haber tratado con el escultor sobre la decoración de estucos para las pechinas de los platillos de las bóvedas norte y sur que pintaría en su próxima estancia en Zaragoza, a partir de octubre de 1780, muerto ya Salas.

5. 3. 1. 6.

Las bóvedas de plato

Las obras de decoración de las naves norte y sur se habían completado en 1775, a excepción de las bóvedas de plato con que ambas cubren su tramo central. En ellas sólo se habían realizado las molduras que servirían de marcos circulares para acoger los próximos frescos que Francisco Bayeu iba a pintar en el templo del Pilar (1781). En el mes de julio de 1776 Carlos Salas presentó los diseños que

²²³ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 9-III-1775, f. 211; ACP, sig. 6-12-2-22, 1775, f. 24.

²²⁴ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 9-III-1775, ff. 210-211.

²²⁵ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 23-XII-1774, f. 208.

²²⁶ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 9-III-1775, ff. 210-211.

²²⁷ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 16-V-1775, f. 212.

se le habían encargado unos meses antes para la decoración de estucos de sus pechinas.²²⁸ Los ornatos habían sido decididos por ambos artistas y en la misma Junta se le encargaron al escultor, pero se le pidió que fuera él mismo quien los ejecutara, pues *sale con la perfeccion, que se dessea*, en velado reproche por haber confiado a su cuñado Pascual de Ypas los trabajos de la nave sur a finales de 1774 y parte de 1775, mientras él se hallaba en Tarragona, cuestión especialmente sensible para una Junta que se mostraba tan susceptible y exigente frente a artífices y técnicas. Salas fijó el precio de 60 libras jaquesas por cada una de las pechinas. Consistieron en altorrelieves de querubines en festiva actitud, sentados o volando entre nubes, portando instrumentos musicales.

Finalmente se le pagaron a 56 libras, es decir 224 libras jaquesas por cada una de las bóvedas de plato. La primera en ser decorada, la que acoge la pintura de la *Regina Prophetarum*, situada sobre la capilla de Santa Ana, se le abonó en diciembre de 1776.²²⁹ Se decoró después la *bobeda ovalada de sobre la Sacristia de Nuestra Señora*, con la *Regina Apostolorum*, por igual importe, pagado en 1777.²³⁰

5. 3. 1. 7.

Las cúpulas de los ángulos del quadro de la Santa Capilla

Poco antes se había empezado a planificar el próximo ornato de las *Medias Naranjas* o cúpulas que se levantan en los cuatro ángulos del *quadro* de la Santa Capilla. El administrador de la Junta presentó los cinco *Diseños* o dibujos que Carlos Salas había creado para la decoración de los tambores, a fin de que los capitulares eligieran los más *convenientes*.²³¹ En el mes de noviembre presentó personalmente los *Modelos* en cera del diseño seleccionado —ni unos ni otro conservados—, acordando los fabriqueros el comienzo de los trabajos en la primera de las cúpulas en que se podía trabajar, la *de la Nave de San Juan y puerta dela plaza*, en el ángulo sureste. Igualmente, sugirieron al escultor que, aprovechando su próximo viaje *a la Corte*, mostrara los diseños a Francisco Bayeu:

Presentó Don Carlos de Salas en esta Junta los diseños de Cera, a cuya hechura se han de trabajar los adornos delas quatro Medias Naranjas del quadro dela Santa Capilla, si merecian la aprobacion delos Señores de ella: Y haviendo sido vistos en presencia del referido Salas Profesor de escultura; acordaron, que en estando la primera Media Naranja en disposicion de poder obrar en ella, se de principio ala ejecucion de estos adornos: y supuesto, que el expresado Don Carlos de Salas ha de ir a la Corte, será bien, que los haga presentes a Don Francisco

²²⁸ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 1-V-1776, f. 221.

²²⁹ ACP, sig. 6-12-2-25, 1776, 30-XII-1776, p. 61.

²³⁰ ACP, sig. 6-12-2-25, 1777, 17-XI-1777, p. 63.

²³¹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 7-VII-1777, f. 227.

*Vayeu Pintor de Su Magestad, para que vistos tambien por este, se ejecute esta obra con conocimiento de ambos para que la escultura en ningun caso impida la vista de la Pintura.*²³²

En el mismo libro de actas se incluyó la copia del presupuesto del escultor para la decoración de las cuatro cúpulas.²³³ Ésta consistía en adornos de grandes guirnaldas de laurel doradas sostenidas por las figuras en bulto redondo de *Chicos en estuco blanco, imitando el marmol* en el tambor, si bien no presentó modelos de los anillos de las linternas por no conocer las medidas [fig. 48]. El plazo indicado por Salas para la finalización del trabajo fue de dos años y medio *de tiempo util*, esto es, aparte del tiempo necesario para el montaje de andamios, con lo que las obras debían estar concluidas hacia el verano de 1780. El precio acordado fue de 2.400 libras jaquesas, a 600 libras por cada cúpula. El acta de la Junta no refleja la decisión de los fabriqueros sino sólo la comisión dada al administrador de tratar con el artista una rebaja que, a la vista de los apuntes en los libros de cuentas, no logró.

Los trabajos comenzaron a finales de 1777 o principios de 1778. El primer pago a cuenta por la *Media Naranja de la Nave de San Juan y puerta dela plaza*, la cúpula de la *Regina Patriarcharum* pintada por Ramón Bayeu (1782), se abonó a Carlos Salas en enero de 1778,²³⁴ el segundo en febrero y el tercero, como fin de pago, en mayo,²³⁵ aunque se registraron en el *Libro de Cuentas de Nueva Fábrica* en 1777.²³⁶

Por otra parte, de las pinturas del *Cielo de la Linterna* se ocupó el pintor Diego Gutiérrez Fita (Barbastro, ca. 1740 — ¿Zaragoza, 1808?), a quien se pagaron 20 libras jaquesas.²³⁷ Finalmente, el dorador Francisco Sánchez percibió 111 libras 11 sueldos y 4 dineros por *el dorado dela Media Naranja dela Capilla de San Juan, y Puerta baja, estucar, y dar tintas en las Pilastras, Linterna, y Cornisa*,²³⁸ decoraciones de las que se encontraron restos recientemente, a raíz de las tareas de restauración.

²³² ACP, Juntas Nueva Fábrica, 14-XI-1777, ff. 227-228.

²³³ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 14-XI-1777, ff. 229-231, apéndice documental, doc. 220.

²³⁴ ACP, sig. 6-12-2-25, 1778, 10-I-1778, p. 63.

²³⁵ ACP, sig. 6-12-2-25, 1778, 26-II-1778, p. 65; ACP, sig. 6-12-2-25, 1778, 29-V-1778, p. 65.

²³⁶ ACP, sig. 6-12-2-22, 1777, f. 21, asientos, 76, 80 y 82.

²³⁷ *Mas 20 libras jaquesas a Diego Gutierrez por pintar el Cielo de la Linterna dela referida Bobeda* (ACP, sig. 6-12-2-22, 1777, f. 21, asiento 81). Sobre este pintor, véase CALVO RUATA, J. I., "Aproximación al pintor dieciochesco Diego Gutiérrez", *Artigrama*, 21, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2006, pp. 485-524; MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, op. cit., pp. 16 y 30; CALVO RUATA, J. I., "Sobre pintura y pintores en el Aragón ilustrado", en VV. AA., *Pasión por la libertad. La Zaragoza de los Pignatelli*, catálogo exposiciones Patio de la Infanta y Museo Goya de Zaragoza de 16-II-2016 a 28-V-2017, Zaragoza, Ibercaja Obra Social, 2016, pp. 264-270, espec. pp. 267-268.

²³⁸ ACP, sig. 6-12-2-22, 1778, f. 23, asiento 69.



Fig. 48. Carlos Salas Vilaseca y taller. Decoración de estucos de las cúpulas del quadro de la Santa Capilla, 1777-1780. Catedral-Basilica de Nuestra Señora del Pilar. Zaragoza

La decoración de la segunda cúpula, *que cae sobre la puerta dela fabrica en la Nave del Rio*, la *Regina Virginum* (Ramón Bayeu, 1783), comenzó antes de octubre,²³⁹ cuando se anotó el primer pago satisfecho al escultor, mientras que su finalización debió de ser hacia marzo de 1779, según el fin de pago de esa fecha.²⁴⁰ En mayo se entregaron 240 libras jaquesas al batidor Tomás Llamas *a cuenta del oro que se ha de gastar*,²⁴¹ y a Bernardo Cidraque por el dorado.²⁴²

Carlos Salas comenzó la tercera, *sobre la Capilla de San Joaquin*, la *Regina Marthyrum* que pintará Goya en 1781, llegando a percibir una primera cantidad a cuenta de 200 libras jaquesas a primeros de marzo de 1780.²⁴³ Su muerte repentina, el día 30 de ese mismo mes, impidió la finalización de los trabajos y la realización de la de *Regina Confessorum*, así como los cobros pendientes por importe de 1.000 libras, que fueron atendidos por su cuñado Pascual de Ypas. Sin embargo, las anotaciones son muy tardías:

²³⁹ ACP, sig. 6-12-2-25, 1778, 24-X-1778, p. 67.

²⁴⁰ *En 22 de Marzo salieron de caja, trescientas quarenta y cinco libras jaquesas por fin de pago dela contrata de adornos de la media naranja que cae sobre la puerta de la fabrica y nave del rio* (ACP, sig. 6-12-2-25, 22-III-1779, p. 67).

²⁴¹ ACP, sig. 6-12-2-25, 20-V-1779, p. 69.

²⁴² *Mas 108 libras 5 sueldos 6 dineros a Bernardo Cidraque por el dorado dela Media Naranja dela Orilla del Rio* (ACP, sig. 6-12-2-22, 1779, f. 21, asiento 61).

²⁴³ *En 6 de Marzo salieron de Caja doscientas libras entregadas a don Carlos de Salas a cuenta dela Contrata de estucos dela bobeda dela Media Naranja, que cae sobre la Capilla de San Joaquin* (ACP, sig. 6-12-2-25, 6-III-1780, p. 69).

*En 11 de Noviembre de 1783, salieron de Caja por mano del Procurador 400 libras jaquesas entregadas a Don Pasqual de Ypas, en parte de pago de las 1000 libras jaquesas que se le devian al dicho Ypas y don Carlos de Salas, de quien es eredere, por los adornos de las quatro Medias Naranjas de la Santa Capilla.*²⁴⁴

Con esta entrega habría quedado satisfecho el importe de la cúpula inacabada por Salas. Restaba, pues, el pago de la cuarta y última, pintada ya desde 1781, sin embargo, el primer pago a cuenta no se registró hasta 1787:

*En 3 de Enero de 1787, salieron de Caja trescientas libras Jaquesas entregadas a Don Pasqual de Ypas por la escultura y adornos delas Medias Naranjas del Quadro de nuestra señora correspondientes a las capillas de San Joaquin y San Joseph, y a quenta de ellas, 300 libras jaquesas.*²⁴⁵

Como se puede comprobar, los trabajos de decoración de las cúpulas se finalizaron en un plazo algo más dilatado de lo estipulado en el contrato firmado por Carlos Salas en 1777, pues la Junta de Nueva Fábrica reconoció la deuda de 1.000 libras en 1783. La documentación corrobora lo expresado por el deán Larrea sobre que, tras morir el escultor, quedó inconclusa la tercera cúpula, que fue terminada por Ypas, y pendiente el pago de 400 libras que, sumadas las 600 del importe de la cuarta cúpula, *la Regina Confessorum* (Ramón Bayeu, 1780-1781), también decorada por éste, completan las 1000 libras de deuda reconocida expresamente en la anotación del *Libro de Caja*. Sin embargo, para su cancelación sólo se llegaron a abonar 700 libras. Tal vez las 300 restantes no se pagaron o, al menos, no se ha localizado ningún registro de ese desembolso ni de la liquidación de la deuda.

La obra de decoración de estucos llevada a cabo por Carlos Salas en las naves del *quadro* de la Santa Capilla (1772-1780), junto a la información al respecto revelada por la documentación, pone de manifiesto su buen conocimiento de esta técnica, aprendida durante su etapa madrileña, tanto en la Real Academia de San Fernando como en el obrador del Palacio Real, y seguramente practicada en alguna de las numerosas iglesias dotadas con esculturas de este material, tan utilizado a partir de los años centrales del siglo XVIII. Acreditada por Ventura Rodríguez su experiencia en dicha técnica,²⁴⁶ la había aplicado ya de forma

²⁴⁴ ACP, sig. 6-12-2-25, 11-XI-1783, p. 73. Francisco Bayeu había recibido peticiones de Joaquín Arali y Pascual de Ypas para ser recomendados a la Junta de Nueva Fábrica como escultores del templo tras la muerte de Salas. Sin embargo, el pintor eludió el compromiso en una carta al administrador Matías Allué (DOMINGO, T., "Historia...", *op. cit.*, p. 146, doc. 27, apéndice documental, doc. 233). Finalmente, Pascual de Ypas se responsabilizó de la decoración de las cúpulas que no pudo terminar Salas.

²⁴⁵ ACP, sig. 6-12-2-25, 3-I-1787, p. 77.

²⁴⁶ Respecto al dominio de la técnica ventura Rodríguez afirmó: [...] *Alvarez, y Salas, que son de autoridad bastante a mas de haverlo practicado tambien (como estos Profesores dicen) el Bernino en varios templos de Roma* (ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Málaga, 12-VI-1764).

solvente en las bellas esculturas sobre las bóvedas del propio *Recinto Angélico* (1764) [cat. 15-17] y después en el Coreto de la Virgen (1772) [cat. 23a-23b].

5. 3. 2.

Carlos Salas autor del programa iconográfico de las pinturas de las bóvedas y cúpulas circundantes de la Santa Capilla, pintadas por Francisco y Ramón Bayeu y Francisco de Goya

El administrador Allué comunicó a la Junta que había tratado sobre las pinturas de las bóvedas del *quadro de la Santa Capilla* con Francisco Bayeu, *Pintor de Su Magestad*, quien había propuesto pintar ambas (lados este y oeste de la Santa Capilla) junto con los *quatro obalos* o tondos de los lunetos,²⁴⁷ aunque no podría ejecutarlas hasta abril de 1774, si bien entonces lo haría en el reducido plazo de seis meses.²⁴⁸ La competencia entre artistas debió de ser considerable pues presentaron también su presupuesto los pintores Braulio y Blas González, padre e hijo respectivamente,²⁴⁹ e incluso el mismo Goya,²⁵⁰ pero desestimados éstos a pesar de sus precios más económicos, se prefirió el prestigio de Bayeu. Se acordó solicitarle una rebaja de 1.000 escudos y que pintara la primera de ellas, la situada entre el Coreto y la Santa Capilla, en la primavera de 1773. Así mismo, le pedían, *como practico e inteligente, nos ayude a pensar los asuntos a representar.*²⁵¹ Por su parte, Francisco Bayeu, aceptó pintar las dos bóvedas por 4.500 libras jaquesas, pero no en el verano de 1773 como deseaban los fabriqueros sino como sucedió finalmente, a partir de mediados de 1775 a causa de sus múltiples ocupaciones en la Corte.²⁵²

El proceso creativo del ciclo pictórico de las naves circundantes de la Santa Capilla comenzó al crearse el programa iconográfico a representar. En ese punto, debemos referirnos a un conjunto de documentos relacionados con la cúpula de

²⁴⁷ En referencia a los tondos que flanquean la pintura de cada una de las bóvedas.

²⁴⁸ *Que la Fabrica deverá darlos los Andamios puestos, la Cal, y arena preparados, y con cinco mil escudos por la obra de Pintura: Y si no, por 4000 Escudos, con el cargo de llevarlo, traerlo, hacerle el gasto, comprarle los colores, darle los peones necesarios, con andamios, cal y Arena* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 13-XI-1772, f. 169).

²⁴⁹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 13-XI-1772, f. 169.

²⁵⁰ DOMINGO, T., "Historia de la Regina...", *op. cit.*, pp. 140-141, docs. 11, 12 y 13.

²⁵¹ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 4-XII-1772, ff. 170-171.

²⁵² [Al margen: *Pintura de las dos Naves queda para Vayeu*] *Tambien se vio Carta de Don Francisco Vayeu Pintor de Su Magestad en que responde a la del Señor Administrador: y los Señores instruidos bien desu contexto, acordaron, quede por el dicho Bayeu la obra de Pintura de las dos Bovedas en el tanto de quatromil y quinientas libras: dandole la Iglesia puestos los andamios, la mezcla de cal y arena, y quien la tienda* (ACP, Juntas Nueva Fábrica, 22-XII-1772, f. 173).

la *Regina Martyrum* pintada por Francisco de Goya, procedentes del Archivo del Pilar y dados a conocer por Tomás Domingo Pérez, canónigo archivero-bibliotecario de la Santa Iglesia Metropolitana de Zaragoza entre 1963 y 2004. Fueron publicados en un capítulo titulado “Historia de la Regina Martyrum al hilo de las fuentes”, incluido en la monografía *Regina Martyrum. Goya*, que el Banco Zaragozano editó en 1982.²⁵³ En él se transcribieron varias cartas intercambiadas por Francisco Bayeu con Matías Allué y con Carlos Salas, cuyo contenido no ha sido analizado en profundidad en todos sus aspectos, ni en el contexto de las realizaciones artísticas en el nuevo templo del Pilar²⁵⁴ ni, menos aún, tenido en cuenta en relación con la biografía artística de nuestro escultor. Por otra parte, considerados a la luz de los nuevos datos que aportamos en esta investigación, resultan muy esclarecedores para discernir mejor el ambiente en que se desarrolló su quehacer y su interesante personalidad artística, especialmente en su vertiente intelectual y creadora, faceta mal conocida hasta ahora, pero ya puesta de manifiesto en el trasaltar de la Santa Capilla, las obras para la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes y, definitivamente, en su proyecto de reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña. En otro orden de cosas, las cartas permiten vislumbrar el prestigio alcanzado por Carlos Salas entre la sociedad ilustrada zaragozana del último tercio del siglo XVIII.

En cuanto a las bóvedas del Pilar, Francisco Bayeu no se había planteado idear los temas a pintar en ellas mientras no estuviera seguro de la adjudicación de los trabajos, por considerarlo una tarea que requería reflexión y tiempo, y así lo había hecho saber en su correspondencia con el administrador Allué, mantenida, al menos, desde principios de diciembre de 1772.²⁵⁵ Pero también le participó que los *asumptos* previstos o sugeridos por la Junta, todos ellos basados en pasajes bíblicos, no eran adecuados para su representación en lo alto de las bóvedas, como el del *Éxodo* en que los israelitas son guiados por el desierto por la columna de nube y fuego²⁵⁶ que, un tanto forzadamente, se intentaba relacionar con el Santo Pilar de la Virgen. Además los comparó con el del *milagro de la pierna*, del que aseveró que *era menos malo [...] y se ha dejado*, refiriéndose a la propuesta aceptada de Carlos Salas para cambiar la iconografía del relieve del Coreto por

²⁵³ DOMINGO, T., “Historia de la Regina...”, *op. cit.*

²⁵⁴ CALVO RUATA, J. I., “Regina Sanctorum Omnium”, en Agudo Romeo, M. M. (coord.), *El espejo de nuestra historia. La diócesis de Zaragoza a través de los siglos*, cat. expo. Zaragoza, octubre-enero 1991-1992, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, p. 598; ANSÓN NAVARRO, A., *Los Bayeu, una familia...*, *op. cit.*, pp. 48-50.

²⁵⁵ *Los asumptos no he pensado sobre ellos hasta ver si los he de pintar o no; y así le estimaré que, apenas pueda, me envíe a decir con toda claridad el si o el no; para no apresurarme en mis obras y trabajar con serenidad, pues si lo hago, por si acaso llegaba la ocasión de servir a Vuestras Mercedes, y si no llega para evitarlo* (DOMINGO, T., “Historia de la Regina...”, *op. cit.*, pp. 141-142, doc. 15).

²⁵⁶ *Éxodo* 13, 17-22.

motivos parecidos.²⁵⁷ Seguidamente explicaba las características que debían reunir para que su contemplación desde el suelo fuera correcta:

[...] *Para esas bóvedas han de ser asuntos todos de gloria y todas figuras en el aire o en nubes para expresar bien el punto bajo y poner bien en perspectiva las figuras de modo que parezcan verdad; lo que no se puede conseguir en asuntos que han sucedido en tierra, pues no se cómo se puede expresar lo que pasa sobre la tierra y mirarlo por debajo.*²⁵⁸

Adujo después que los mejores asuntos estaban ya representados en las medallas de la Santa Capilla, como la de la *Coronación de la Virgen*, primera de la serie, y la de la *Creación de María Santísima*, o Inmaculada, ambas talladas por Salas, cuya representación iconográfica tradicional incluye bellos ángeles mancebos y querubines que contribuyen al lucimiento de la obra. Por ello transmitió a la Junta que consideraba una lástima no incidir en los asuntos alegóricos o de *gloria* en las bóvedas. En este punto puso como modelo las pinturas de Luca Giordano (Nápoles, 1634 — id., 1705) en la basílica de El Escorial, sugiriendo a Allué que consultara al efecto los textos de Antonio Palomino (Bujalance, 1655 — Madrid, 1726) que Salas podía facilitarle. Bayeu hacía referencia a *El museo pictórico y escala óptica*, en su tomo tercero de *El Parnaso Español, pintoresco y laureado*.²⁵⁹ Con el ejemplo aportado y guiados por el criterio del escultor, *que por buen Profesor puede ayudar*, él mismo o cualquier otro canónigo podrían proponer otros temas, sobre los que después daría gustosamente su opinión, *porque cosa que ha de ser a gusto de muchos no es fácil de acertar*.²⁶⁰

Tal como hizo saber al administrador, Francisco Bayeu escribió otra carta del mismo tenor a su *amigo* Carlos Salas fechada en diciembre de 1772. En primer lugar, le comunicaba que la Junta le había encargado la pintura de las dos bóvedas, manifestándole el gran trabajo que le suponía idear los asuntos que se debían pintar, por lo que le pedía su ayuda en la elección de los temas según su criterio de artista: *Y así no dejes de hacerme ese favor, como el mandar a tu amigo*.²⁶¹

Le transmitió su contrariedad por no poder disponer de las posibilidades que brindaban los temas figurados en las medallas de la Santa Capilla, necesariamente plasmados en esos mármoles con pocas figuras, pues hubieran

²⁵⁷ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 11-XI-1771, ff. 164-165, apéndice documental, doc. 187.

²⁵⁸ DOMINGO, T., "Historia de la Regina...", *op. cit.*, p. 142, doc. 16 (apéndice documental, doc. 197).

²⁵⁹ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica, El Parnaso...*, *op. cit.*, pp. 467-469, en línea:

<https://books.google.es/books?id=AGVeAAAAcAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q=Jordan&f=false> (consulta: 13-III-2020).

²⁶⁰ DOMINGO, T., "Historia de la Regina...", *op. cit.*, p. 142, doc. 16, (apéndice documental, doc. 197).

²⁶¹ Transcripción de DOMINGO, T., "Historia de la Regina...", *op. cit.*, pp. 142-143, doc. 17, (apéndice documental, doc. 198).

dado mucho más juego en las bóvedas. Le planteó de nuevo la inconveniencia de representar temas de *tierra* en los techos como los que sugería la Junta sobre los *Israelitas* y otros de las Sagradas Escrituras, *que son para cuadros buenos, pero cosa muy fría para las bóvedas*, extremo que Salas compartía. Manifestó su preferencia por los de *gloria*, concretamente los de alabanza a la Virgen, mencionándole al escultor, la descripción de Palomino *en la Vida de Jordán*.²⁶² Así, le instó a reunirse con Allué y algún capitular *de los hábiles* para que les leyera a Palomino y, después, *formar una idea noble y hermosa, llena de gusto, que convide a pintar*. Prometió ayudar después de conocer los deseos de la Junta, pero bien asesorada antes por Salas. Finalmente, le explicaba que se dirigía a él por considerar necesario *que haya un Profesor entre los Letrados, que ponga los reparos y dificultades de la profesion*.²⁶³

Por su parte, Carlos Salas creyó conveniente, antes de tratar con el administrador Allué, conocer mejor la opinión o preferencias del pintor sobre las diversas ideas o temas iconográficos que había pensado para las bóvedas, por lo que le escribió una carta a vuelta de correo:

*Mira lo que te parece de estos modos míos de pensar, y con tu dictamen y aviso formaré en los términos que mejor me parezca la representación correspondiente, pues nadie desea tanto como yo el que te se proporcionen ocasiones de hacer inmortal tu mérito; y por lo mismo quisiera tener el talento necesario para ayudarte. Carlos Salas.*²⁶⁴

En su misiva, fechada el 26 de diciembre de 1772, el escultor fue más allá en la sugerencia de Luca Giordano hecha por Bayeu, si bien centrándose también en la obra de Antonio Palomino, verdadero ejemplo de asimilación del estilo del italiano, pero, sobre todo, como creador de los programas iconográficos de algunas de sus obras. Salas le indica a Bayeu las *Ideas, o Assumptos de las Obras* que el pintor andaluz describe en *La Practica de la Pintura*,²⁶⁵ segundo tomo de *El museo pictórico y escala óptica*. Atendiendo al tipo de programa que trataba de establecer para las bóvedas y cúpulas contiguas a la Santa Capilla del Pilar, le señaló los frescos de la cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (1701-1704), donde Palomino toma como base de su iconografía las

²⁶² PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica. El Parnaso...*, op. cit., pp. 467-469, en línea:

<https://books.google.es/books?id=AGVeAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q=Jordan&f=false> (consulta: 13-III-2020).

²⁶³ Transcripción de DOMINGO, T., "Historia de la Regina...", op. cit., pp. 142-143, doc. 17, apéndice documental, doc. 198).

²⁶⁴ DOMINGO, T., "Historia de la Regina...", op. cit., p. 143, doc. 18, (apéndice documental, doc. 199).

²⁶⁵ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica. La práctica de la pintura*, t. II, Madrid, Viuda de Juan Garcia Infançon, 1724, libro IX, cap. X, pp. 198-202, en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000040411&page=1> (consulta 23-III-2020).

alabanzas a la Virgen en las invocaciones como *Regina*, en concreto, el grupo que celebra su Gloria en la Iglesia Triunfante, aunque en su descripción de las pinturas no las menciona como Letanía Lauretana.²⁶⁶

*Acompañarán lo restante del casco superior de la Bobeda el Coro de los Sagrados Apostoles, los mas inmediatos à el Trono: (Sedebitis super sedes duodecim, iudicantes, etcetera) Continuaràn los Profetas, Patriarcas, Martyres, y Confesores, en que tendràn su debido lugar los Santos Valencianos, como los mas interesados en esta Soberana Prenda: interpolandose varias Tropas de Angeles en diferentes Coros de Musica, demostrando à el mismo tiempo esta Celestial Comitiva los Gloriosos Tymbres de ser esta Señora Reyna de los Angeles, de los Apostoles, Profetas, Patriarcas, Virgenes, Martyres, Confesores, y de todos los Bienaventurados; que todo conduce à el intento; pues esfuerza nuestra confianza, quanto acredita la proteccion, la excelencia de quien la practica.*²⁶⁷

A la hora de idear los asuntos, tanto Salas como Bayeu pretendían convencer a la Junta de lo inadecuado de los temas propuestos por los canónigos. En este sentido, ambos artistas siguen al andaluz, y lo expresan claramente cuando afirman que los hombres de iglesia no siempre saben dar con el tema apropiado para las pinturas:

[...] *que a veces lo que esta lleno de erudición, no vale para pintarlo, y, a la contra una friolera, como tenga figuras arbitrarias, si el Profesor es abundante, lo enriquece de modo que es cosa llena de gusto.*²⁶⁸

Carlos Salas dio la razón a su *amigo Francho*, apelativo con el que se dirige a Francisco Bayeu, en que representar asuntos terrenales en los techos *destruye la ilusión de los espectadores*. Sobre este extremo se mostró conocedor de la tratadística y poseedor de una cierta cultura artística al afirmar que pocos pintores conocían *la fineza de este primor*, pues constituía un problema no abordado por dichos artistas, y al opinar que *los asuntos del cielo son muy pocos* y no siempre son apropiados para los lugares que se desea pintar.

Para la bóveda situada entre la Santa Capilla y el Coreto el escultor aportó su idea en primer lugar, y después argumentó su opinión desfavorable sobre el tema propuesto por la Junta. Así propuso a Bayeu la adaptación a la iconografía

²⁶⁶ GARCÍA MAHÍQUES, R., "La cúpula de la basílica de la Virgen de los Desamparados de Valencia (I): el ámbito de la Gloria", *Archivo Español de Arte*, LXXX, 317, Madrid, CSIC, enero-marzo 2007, pp. 67-83, espec. p. 71; REY RECIO, M. J., *Antonio Palomino como experto en pintura. Estudio de «las ideas» recogidas en La práctica de la Pintura*, Trabajo Fin de Máster dirigido por la Dra. Silvia Canalda i Llobet, 2013, en línea: <http://hdl.handle.net/2445/59890>, (consulta 22-III-2020).

²⁶⁷ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica. La práctica...*, op. cit. t. II, libro IX, cap. X, pp. 198-199.

²⁶⁸ DOMINGO, T., "Historia de la Regina...", op. cit., pp. 142-143, doc. 17, (apéndice documental, doc. 198).

aragonesa de la temática utilizada por Palomino en la cúpula de los Desamparados:

[...] se podría poner en el sitio delante de la Santa Capilla una pintura representando a la Soberana Virgen como Reina de todos los Santos, teniendo cuidado de poner en una cinta o cartela, que sostuviesen en el aire algunos ángeles, este letrero: "Regina Sanctorum omnium"; y con eso podría lucir la fecundidad de tu imaginacion al mismo tiempo que la valentía de tu pincel; entre los primores que podía tener sería uno el de colocar en los sitios de primer término a San Vicente, a San Lorenzo, San Lamberto y demás aragoneses a imitación de lo que se hizo en Valencia en la Capilla de los Desamparados con San Vicente Ferrer, etcetera.²⁶⁹

Por su conocimiento del templo y, con él, del sentido del vasto programa iconográfico que se iba configurando progresivamente en el Pilar, pudo indicar al pintor las ventajas e inconvenientes de dicho tema. Como ventaja, alegó que tenía la virtud de *atar los otros dos*, ya que se relacionaba a la perfección con los del Coreto: *La adoración del nombre de Dios* en la bóveda, pintado por Goya, y *La exaltación del nombre de María*, tallado por él mismo en el relieve del muro principal. El inconveniente apuntado —y solventado— por Salas era la inclusión de la Virgen del Pilar en la escena, advocación principal de la iglesia que, a pesar de no encajar propiamente en la temática, no podía eludirse, siguiendo el principio de Palomino expresado en el capítulo XIV del libro IX que él transcribe para Bayeu: "*Siendo máxima inconcusa, que la pintura de semejantes sitios se ha de proporcionar con el Instituto, Ministerio o Asumpto, que en ellos se solemniza etcetera*".²⁷⁰ Como solución le propuso acertadamente soslayar aquella advocación y representar de forma singularizada a *Santiago y los Convertidos*.

Seguidamente, el escultor argumentó su reticencia a representar el tema de *la Columna que guiaba a los israelitas en el desierto* a pesar de considerarse prefiguración de la Virgen del Pilar, tradicionalmente invocada en antífonas y salmos en la liturgia pilarista. Para Salas, lo único ventajoso de esa representación podía ser la plasmación del desnivel de las montañas para la colocación de las figuras a distintas alturas, pero también señaló la importante desventaja de la ausencia de ángeles en la composición.

Después continuó exponiendo a Bayeu la iconografía que consideraba adecuada para la bóveda opuesta de *detrás del Pilar*, situada sobre la nave transversal del trasaltar de la Santa Capilla. Debía estar relacionada con la anterior de la *Reina de los Santos* junto al Coreto, por lo que propuso la *Coronación en los Cielos* que, además, *dice bien con la Asumpcion de mi Medalla, que cae debajo*. Había previsto que si se rechazaba por estar figurada ya en una de las medallas

²⁶⁹ DOMINGO, T., "Historia de la Regina...", *op. cit.*, p. 143, doc. 18, (apéndice documental, doc. 199).

²⁷⁰ *Ibidem*.

pequeñas de mármol de Carrara, podría optarse por *Nuestra Señora Reina de los Ángeles, Refugio de los pecadores, Consuelo de los afligidos, y otro cualquiera que diga gloria.*

Para el caso de que delante del Coreto se eligiera pintar el tema de *la Columna*, Carlos Salas enumeró varias opciones para representar *sobre mi Medalla* del trasaltar: *la lluvia del maná, y el arca, la fuente que abrió Moisés con su vara en la montaña, etcetera*, pero señaló el mismo inconveniente: *siempre tenemos tierra de por medio.*

Aún propuso otros asuntos distintos como *cualquiera de las visiones de los Profetas y de San Juan en el Apocalipsis, en que los escriturarios dicen estar figurada la Madre de Dios*, señalando la ventaja de éste por representar a la Virgen Inmaculada, pues *no habría que poner tanto espacio de tierra.*

Al final de la carta a Bayeu, después de ofrecer las opciones anteriores para las dos primeras bóvedas que iban a ser decoradas, Carlos Salas aún aportó otra idea general, concluyente, la del programa iconográfico que, definitivamente, fue el escogido para las pinturas al fresco que ornán las bóvedas pintadas por los hermanos Bayeu y Goya en los ocho tramos *del quadro de la Santa Capilla* o de las naves circundantes:

[...] *pero si se atiende, como es razón, a que en lo sucesivo se habrán de pintar los sitios que hay alrededor de la Capilla, no se puede menos de adaptar el pensamiento de representar a la Virgen siempre con unidad, y con gloria, bajo el título de Reina. Los sitios son ocho, esto es, cuatro techos y cuatro medias naranjas; y aunque los títulos de Reina, que se dan a la Virgen en la Letanía son nueve, los dos de Reina de los Santos, y de los Ángeles, se pueden poner juntos.*

No olvidó los *lunetos, que están junto a los cuadros y medias naranjas*, en referencia a las parejas de tondos que en los lunetos flanquean las pinturas rectangulares de las dos bóvedas principales, y las pechinas de las cúpulas de los cuatro extremos del área que se pretendía decorar. Para ellos sugirió *unas figuras simbólicas de la Virgen, que llenasen el sitio, sin dejar lugar a impertinentes menudencias; y de este modo dirá majestad y grandeza el todo de la obra. Pero consideró mejor posponer estos asuntos para después de terminar los asuntos principales.*

Carlos Salas pidió a Bayeu que le comunicara su opinión sobre las ideas expuestas para poder dirigirse de forma adecuada al administrador de la Junta, Matías Allue. Se despidió afectuosamente transmitiéndole su admiración como artista y su deseo de proporcionarle ocasión de hacer *inmortal tu mérito; y por lo mismo quisiera tener el talento necesario para ayudarte.*²⁷¹

²⁷¹ DOMINGO, T., "Historia de la Regina...", *op. cit.*, p. 143, doc. 18, (apéndice documental, doc. 199).

El aragonés respondió a Salas²⁷² manifestándole su gran satisfacción por los temas que le había sugerido y que consideró *los más excelentes partidos de hermosura y nobleza por los bellos sujetos*, y muy apropiados. Eligió los *asumptos de la Reina de los Cielos* y abandonar los temas bíblicos, así como lo referido a la Virgen del Pilar, pues *La Venida* la consideraba suficientemente representada, mientras que

[...] *ninguna cosa hallo mejor que poner a María Santísima en el mayor grado de alabanza que sea posible y palpable a todo el mundo; y aunque esto se lograra con asumptos de la Escritura, sería por frases no inteligibles a todos.*

Después continuó con una interesante serie de consideraciones técnicas, y le señaló a Salas un peculiar modo de explicar a los canónigos, *para desengañarles*, la imposibilidad de representar correctamente *el asumpto de los Israelitas*, como era colocar una silla sobre una mesa y figuras de cera o *palitos* sobre ésta, sobre el asiento y sobre el remate de la silla, e invitar a mirarlos desde cerca del suelo, afirmando irónicamente *de que sale que en la composición que se hiciera en la montaña nadie podría averiguar los errores que se podían cometer*. Además, no sería un tema apropiado para la bóveda por presentar un único punto de vista, mientras que debía poder ser apreciado desde las dos entradas al templo, por el río o por la plaza, así como al salir de la Santa Capilla o del Coreto, con lo que *unas veces la verán del revés, y otras de lado; y solo tendría su vista de una parte*. Al contrario que *los asumptos de Gloria* [...] *que, por cualquiera parte que se mire la pintura, quede complacida la vista y no disuene a nadie*.

Francisco Bayeu declaró su deseo de prestigiarse y, a la vez, de rendir honor a su *patria*, pero reivindicó la libertad del artista para este tipo de obras alegando que los encargantes no siempre comprendían las razones técnicas, asunto para el que confiaba en su amigo Carlos Salas:

[...] *y todo lo que uno comprehende no se puede dar a entender a los que no son Profesores; y por eso me valgo de ti, para que con tus buenas razones e inteligencia trates esto como cosa tuya.*

Advirtió al escultor que el administrador estaba avisado de su visita y de que le había ponderado su talento *como Profesor de habilidad y capricho*, en la seguridad de que la propuesta sería *lo más conducente*.

Bayeu concluyó categórico: *conque te digo que apruebo una y mil veces los pensamientos de tu carta: María como Reina, etcetera; pero no los otros.*²⁷³

Sin embargo, cuando a primeros de marzo de 1773 se comunicó en Junta la recepción de una carta del pintor fechada el 30 de enero, se obvió cualquier referencia a Carlos Salas como autor del programa iconográfico de las bóvedas que, además, vinculaba su significado al de las realizaciones artísticas con las que

²⁷² *Ibidem*, pp. 143-144, doc. 19, (apéndice documental, doc. 201).

²⁷³ *Ibidem*.

se había ido decorando el entorno de la Santa Capilla, reflejándose en el acta en los siguientes términos:

[Al margen: *Carta de Vayeu*] *Leyose otra de Don Francisco Vayeu de 30 de Henero de dicho año, en que repite gracias a la Junta, de haver condescendido, à que los asuntos, que se han de pintar sean la Coronacion de Nuestra Señora en la boveda del traspilar; y en la obra de enfrente, à Maria Santisima como Reyna de todos los Santos: en que ofrece ejecutar todo quanto sabe, de manera, que sea cosa de gusto: Al mismo tiempo, dixo el Señor Administrador, que se le avian remitido las medidas, que pedia para que pudiera comenzar luego los Diseños.*²⁷⁴

Otra referencia a este extremo en las actas de la Junta de Nueva Fábrica no aparece hasta el 29 de abril, en que se aludió a otra carta de Francisco Bayeu fechada a primeros de marzo y recibida por Carlos Salas, sin ninguna alusión a la autoría del programa ideado para los frescos:

[Al margen: *Carta de Don Francisco Vayeu*] *Se leyó una de Don Francisco Vayeu su fecha en Madrid a 3 de Marzo, escrita a Don Carlos Salas, en que da su parecer delo que corresponde pintarse en los quatro obalos o Medallas delas dos Bovedas: Y oido por la Junta acordaron, se ejecute esta obra, segun aquella idea, que mexor le parezca al Profesor.*²⁷⁵

El análisis de las cartas intercambiadas entre Francisco Bayeu y Carlos Salas permite apreciar la valiosa información que aportan sobre la cultura artística de ambos, en definitiva, como artistas formados en la Real Academia de San Fernando. Revelan, no sólo el conocimiento —y posesión— de tratados manejados en el siglo XVIII en los círculos académicos como, en este caso, el *Museo pictórico y escala óptica* de Palomino,²⁷⁶ sino también de otras influencias recibidas: junto al bagaje académico, en el caso de Salas el obtenido también en el ámbito cortesano por su participación en las obras del Palacio Real Nuevo y otras fundaciones regias durante su estancia en Madrid entre 1752 y 1762. En Bayeu delatan el influjo que Luca Giordano, a través de Giaquinto, ejerció en él, y cuya huella puede rastrearse en otros pintores del último barroco como Maella y hasta en el mismo Goya, tal como han constatado recientes estudios.²⁷⁷

Francisco Bayeu, colaborador directo y primer seguidor de Mengs, quien no albergaba juicios positivos sobre Giordano, señaló al administrador Allué

²⁷⁴ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 1-III-1773, ff. 175-176.

²⁷⁵ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 29-IV-1773, ff. 177-178.

²⁷⁶ RODRÍGUEZ RUIZ, D., "De pintura y escultura. Tratados y colecciones de estampas", en Santiago Páez, E. (dir. y coord.), *La Real Biblioteca Pública, 1711-1760. De Felipe V a Fernando VI*, catálogo exposición, Madrid, junio – septiembre 2004, Madrid, Biblioteca Nacional, 2004, pp. 349-357, espec. pp. 353-354.

²⁷⁷ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., "La huella de Luca Giordano en la pintura española", en *Luca Giordano y España*, catálogo exposición Madrid, marzo-junio 2002, Madrid, Patrimonio Nacional, 2002; HERMOSO CUESTA, M., *La pintura de Lucas Jordán en las colecciones españolas*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2006; HERMOSO CUESTA, M., *Lucas Jordán y la Corte de Madrid. Una década prodigiosa, 1692-1702*, Zaragoza, Caja Inmaculada, 2008.

como ejemplo para el Pilar la obra del napolitano.²⁷⁸ Redunda en la idea de esa influencia el significativo hecho de que, muy poco antes de que Ponz, Jovellanos y Ceán vertieran sus críticas sobre Giordano,²⁷⁹ próximo el comienzo de sus trabajos en el Pilar y en el desempeño de su tarea docente en la Real Academia de San Fernando, Bayeu ordenara a su discípulo Fernando Selma dos dibujos de sendos cuadros de Giordano que la junta de académicos tuvo a bien presentarlos al rey para que concediera el permiso para grabarlos:

El Pensionado Fernando Selma presentó dos dibujos, que por direccion de su Maestro Don Francisco Bayeu, y con arreglo alo dispuesto por la Junta, ha hecho de dos originales de Jordan, con el fin de executarse en gravados. La Junta los vió con mucho gusto por acreditarse en ellos la aplicacion, y aprovechamiento de este Discipulo los creyó dignos de presentarse al Rey; acuerdo que pase con ellos a Aranjuez, y los entregue al Señor Protector a este fin: Y que el Señor Conde Presidente se sirva darle carta, recomendandolo a Su Excelencia paraque Su Magestad los vea, y se conceda a Selma el permiso de gravarlos, y los demas, que haga de orden dela Academia delos originales que tiene el Rey en Palacio, o enlos Sitios Reales.²⁸⁰

En el Museo del Prado se conservan tres grabados de Fernando Selma, fechados a partir de 1777, así como las pinturas originales de Luca Giordano,²⁸¹ Aunque no hemos podido constatar el origen de las estampas en la Real Academia de San Fernando, consideramos reseñable que su tema coincida con el propuesto por el administrador de la Junta de Nueva Fábrica del Pilar, Matías Allué, para la bóveda de la nave entre la Santa Capilla y el Coreto, sobre el viaje de los israelitas por el desierto [figs. 49-52].

Hemos considerado pertinente subrayar la importancia de los documentos analizados en este apartado pues, si bien publicados en los años ochenta, no han sido valorados en su justo término, cuando no ignorados, por la historiografía de la pintura del siglo XVIII, y tampoco por los escasos estudios que se han ocupado del escultor Carlos Salas, o los numerosos sobre la decoración de la Santa Capilla y la posterior del templo pilarista. Dichos documentos nos ilustran sobre la faceta creadora de Carlos Salas como mentor del programa iconográfico que se desarrolla en las bóvedas y cúpulas del Pilar, pintadas al fresco por los hermanos Francisco y Ramón Bayeu y Francisco de Goya.

²⁷⁸ ÚBEDA DE LOS COBOS, A., *Luca Giordano y el Casón del Buen Retiro*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, pp. 52-53.

²⁷⁹ SETARO, P., "Sulla fortuna e «sfortuna» critica di Luca Giordano nel *Viaje de España* di Antonio Ponz", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, 25, Cádiz, Universidad de Cádiz, 2019, pp. 555-565, espec. pp. 563-564.

²⁸⁰ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 10-IV-1774, ff. 266 r-v; BÉDAT, C., *La Real Academia...*, op. cit., p. 228.

²⁸¹ Museo del Prado: *El cántico de la profetisa María*, h. 1687 (P00159); *Viaje de Jacob a Canaán* o *Viaje de Rebeca a Canaán*, h. 1687 (P000157);



Fig. 49. Fernando Selma. Paso del Mar Rojo por los israelitas, 1777. Museo del Prado (G001565).



Fig. 50. Luca Giordano. El cántico de la profetisa María, h. 1687. Museo del Prado (P00159).



Fig. 51. Fernando Selma. Salida de Jacob y su familia de Mesopotamia, s. XX. Museo del Prado (G000019).



Fig. 52. Luca Giordano. Viaje de Jacob a Canaán o Viaje de Rebeca a Canaán, h. 1687. Museo del Prado (P000157).

Así mismo, atestiguan el prestigio aquilatado como artista, obtenido tras la realización de obras de gran importancia en la España de la segunda mitad del siglo XVIII, mostrándolo como referente de las empresas artísticas más relevantes en el Aragón de la época. Prestigio en aumento que, hasta su muerte, acreditaron, entre otras, su obra en la catedral de Tarragona o el truncado proyecto de la decoración de las fachadas de la Casa Lonja de Barcelona.

A lo largo de este capítulo hemos analizado cómo Carlos Salas con la decoración de estucos desplegada en las naves y bóvedas del *quadro* de la Santa Capilla, siguiendo el proyecto de Ventura Rodríguez, completó el proceso en el que las artes, arquitectura, escultura y pintura, se funden en un espacio unitario creando distintos grados de realidad. Un ambiente ilusionista que busca la persuasión e implicación emocional del fiel en el hecho sobrenatural, según el efecto berniniano del Seiscientos aún vigente y referencia para el barroco del último cuarto del siglo XVIII.

6.

Otras obras dentro y fuera de Aragón (1767-1780)

Como se ha mencionado en alguna ocasión anterior, en este período Carlos Salas atendió a diferentes encargos, todos ellos de gran entidad, reflejo del prestigio y la fama adquiridos tras su intervención en una de las obras más importantes de la segunda mitad del siglo XVIII español, como fue la construcción de la Santa Capilla, su decoración y la del propio templo según el proyecto clasicista de Ventura Rodríguez.

Así, en estos trece años, además de los nuevos encargos relacionados con el Cabildo Metropolitano, como el retablo de San Vicente Mártir (1766-1767) para su capilla homónima en la Seo zaragozana, dirigió la reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña (Huesca), de cuyo proyecto fue autor, así como la ejecución de su decoración escultórica. También para tierras oscenses, contrató la realización de la mazonería y la escultura policromada del retablo y del tabernáculo del trasagrario, la talla de un facistol y el ornato de dos sillerías de coro, además de diversos elementos decorativos de estuco en la iglesia de la Cartuja de Las Fuentes de Sariñena.

Si bien para las obras mencionadas existe documentación o se ha incrementado su número ampliamente a raíz de esta investigación, no ha sido así para otras dos muy relevantes pertenecientes a este mismo período: la escultura de la capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona y el retablo de la iglesia del convento de Capuchinas de Tudela (Navarra), en las que las búsquedas realizadas en diferentes archivos no han proporcionado ningún resultado. Por otra parte, sí ha sido posible exhumar documentación inédita sobre la decoración del edificio de la Lonja de Barcelona, última obra encargada a Carlos Salas por la Junta de Comercio de dicha ciudad, sobre la que se han recopilado interesantes noticias sobre la preparación de modelos, la asunción de la obra por su cuñado, el escultor, Pascual de Ypas, tras la repentina muerte de Salas, y su frustrada realización debida a problemas económicos de la institución catalana.

Este período comprende también un conjunto de proyectos de distinto carácter realizadas por Carlos Salas, como son dibujos cuya autoría conocemos por grabados, algunas esculturas de atribución probable, aunque sin apoyo documental alguno, y otras no identificadas o no conservadas, pero mencionadas

desde el siglo XVIII por Antonio Ponz, el deán del cabildo zaragozano Pérez de Larrea, y Ceán Bermúdez.¹

6. 1.

El retablo de San Vicente Mártir de la Seo de Zaragoza

La primera noticia documental sobre una intervención en el recinto de la capilla de San Vicente Mártir se remonta a 1460, cuando el cabildo de La Seo concedió licencia a Jaime del Hospital y Bernardo Villalba, arcedianos de Belchite y Zaragoza, para su reedificación y enterramiento.²

La actual capilla, en el lado del evangelio de la catedral, se comenzó a construir en 1719, ocupando el espacio de la antigua e incorporando el de la contigua de San Martín, cedida por el cabildo a la Cofradía de *Corpore Christi*, y *San Vicente Martyr* de los racioneros de mensa de la catedral. Los registros de pagos reflejados en los libros de fábrica en ese mismo año revelan el nombre de dos de sus artífices, el maestro de obras Juan Sánchez y el carpintero José Sanz,³ pero no el del autor de la abigarrada decoración realizada en estuco blanco, tanto en el interior como en la monumental portada que se erige sobre un pedestal de mármol negro y rojo,⁴ si bien Latassa nos informa de que ésta se debe al mecenazgo del racionero Agapito Andreu.⁵ En alusión a la otra advocación de la cofradía, el *Corpore Christi*, en la clave del arco de entrada campea una gran cartela de motivos vegetales policromados en dorado sobre cuyo fondo azul dos ángeles niños presentan, manifestando su sentido eucarístico, una custodia de tipo sol y, debajo, un pelícano alimentando a sus polluelos.

A finales del año 1764 la junta general de la cofradía planteó su propósito de hacer un nuevo retablo dedicado al santo de antiquísimo culto en la ciudad de

¹ PONZ, A., *Viage...*, *op. cit.*, t. XV, p. 33; MARTÍNEZ, J., *Discursos...*, *op. cit.*, p. 215; CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, *op. cit.*, t. IV, p. 301.

² IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. y ANDRÉS CASABÓN, J., *La catedral de Zaragoza de la Baja Edad Media al Primer Quinientos. Estudio documental y artístico*, Zaragoza, Fundación Teresa de Jesús y Cabildo Metropolitano de Zaragoza, 2016, pp. 126-127.

³ LACARRA DUCAY, M. C., "Iglesia catedral de San Salvador o La Seo", en en Fatás, G. (dir.), *Guía Histórico-Artística de Zaragoza*, Zaragoza, Ayuntamiento de Zaragoza, 1991, pp. 156-157.

⁴ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 265-272.

⁵ *Don Agapito Andreu costeó el Retablo dorado de San Pedro, y San Pablo de dicha Santa Iglesia, la Portada de la Capilla de San Vicente Martyr, y otras memorias piadosas* (LATASSA Y ORTÍN F. DE, *Memoria de los Racioneros de Mensa de la Santa Iglesia Metropolitana del Templo del Salvador de la ciudad de Zaragoza*, Zaragoza, Oficina de Medardo Heras, 1798, p. XV).

Zaragoza [fig. 53],⁶ aprovechando una coyuntura económica favorable que permitiría el pago a plazos a los artífices. Así pues, con la intención de sustituir el antiguo, un mueble gótico que contenía la tabla del pintor Tomás Giner hoy en el Museo del Prado,⁷ se determinó encargar diseños para la nueva obra:

Dixo el Señor Prior que respecto de haver dinero en el deposito para hacer el retablo al Señor San Vicente se podía hacer alguna diligencia y comenzarlo a trabaxar y que aunque no esttaba todo el dinero podría ser que a plazos se contentara el Artifice se resolvió que se hagan diseños y visto por los señores de la junta que se determinara el que pareciera mejor y se nombraron para este encargo al señor Herrera Zalon Vallexo y Villanueva.⁸

A finales de diciembre de 1765 se informó de las distintas trazas y sus costes, así como de la posibilidad de hacer el pedestal en piedra de Albalate, nombrando una comisión para la elección del modelo y los ajustes con los artífices.⁹ Un mes después, en junta particular se informó de haber concertado la construcción del retablo con el *maestro ensamblador* Cristóbal Ruiz por el precio de 320 escudos, con la obligación de estar colocado un año después, antes del día de San Vicente Mártir, el 22 de enero de 1767,¹⁰ autoría que era desconocida hasta ahora y cuya noticia documental aportamos en este trabajo. El precio de la obra de cantería no se había ajustado aún con los canteros, pero a los pocos meses se

⁶ RINCÓN GARCÍA, W., "Hagiografía e iconografía: historia y arte. Santos aragoneses en la catedral de San Salvador de Zaragoza", *Memoria Ecclesiae*, 24, actas del congreso celebrado en Orense, septiembre de 2002, Madrid, Asociación de Archiveros de la Iglesia en España, 2004, pp. 371-408, espec. pp. 376-380.

⁷ [...] y aunque hoy no existe allí el antiguo retablo, a lo gótico, que representaba al ilustre arcediano, con predilección distinguido por San Valero, se halla en su lugar una bella estatua que le sirve de apoteosis, obra notable del moderno escultor don Carlos Salas (CAMPILLO, T., "San Vicente Mártir. Pintura en tabla procedente de la Seo de Zaragoza y hoy colocada en el Museo Arqueológico Nacional", *Museo Español de Antigüedades*, II, 1873, pp. 589-597, espec. p. 595, en línea:

https://prensahistorica.mcu.es/es/publicaciones/numeros_por_mes.do?idPublicacion=9035&anyo=1873 (consulta: 19-IX-2019). Si bien el antiguo retablo se sacó de la capilla en 1770 (ACLSZ, *Cuentas de la Junta de la Cofradía del Señor San Vicente Martyr desde 1746, 1770*, f. 492), a raíz del proceso desamortizador del siglo XIX y la política cultural del sexenio revolucionario (1868-1874), la pintura central de Tomás Giner fue depositada en el recién creado Museo Arqueológico Nacional, pasando posteriormente al Museo del Prado (inv. P001334). También un dosel perteneciente a la mazonería se halla en el Museo Arqueológico Nacional (inv. 51794) (ALQUÉZAR YÁÑEZ, E. M., "La dispersión de la pintura gótica: tres ejemplos que pertenecieron al Museo Arqueológico Nacional y hoy se conservan en el Museo del Prado", *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, 19, 2001, pp. 171-209, espec. pp. 184-188.

⁸ ACLSZ, *Cofradía de San Vicente Mártir, Libro de Gestis Año de 1751 de la Cofradía de Corpore Xpti, y San Vicente M.r.*, 21-XI-1764, f. 70.

⁹ ACLSZ, *Cofradía de San Vicente Mártir, Libro de Gestis Año de 1751 de la Cofradía de Corpore Xpti, y San Vicente M.r.*, 21-XII-1765, f. 71.

¹⁰ ACLSZ, *Cofradía de San Vicente Mártir, Libro de Gestis Año de 1751 de la Cofradía de Corpore Xpti, y San Vicente M.r.*, 10-I-1766, f. 72.

pidió a *Julian Liarza* (o *Yarza*)¹¹ revisar la bóveda de la cisterna de la capilla donde se había previsto hacer un *estribo* o *pilares para recibir la obra*, en previsión de la carga que había de soportar al asentar *las piedras del retablo*.¹² La anotación de estos trabajos de refuerzo en el libro de cuentas de la cofradía especifica la realización de *un arco en la cisterna para recibir la obra de cantería y el frontal de piedra*, pero no se desglosó su importe, sino que se consignó un pago conjunto que incluyó *plantar el Altar*, el coste de un atril de bronce y tareas de limpieza y mantenimiento de la capilla.¹³



Fig. 53. *Carlos Salas Vilaseca. Retablo de San Vicente Mártir, 1766-1767. Capilla de San Vicente Mártir. Catedral de San Salvador o la Seo. Zaragoza*

¹¹ En referencia a José Julián Yarza Lafuente, titular de la maestría mayor de la Seo de Zaragoza desde 1744.

¹² *Dixo el Señor Vicario que se hacia precio para colocar el retablo, y las piedras, reconocer la Bobeda o cisterna de la capilla, para hacer un estribo, o pilares para recibir la obra con seguridad, y que se limpiara de los ataúdes, que los huesos se pusiesen en un pozo en medio de dicha Cisterna, y la Junta se conformo, y se resolvió, que Julian Liarza y el cantero la registren, y hagan lo que fuere necesario* (ACLSZ, Cofradía de San Vicente Mártir, *Libro de Gestis Año de 1751 de la Cofradia de Corpore Xpti, y San Vicente M.r*, 13-VIII-1766, f. 73).

¹³ *Mas 45 libras 15 sueldos 9 que importa la cuenta de gasto, que se presenta, en plantar el Altar, hacer un arco en la cisterna para recibir la obra de cantería y frontal de piedra, incluso el coste de un atril de bronce, limpiar 6 candeleros de bronce y esterar el oratorio* (ACLSZ, *Cuentas de la Junta de la Cofradia del Señor San Vicente Martyr desde 1746, 1766*, f. 390).

Todo debió transcurrir según lo previsto y cumpliendo los plazos estipulados puesto que, en febrero de 1767, la junta dio cuenta de que *el retablo lo habian visto y aprobado los Peritos, que estaba conforme al diseño, y que aun havia hecho algunas mexoras*, ordenando el fin de pago y una gratificación de 100 reales para el ensamblador Cristóbal Ruiz. Además se le abonaron 5 libras y 4 sueldos jaqueses por una *Mesa para vinageras y varios remiendos*.¹⁴ Así mismo, se ordenó pagar las obras de albañilería y cantería, la colocación de la mazonería y el *frontal de piedra (que lo dio de limosna la execucion del Señor Arzobispo Añoa)* cuyo escudo aparece en el centro.¹⁵ En los libros de cuentas se reflejó claramente la procedencia de los fondos utilizados para estos pagos:

[...] *y se advierte que el pagar estas partidas de este producto, es por decreto del Juez de Pias Causas, de poder tomar todo lo necesario para hermohear, y adornar el Altar, y Capilla hasta que esté todo perfectamente perficionado [sic]: consta de dicho decreto que para en el Archivo de 23 de febrero de 1767.*¹⁶

La cofradía debió celebrar el día de San Vicente de 1767 estrenando el nuevo mueble todavía en blanco y, posiblemente, presidido por la excepcional tabla gótica de Tomás Giner, *San Vicente, diácono y mártir, con un donante*, (1462-1466),¹⁷ pero con la capilla pulcramente acondicionada, puesto que también se abonaron al pintor Braulio González (1724-1802)¹⁸ 6 libras jaquesas por *haver retocado, y compuesto el Quadro de dicho Santo*.¹⁹

Sin embargo, para poder atender a los gastos que suponía la conclusión del retablo y las restantes dotaciones que precisaba la capilla, en la misma junta se acordó acudir al Vicario General solicitando permiso para suspender temporalmente la luición de los censos *contrahidos en los ultimos Pleitos*, a razón de 100 libras jaquesas anuales:

Se dixo tambien que a fin de poder dorar el retablo, y hacer la estatua del santo, se hiciesse memorial para el vicario general, que concediesse, que las 100 libras que el gremio da para luir en cada un año, se apliquen para dicho fin, tres, o quatro años, y que Cien libras, que ay existentes en poder del Procurador pertenecientes a Jocalias se empleen en lo mismo supuesto que la Sacristia esta bien surtida, y

¹⁴ ACLSZ, Cofradía de San Vicente Mártir, Papeles siglo XVIII, 1760-1768, 7-II-1767.

¹⁵ ACLSZ, Cofradía de San Vicente Mártir, *Libro de Gestis Año de 1751 de la Cofradia de Corpore Xpti, y San Vicente M.r*, 7-II-1767, f. 75.

¹⁶ ACLSZ, *Cuentas de la Junta de la Cofradia del Señor San Vicente Martyr desde 1746, 1767*, f. 390.

¹⁷ Museo del Prado, inv. P001334, en línea:

<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-vicente-diacono-y-martir-con-un-donante/2c97f694-f222-47c4-b60e-f65cd20dd7fa> (consulta: 11-VI-2020)

¹⁸ CALVO RUATA, J. I., "Buscando estrategias para esclarecer personalidades artísticas en Aragón en tiempos de Goya", en *Goya y su contexto*, actas Seminario Internacional Zaragoza, 27-29 octubre 2011, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2013, pp. 391-409, espec. pp. 398-400. En noviembre de 1764 fue nombrado pintor y grabador por el ayuntamiento de Zaragoza.

¹⁹ ACLSZ, Cofradía de San Vicente Mártir, Papeles siglo XVIII, 1760-1768, 22-I-1767.

*haber en cada un año 42 libras jaquesas de renta, se dio comision para adelantar este asunto al Señor Aguado.*²⁰

El escrito dirigido al vicario expresaba que el nuevo retablo se había hecho en gran parte a expensas de los cofrades, habiendo consumido hasta entonces *mas de quatrocientos escudos*, por lo que consideraban imposible afrontar el gasto de

*[...] otros quatrocientos que importara el dorado, la Estatua del Santo que se ha de colocar en el nicho, y dos de estuco que se han de poner en el Frontis de la Capilla en lugar de dos Angeles que por su ridicula escultura sirven mas de fealdad que de adorno, al paso que es casi inevitable tirar adelante por el obsequio del santo, honor del Gremio, y decadencia de la misma Yglesia.*²¹

Concedido el permiso, a primeros de marzo de 1767 la junta de la cofradía autorizó a tomar *el dinero conueniente para la Estatua del Señor San Vicente, y dorar el Retablo.*²²

Carlos Salas, que tras residir en Madrid desde marzo de 1765 había regresado a Zaragoza para acometer la realización del trasaltar de la Santa Capilla a comienzos de 1767, habría sido requerido por los cofrades del Corpus Christi y San Vicente Mártir para labrar la efigie del santo que presidiría el retablo de su capilla en la Seo. El artista habría sido elegido por el prestigio que el contrato de la obra pilarista debió de conferirle, y no, como se había pensado hasta ahora, para promocionarse ante el Cabildo y poder trabajar en la escultura de la Santa Capilla.²³ Aunque no existe constancia documental de su ejecución por Salas, la imagen le fue atribuida por Antonio Ponz, el deán Juan Antonio Hernández Pérez de Larrea y Ceán Bermúdez,²⁴ siempre sin identificar al autor de la mazonería.

Lo que indican claramente los documentos es la relación del catalán con la obra, pues los libros de la cofradía registraron la orden de consultar con el artista —que podría haber asumido para entonces la realización de la imagen— sobre el *Pliego de un dorador* y la redacción de las capitulaciones que pretendían firmar con Miguel San Juan²⁵ para el dorado del mueble:

Y que para dorar el Retablo del Señor San Vicente, se trate con el Señor Salas Maestro Escultor sobre el modo de hazer la Obligacion el a quien se diese la Obra,

²⁰ ACLSZ, Cofradía de San Vicente Mártir, *Libro de Gestis Año de 1751 de la Cofradia de Corpore Xpti, y San Vicente M.r*, 7-II-1767, f. 75.

²¹ ACLSZ, Fondo de Racioneros de mensa, caxon 7, ligamen 13, número 42, 23-II-1767, apéndice documental, doc. 155.

²² ACLSZ, Cofradía de San Vicente Mártir, *Libro de Gestis Año de 1751 de la Cofradia de Corpore Xpti, y San Vicente M.r*, 6-III-1767, f. 76.

²³ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. I, p. 393.

²⁴ PONZ, A., *Viage...*, op. cit., t. XV, p. 33; MARTÍNEZ, J., *Discursos...*, op. cit., p. 215; CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, op. cit., t. IV, p. 301.

²⁵ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. I, p. 221.

*las Obligaciones que se an de poner afin de que sea todo con la maior perfeccion, dandole noticia de que hay Pliego de un Dorador, que ofrezze darlo en 270 libras jaquesas perfectamente como demuestra en las obras, que tiene hechas en esta Ciudad; y con esto se disolvió la Junta, y lo firmó el Señor Prior, Junto conmigo el Secretario de que doy fe.*²⁶

[...]

*Dixo el Señor Prior, que se havia ajustado el dorado del Retablo del Santo en 300 libras jaquesas, con Miguel San Juan, firmó su contrata en la que se obliga darlo concluido para el dia primero de Diciembre [sic] de dicho año.*²⁷

A tenor de lo declarado por el prior y el mayordomo de la cofradía en su solicitud al Vicario General, si el importe del dorado del retablo ascendió a 300 libras jaquesas,²⁸ se disponía de unas 100 libras más para la imagen del titular y las otras dos de estuco que debían sustituir dos ángeles de *ridicula escultura* de la portada.²⁹ De donde inferimos que Carlos Salas pudo percibir, aproximadamente, dicha cantidad por la talla —y la policromía— de la de San Vicente. Recordemos que dos años antes había contratado las imágenes de *La Fe* y *La Esperanza* del trascoro del Pilar por importe de 120 libras cada una.³⁰ Sin embargo, no reconocemos el estilo de nuestro artista en ninguna de las imágenes de estuco de la portada de la capilla.

Las referencias al nuevo mueble cesan en la documentación hasta que a comienzos de 1769 se menciona en junta el préstamo, sin especificar la cantidad, que Diego Aguado había hecho a la cofradía para terminarlo de pagar.³¹ En 1770 se abonaron 8 sueldos y 8 dineros *por sacar el Retablo viejo*.³²

Las dotaciones de la capilla podrían haberse completado ese mismo año con una lámpara de plata encargada a Antonio Dargallo, platero de la catedral

²⁶ ACLSZ, Cofradía de San Vicente Mártir, *Libro de Gestis Año de 1751 de la Cofradia de Corpore Xpti, y San Vicente M.r.*, 25-IV-1767, ff. 77-78.

²⁷ ACLSZ, Cofradía de San Vicente Mártir, *Libro de Gestis Año de 1751 de la Cofradia de Corpore Xpti, y San Vicente M.r.*, 29-VI-1767, f. 78.

²⁸ No ha sido posible localizar ni el contrato con el dorador ni recibos o asientos relacionados en los libros de cuentas.

²⁹ ACLSZ, Fondo de Racioneros de mensa, caxon 7, ligamen 13, número 42, 23-II-1767, apéndice documental, doc. 155.

³⁰ Véase capítulo 4. 4.

³¹ *Se propuso tambien por los Comisionados del Retablo del Señor San Vicente Don Guillermo Fernandez delas Heras Vicario, Don Juan Zalon, y Don Geronimo Vilanova, que para concluirlo de pagar, había prestado Don Diego Aguado a la Cofradía cierta cantidad de dinero, dandole resguardo dichos Comisionados, y suplicaban, que para que constase que prestaron su nombre y firma en el de dicha Cofradia se pusiese en el libro de Resoluciones, y se mando executar como lo pedian* (ACLSZ, Cofradía de San Vicente Mártir, *Libro de Gestis Año de 1751 de la Cofradia de Corpore Xpti, y San Vicente M.r.*, 1-II-1769, f. 86).

³² ACLSZ, *Cuentas de la Junta de la Cofradia del Señor San Vicente Martyr desde 1746, 1770*, f. 492.

desde 1756,³³ a quien el prior y mayordomo de la cofradía pagó 18 libras 16 sueldos y 6 dineros jaqueses.³⁴

Por otra parte, tras el análisis de esta obra a la luz de los documentos exhumados en el el Archivo Capitular de la Seo de Zaragoza, podemos inferir que alguna relación amistosa o profesional, derivada tal vez de la satisfacción con que la cofradía de San Vicente Mártir y del Corpus Christi recibió la obra, vincularía al escultor catalán con el ensamblador Cristóbal Ruiz, puesto que el tándem formado por ambos artífices se repitió en 1769, como se verá en su capítulo correspondiente, para atender los importantes encargos que los hermanos Comenge, infanzones de Lalueza, formalizaron con ellos para la realización del retablo y demás mobiliario litúrgico de la nueva iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes de Sariñena (Huesca).³⁵

Los modelos escultóricos creados por Carlos Salas gozaron de gran aceptación y fueron seguidos tiempo después por los escultores aragoneses y, seguramente, por el gusto de los comitentes. En los años noventa del siglo XVIII la escultura de San Vicente Mártir fue imitada casi literalmente en el hoy desmantelado trascoro de la catedral de Huesca por Pascual de Ypas [fig. 54], cuñado y sucesor del taller de escultura que Salas regentó hasta su muerte en 1780 y director de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza desde 1793. En la nueva estructura diseñada por él en 1789,³⁶ la imagen formaba pareja con otra de San Lorenzo, tallada igualmente según el modelo del catalán [fig. 55], aunque con menor acierto en detalles como la disposición de los plegados de la casulla o en la actitud irresoluta del santo. Situados sobre pequeños altares se hallaban a derecha e izquierda respectivamente de un Crucificado que ocupaba el centro del trascoro suprimido en 1969 [fig. 56].

³³ ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería en Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, t. I, p. 111.

³⁴ ACLSZ, *Cuentas de la Junta de la Cofradía del Señor San Vicente Martyr desde 1746, 1770*, f. 492.

³⁵ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 218 y vol. II, pp. 222-223, doc. 330.

³⁶ VILLACAMPA SANVICENTE, S., "Tradición y devoción laurentina en la seo oscense", *Argensola*, 118, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008, pp. 191-210, espec. p. 196.



Fig. 54. Pascual de Ypas. San Vicente Mártir, h. 1789. Museo Diocesano de Huesca.

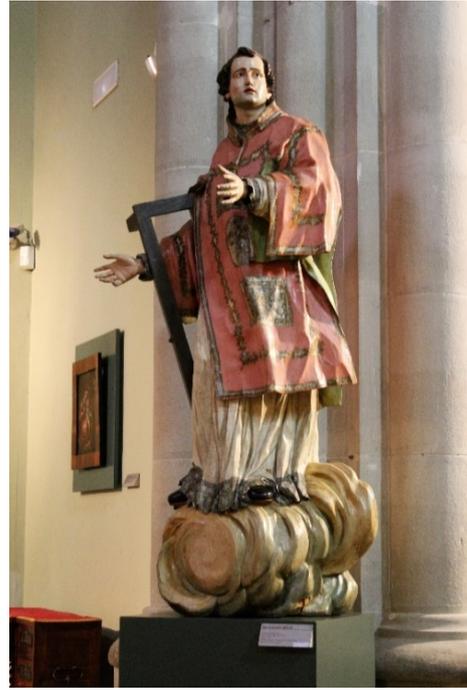


Fig. 55. Pascual de Ypas. San Lorenzo, h. 1789. Museo Diocesano de Huesca.

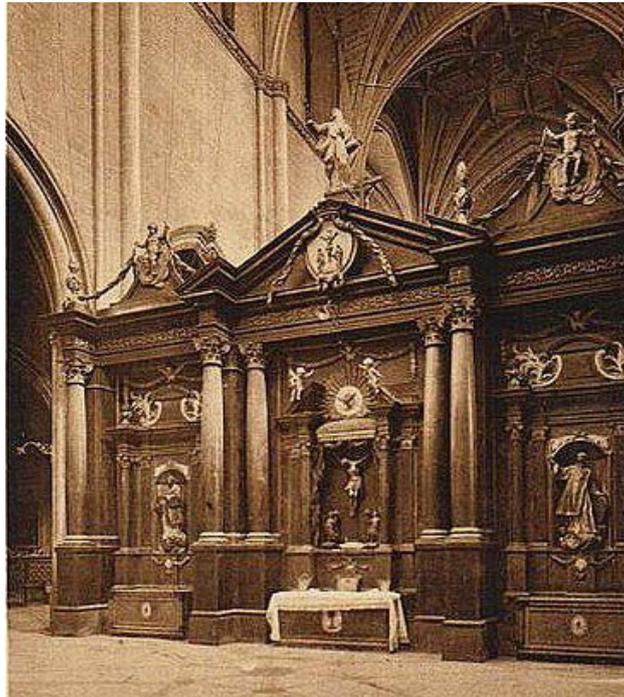


Fig. 56. Antiguo trascoro de la catedral de Huesca

6. 2.

La reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña

En el transcurso de la elaboración del capítulo de esta tesis correspondiente a la intervención del escultor Carlos Salas en el Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña (Huesca), han aparecido dos publicaciones sobre el mismo tema. En ambas se nos solicitó intervenir, por lo que se ha avanzado considerablemente en la investigación. Se trata, en primer lugar, de una monografía surgida de nuestra colaboración con dos de los investigadores que se han aproximado a la historia de este monumento en sus distintos períodos históricos desde distintas disciplinas, como Natalia Juan García, cuya tesis versó sobre el monasterio barroco del siglo XVIII, y José María Lanzarote Guiral, arqueólogo e historiador, quien a través del estudio de los dibujos de Valentín Carderera, había profundizado en la historia de la necrópolis pinatense.³⁷ El análisis de los nuevos hallazgos documentales realizados por los autores dio como resultado un extenso estudio histórico artístico que desbordaba los límites cronológicos fijados inicialmente respecto a la reconstrucción del Panteón Real de San Juan de la Peña en el siglo XVIII, y que el Instituto de Estudios Altoaragoneses consideró pertinente publicar bajo el título *El Panteón Real de San Juan de la Peña. Historia, política y arte*,³⁸ formando parte de la colección «Monumenta».

En segundo lugar, el Gobierno de Aragón solicitó nuestra colaboración para la redacción de un capítulo del catálogo de la exposición que sobre los Panteones Reales de Aragón se celebró entre diciembre de 2018 y marzo de 2019, referido a la obra del siglo XVIII en el Panteón pinatense.³⁹ La coincidencia en el

³⁷ JUAN GARCÍA, N., *El monasterio nuevo de San Juan de la Peña: historia, arquitectura y arte*, tesis doctoral dirigida por la Dra. Elena Barlés Báguena, Universidad de Zaragoza, 2009, inédita; LANZAROTE GUIRAL, J. M., "Apuntes del pasado nacional: aproximación al estudio de los dibujos de monumentos aragoneses de Valentín Carderera", *Argensola*, 120, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, pp. 141-176; LANZAROTE GUIRAL, J. M., ARANA COBOS, I., *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera: monumentos arquitectónicos de España, dibujos de la Colección Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano, la Biblioteca Nacional de España y la colección privada de la familia Carderera*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» / Fundación Lázaro Galdiano, 2013.

A ambos mi más sincero agradecimiento por poner a mi disposición documentación fundamental para el estudiar la obra realizada por Carlos Salas en el cenobio altoaragonés.

³⁸ JUAN GARCÍA, N., LANZAROTE GUIRAL, J. M. y MUÑOZ SANCHO, A. M., *El Panteón Real de San Juan de la Peña: historia, política y arte*, colección «Monumenta», 9, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2019.

³⁹ JUAN GARCÍA, N., LANZAROTE GUIRAL, J. M. y MUÑOZ SANCHO, A. M., "La reconstrucción del Panteón Real de San Juan de la Peña en el siglo XVIII", en Menjón Ruiz, M. (dir.), *Panteones Reales de Aragón*, catálogo exposición Zaragoza, diciembre 2018-marzo 2019, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2018, pp. 66-73.

tiempo de ambas publicaciones posibilitó la colaboración del ente autonómico en la edición del instituto altoaragonés.

- Fuentes documentales y gráficas para el estudio del Panteón Real

Las principales fuentes documentales y gráficas utilizadas para el estudio de la reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña en el siglo XVIII se hallan entre las utilizadas para la elaboración de la citada monografía, en la que aparecen enumeradas junto a una detallada descripción de sus contenidos.⁴⁰ Inéditas en su mayoría, algunas de las custodiadas en el Archivo Histórico Nacional y la Biblioteca Nacional, junto a las del Histórico Provincial de Huesca y el fondo documental del monasterio de las Benedictinas de Jaca, son fundamentales para el estudio de la intervención del escultor Carlos Salas puesto que nos han aportado nueva y valiosa información sobre su tarea artística y de dirección en la obra pinatense.

Si bien toda la documentación consultada ha revelado en mayor o menor medida datos importantes que aparecen referenciados en el trabajo, consideramos interesante señalar de antemano las fuentes más relevantes para esta investigación. En primer lugar nos referiremos a la sección Consejos del Archivo Histórico Nacional. Su legajo 18863 conserva —entre sus variados registros de extensa cronología relativos al Panteón Real remitidos por el monasterio al Real Patronato— un expediente que contiene dos dibujos inéditos de los directores de las obras: uno está firmado por Carlos Salas y el otro por José Estrada, y acompañaban al acta notarial de la excavación de la necrópolis levantada en 1770, documento que ya fue dado a conocer en 1903 por Aguado Bleye.⁴¹ Ambos dibujos fueron presentados en nuestra reciente publicación⁴² y nos referiremos a ellos más adelante, junto con las estampas calcográficas a que dieron lugar. El legajo contiene también un *Estado general del coste de la fabrica del Real Panteon que se esta construyendo*, exhaustivo informe de los gastos y situación

⁴⁰ JUAN GARCÍA, N., LANZAROTE GUIRAL, J. M. y MUÑOZ SANCHO, A. M., “Estado de la cuestión y fuentes”, en Juan García, N., Lanzarote Guiral, J. M. y Muñoz Sancho, A. M., *El Panteón Real de San Juan de la Peña: historia, política y arte*, colección «Monumenta», 9, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2019, pp. 13-24.

⁴¹ Tal como el autor indica su transcripción corresponde a la copia de otra que perteneció al monasterio de San Juan de la Peña, y que nos facilitó Don Tomás de Ara, canónigo de Jaca, último poseedor del anillo de Pedro I de Aragón, cedido a Su Majestad el Rey Don Alfonso XIII [AGUADO BLEYE, P., “Erección del Panteón Real de San Juan de la Peña (1770)”, *Revista de Huesca (1903-1905). Historia, Literatura, Ciencias, Artes, Instrucción pública*, col. «Rememoranzas», 5, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994 (1ª ed. 1903), pp. 374-390, espec. p. 390], por lo que, al no manejar los fondos del Archivo Histórico Nacional, no conoció la existencia de los dibujos.

⁴² JUAN GARCÍA, N., LANZAROTE GUIRAL, J. M., “La reconstrucción del «venerable» y «antiquísimo» Panteón Real de San Juan de la Peña en el siglo XVIII: un proyecto erudito y político”, en Juan García, N., Lanzarote Guiral, J. M. y Muñoz Sancho, A. M., *El Panteón Real...*, *op. cit.*, pp. 53-56.

de las obras hasta enero de 1774, redactado por el arzobispo de Zaragoza, Juan Sáenz de Buruaga, a petición de la Real Cámara.⁴³

Por otra parte, en la sección Clero de esta misma institución, existe un segundo fondo relativo al Panteón Real procedente del archivo del propio monasterio, de donde salió tras la desamortización en el siglo XIX. Parte de la documentación coincide con la del legajo anterior, pero aparecen nuevas fuentes entre las que destacamos los informes de Carlos Salas sobre las obras incluidos en el expediente *Papeles pertenecientes al Real Panteon*.⁴⁴ Otros de sus expedientes complementan la información del anterior con respecto al texto de las inscripciones que debían aparecer en las lápidas de bronce de los sepulcros,⁴⁵ o al diseño de éstas,⁴⁶ que se halla representado en un tercer dibujo inédito que atribuimos a Carlos Salas como autor del proyecto de reconstrucción.

Entre los fondos de la Biblioteca Nacional alusivos al monasterio de San Juan de la Peña se custodian tres volúmenes facticios que recogen diversa documentación manuscrita sobre el monasterio y su Panteón Real. Destacamos aquí dos de ellos por contener importantes documentos, la correspondencia entre el abad Isidoro Rubio Lozano y el Consejo de Castilla entre 1761 y 1773,⁴⁷ y la *Noticia del Real Panteon de San Juan de la Peña y del distinguido sepulcro de los Abarcas como se halla este año de 1773*,⁴⁸ opúsculo redactado por el erudito aragonés Manuel Abad y Lasierra, monje de San Juan de la Peña, para informar del estado de las obras al X conde de Aranda y Presidente del Consejo de Castilla, Pedro Pablo Abarca de Bolea, quien habría impulsado y apoyado el proyecto desde la Corte con el deseo de ser enterrado en el cenobio oscense junto a sus antepasados. Este documento fue citado por Ricardo del Arco en 1942⁴⁹ pero, sin embargo, no aludió a los ocho *diseños* o dibujos que contiene y que permiten conocer el aspecto del Panteón anterior a las obras del siglo XVIII y las transformaciones proyectadas y realizadas en esa centuria. El volumen también incluye correspondencia entre algunos de los involucrados en la redacción de las inscripciones latinas que debían grabarse en las laudas de bronce de los sepulcros, recogiendo las disputas acerca de la exactitud de las fechas de las muertes o de los parentescos de los allí enterrados, incluso anotaciones y escritos

⁴³ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, Zaragoza, 29-I-1774, ff. 92r-98v, apéndice documental, doc. 210.

⁴⁴ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2.

⁴⁵ AHN, Clero, leg. 2440, exp. 4.

⁴⁶ AHN, Clero, leg. 2440, exp. 5.

⁴⁷ BNE, MSS/13235, ff. 31-41.

⁴⁸ BNE, MSS/17985, *Noticia del Real Panteon de San Juan de la Peña y del distinguido sepulcro de los Abarcas como se halla este año de 1773* [en adelante *Noticia...*], Madrid, 12-VII-1773, ff. 29r- 82v.

⁴⁹ ARCO Y GARAY, R. DEL, *Repertorio de manuscritos referentes a la historia de Aragón*, Madrid, Instituto Jerónimo Zurita, 1942, p. 346, n. 1151.

sobre el tema del propio Abad y Lasierra en fechas tan tardías como 1795, cuando era obispo de Astorga.

Entre otras estampas calcográficas, el departamento de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional conserva una que representa la sección del nuevo Panteón con la vista frontal de los veintisiete sepulcros reales que sería realizada por José Estrada a partir del dibujo de Carlos Salas,⁵⁰ a la que nos referiremos más adelante.

Lo más reseñable para este trabajo de los archivos altoaragoneses son los fondos del Histórico Provincial de Huesca en su sección de Hacienda y los del monasterio de las Benedictinas de Jaca. El primero custodia diversos documentos provenientes del monasterio de San Juan de la Peña referidos al Panteón Real y su reconstrucción. Son mayoritariamente cartas de distintas fechas,⁵¹ una de ellas del siglo XVII, aunque el contenido de algunas se reitera en los manuscritos citados de la Biblioteca Nacional.

Finalmente, uno de los documentos más significativos para el conocimiento del proceso reconstructivo del Panteón y la labor de Carlos Salas en el mismo se encuentra en el archivo del monasterio de las Benedictinas de Jaca. Es la copia parcial que, en 1832, mandó hacer el prior conventual de San Juan de la Peña de un documento relacionado con las actuaciones llevadas a cabo en el cenobio con motivo de la reconstrucción del mausoleo ordenada por Carlos III,⁵² tal vez para paliar la pérdida de fondos del archivo pinatense. El original era propiedad del racionero de La Seo de Zaragoza, Antonio Plana, ciudad donde se realizó la copia. Ésta es la transcripción de un documento ficticio cuya compilación fue realizada por el erudito zaragozano Tomás Fermín de Lezaún,⁵³ según él mismo declara al comienzo del texto, con la intención de preservarla *para perpetua memoria*.

Como se verá más adelante, de importancia crucial es la afirmación de Lezaún de que la información y los documentos del repertorio le fueron entregados por Carlos Salas. Puesto que su redacción fue anterior a 1778, año del fallecimiento del autor, es especialmente importante la estrecha contemporaneidad del escrito con las obras en el Panteón Real. En su contenido aparecen documentos redactados por el escultor catalán, su contrato en exclusiva

⁵⁰ BNE, INVENT/23904.

⁵¹ AHPH, Hacienda, exp. 15981/5, 23-II-1689; exp. 15982/14, 9-VIII-1767, apéndice documental, doc. 156, 5-V-1767, 13-I-1773, apéndice documental, doc. 202, 21-IX-1773, apéndice documental, doc. 206 y 14-XI-1773, apéndice documental, doc. 208.

⁵² Archivo del monasterio de Benedictinas de Jaca, [AMBJ], Papeles sueltos, *Panteón real y excavaciones 1770*, Zaragoza, 2-VII-1832, apéndice documental, doc. 251.

⁵³ Erudito e ilustrado zaragozano citado por Latassa (LATASSA Y ORTÍN, F. DE, *Biblioteca nueva de los escritores aragoneses*, Pamplona, Joaquín de Domingo, 1798-1802, vol. V, pp. 271-282); VIAMONTE LUCIENTES, E., *Tomás Fermín de Lezaún: la labor creadora y recopiladora de un ilustrado aragonés*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2006.

con el monasterio para las tareas de escultura, informes sobre la excavación de la necrópolis y los hallazgos realizados firmados por él y por el codirector José Estrada, junto a otros textos de distinto carácter que revelan datos del proyecto inéditos hasta ahora.

- Carlos Salas y las decisiones de los abades antes de acometer el proyecto

En los primeros meses de 1765 Carlos Salas terminó su trabajo en Zaragoza. En lo que respecta a la Santa Capilla del Pilar, la primera fase de la decoración escultórica había culminado el año anterior con la realización de las treinta y dos imágenes de estuco que se hallan sobre las bóvedas, en medio del período de incertidumbre económica que para la Fábrica se abrió tras la muerte, en febrero, del arzobispo Añoa y Busto, principal sostén de la obra. Posteriormente, mientras José Ramírez ultimaba trabajos pendientes en la capilla y continuaba su labor como escultor del templo, Manuel Álvarez regresó a Madrid, donde se encontraba en el mes de enero para incorporarse a la docencia en la Real Academia de San Fernando. Por su parte, Carlos Salas puso término a tres años de actividad en Zaragoza tras atender el encargo del administrador del Cabildo para realizar dos esculturas y dos puertas de nogal talladas que completaron el ornato del trascoro del nuevo templo barroco, regresando a Madrid en marzo de 1765. A falta de la decoración completa del trasaltar, cuya tarea abordaría casi dos años después, los altares principales de la Santa Capilla se bendijeron en agosto y su solemne inauguración tuvo lugar el 12 de octubre de 1765, festividad de Nuestra Señora del Pilar.

Antes de su marcha, el catalán había solicitado a la Junta de Fábrica un informe con referencias sobre el desempeño de sus tareas para presentarlo en un lugar indeterminado en el que preveía *exponer varias obras publicas que ha executado*.⁵⁴ La imprecisión de estas palabras no nos impide suponer que el asunto estuviera relacionado con el proyecto de reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña, cuya confección le habría encargado su abad, extremo que, como se verá, confirma la documentación posterior. La elección de Carlos Salas para la elaboración del proyecto podría haber sido sugerida al abad por fray Marcos Benito de Vico, cuya presencia en Zaragoza con funciones de apoderado o procurador del monasterio, debió de ser habitual. Por otra parte, sería una persona informada, como miembro que había sido de la Academia del Buen Gusto,⁵⁵ estaría al tanto de la trascendencia de las realizaciones en la Santa

⁵⁴ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Zaragoza, sin fecha (atribución cronológica: enero – marzo de 1765), apéndice documental, doc. 125.

⁵⁵ Citado en LATASSA Y ORTÍN, F. DE, *Biblioteca nueva...*, *op. cit.*, vol. V, pp. 399-400. Comisionado por el monasterio para besar la mano a Carlos III a su paso por Zaragoza en 1759 y miembro de la Academia del Buen Gusto de esa ciudad (ÁLVAREZ DE MIRANDA, P., “Los componentes ...”, *op. cit.*, p. 24). Consultor del Tribunal de la Inquisición, vicario general y prior

Capilla del Pilar y del prestigio de sus artífices y, en la búsqueda de un artista de prestigio para idear el proyecto de reconstrucción pinatense, pudo proponer a Carlos Salas.

Tras el incendio que en 1675 destruyó el cenobio, la construcción del nuevo conjunto monástico en la cercana pradera de San Indalecio planteó la necesidad de trasladar los restos reales que albergaba el monasterio medieval a la moderna iglesia barroca consagrada en 1705, pues, aunque el Panteón no resultó dañado, el resto de las construcciones habían quedado arruinadas. La idea del traslado fue ampliamente debatida y se mencionaba ya en documentos de 1686.⁵⁶ De hacia 1693 se conserva un dibujo firmado por el arquitecto zaragozano Miguel Ximenez,⁵⁷ y en 1707 se registraron pagos a Bernardo Bordas por la elaboración de una traza de los sepulcros reales y los *portes de llevarla a Madrid*.⁵⁸ En 1737, el arquitecto Joseph Antonio Tornés se refirió a esa traza y diez años después el monje Joaquín Aldea confirmaba que las obras del nuevo panteón en la iglesia barroca estaban iniciadas: *Ya tiene hechos los nichos del cucero, y esta en él alargado sus dos brazos*.⁵⁹ Pero la abadía se encontraba vacante desde 1745 y la poca disposición a las obras del siguiente abad, fray Bernardo Echévez, que la ostentó entre 1749 y 1759, impidieron cualquier toma de decisión sobre la continuación de empresa tan importante. Sin embargo, el nuevo abad, Isidoro Rubio Lozano, que ocupó el cargo desde 1761 hasta su muerte en 1778, retomó el proyecto definitivamente, entablado correspondencia con la casa real a partir del anuncio del monarca en agosto de 1761 de prorrogar por otros catorce años la pensión sobre los frutos y rentas de la abadía que sus antecesores Felipe V y Fernando VI

de Lastiesas (JUAN GARCÍA, N. y LANZAROTE GUIRAL, J. M., "La reconstrucción del «venerable»...", *op. cit.*, p. 50).

⁵⁶ JUAN GARCÍA, N., «Un interesante trabajo del erudito y polifacético Francisco de Artiga: la descripción de la planta del monasterio nuevo de San Juan de la Peña», *Argensola*, 116, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2007a, pp. 61-109.

⁵⁷ JUAN GARCÍA, J., «Contribución a las trazas arquitectónicas del siglo XVII: el diseño de la iglesia del monasterio nuevo de San Juan de la Peña del arquitecto zaragozano Miguel Ximénez», *Artigrama*, 22, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2007b, pp. 567-593, espec. p. 592.

⁵⁸ Documento citado en JUAN GARCÍA, N., LANZAROTE GUIRAL, J. M., "La reconstrucción del «venerable» ...", *op. cit.*, p. 44.

⁵⁹ ALDEA, J., *Rasgo breve de el heroico suceso que dio ocasión, para que los dos nobles zaragozanos y amantísimos hermanos, los santos Voto y Félix, fundaran el Real Monasterio de San Juan de la Peña. Descripción métrica de su antigua y su nueva casa, noticia general de sus circunstancias y elevaciones, justa memoria de sus sepulcros reales, verdadero informe de sus incendios y corto llanto por sus infortunios*, Zaragoza, Impr. de Francisco Moreno, 1747, p. 173, citado en JUAN GARCÍA, N., LANZAROTE GUIRAL, J. M., "La reconstrucción...", *op. cit.*, p. 46 y JUAN GARCÍA, J., "Contribución...", *op. cit.*, p. 592.

habían destinado a las obras del Panteón Real,⁶⁰ ordenando depositar dicha cantidad en el monasterio y su fiscalización por el obispo de Jaca.

- El Panteón Real antes de 1770

El panteón medieval era un recinto sin ninguna relevancia arquitectónica, tal como confirman las fragmentarias fuentes conservadas anteriores a 1770,⁶¹ por lo que cobra mayor importancia el hallazgo de una *Planta del cuarto alto del monesterio de San Juan de la Peña*, es decir, de la cota correspondiente a la iglesia llamada alta, claustro y sacristía y Panteón Real. La traza, incluida en nuestra reciente publicación,⁶² forma parte de un manuscrito de entre 1573 y 1576 conservado en la Real Biblioteca⁶³ y es la primera representación conocida del conjunto monástico. Su autor podría ser el maestro de obras Pedro Peralta quien, sin embargo, no parece haber intervenido en el Panteón. En ella se aprecia, en la parte superior, el recinto ocupado por la necrópolis real y, en su interior, trece tumbas rectangulares señaladas con la leyenda *sacristia* y *Sepulturas de reyes y reynas* respectivamente, nueve de ellas dispuestas contra la roca y otras cuatro contiguas a los pies, hacia el centro de la estancia [fig. 57]. El código de la Real Biblioteca recoge también el mandato del obispo de Jaca, Joan de la Figuera, tras su visita pastoral en 1581, en el que ya alude al culto en el cenobio, añadiendo una referencia al panteón que, por tener los enterramientos una mínima altura por encima del suelo, ordenó adecentar con la colocación de

*unos balaustres de madera muy bien labrados, sino pudieren ser de bronço y que desde la peña hasta dichos balaustres se meta una red de hierro muy bien hecha y sobre ella un paño de terciopelo negro con alguna bordadura para que esten con la decencia que se les debe.*⁶⁴

⁶⁰ Felipe V concedió al monasterio dos títulos nobiliarios y una pensión sobre las rentas de la abadía que fueron confirmados por Fernando VI mediante una real cédula del 24-IX-1747 (AHPH, Hacienda, Desamortización, H- 15982/14, nº 1, Madrid, 9-VIII-1767, apéndice documental, doc. 156, documento transcrito en JUAN GARCÍA, N., LANZAROTE GUIRAL, J. M. y MUÑOZ SANCHO, A. M., *El Panteón Real...*, *op. cit.*, p. 156, doc. 3

⁶¹ Los resultados de recientes investigaciones sobre el aspecto del mausoleo tras las distintas intervenciones según las fuentes correspondientes a fases históricas anteriores a la reconstrucción de 1770 han sido incluidos en nuestra monografía sobre el Panteón Real, en LANZAROTE GUIRAL, J. M., JUAN GARCÍA, N., "La invención de la tradición: mitos, reyes y tumbas", en Juan García, N., Lanzarote Guiral, J. M., y Muñoz Sancho, A. M., *El Panteón Real...*, *op. cit.*, pp. 25-39. Respecto al panteón medieval, ver GÓMEZ GARCÍA, A., "Arqueología de la arquitectura y reconstrucción virtual del Panteón Real de San Juan de la Peña", en Menjón Ruiz, M. (dir.), *Panteones Reales...*, *op. cit.*, pp. 46-55.

⁶² LANZAROTE GUIRAL, J. M., JUAN GARCÍA, N., "La invención...", *op. cit.*, p. 32.

⁶³ Real Biblioteca [RB], II/162, f. 337.

⁶⁴ RB, II/162, *Papeles de la visita de Sant Joan de la Peña y memoriales de los aguaçiles della*, 1581, f. 479.

Las órdenes se cumplieron, pues Juan Bautista Labaña lo confirmó en 1610,⁶⁵ coincidiendo su descripción con la facilitada por el abad Briz Martínez diez años después,⁶⁶ más detallada, en la que habla de doce tumbas contra la roca en sarcófagos de piedra, sobresaliendo del suelo *media vara*, unos 35 cm, y otros enterramientos señalados en la propia tierra con laminas y sus inscripciones parcialmente destruidos por una obra de conducción de agua para evitar la humedad del lugar, extremos que fueron confirmados durante la excavación realizada en el siglo XVIII.

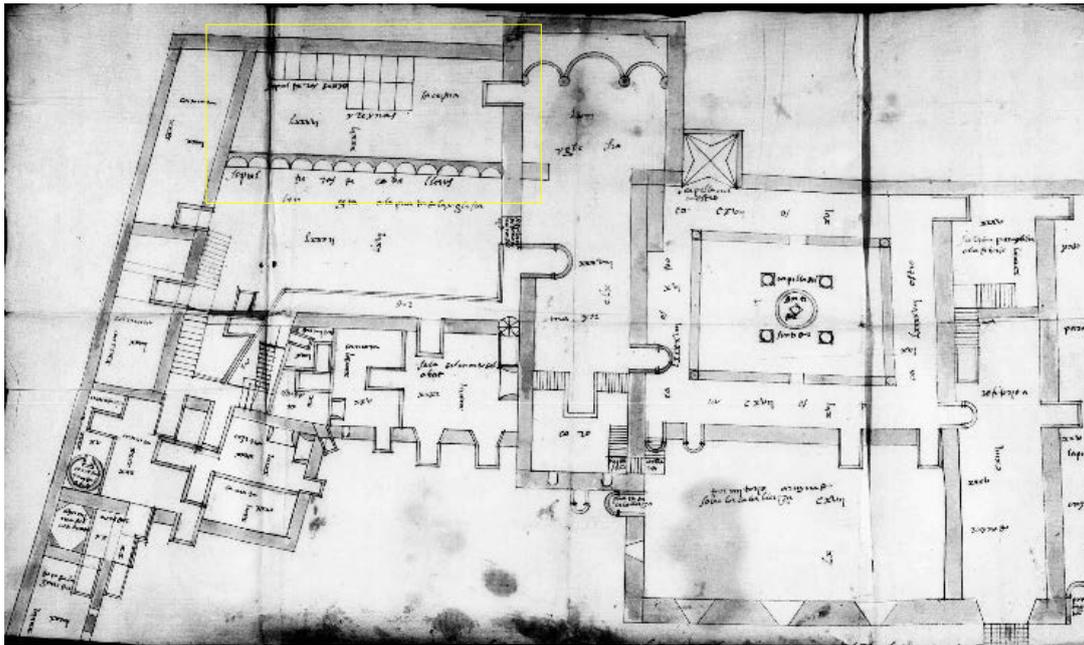


Fig. 57. Planta del cuarto alto del monasterio de San Juan de la Peña, ca. 1573-1576 (RB, II/162, f. 137).⁶⁷

La intervención más importante llevada a cabo en ese recinto corresponde a lo realizado en 1654 durante el abadiado de Blasco de Lanuza (1648-1664), consistente en la instalación de un *rejado y balaustrado nuevo*. Fue registrada en el *Libro de la Cadena* del monasterio y es el panteón que Carlos Salas y José Estrada se comprometieron a reconstruir. Se cita y transcribe en el acta de excavación de

⁶⁵ LABAÑA, J. B., *Itinerario del Reino de Aragón*, Zaragoza, Excelentísima Diputación Provincial de Zaragoza, 1895, p. 40. En línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000096381> (consulta: 1-IX-2019), ver LANZAROTE GUIRAL, J. M., JUAN GARCÍA, N., "La invención...", *op. cit.*, p. 34.

⁶⁶ BRIZ MARTÍNEZ, J., *Historia de la fundacion y antiguedades de San Juan de la Peña, y de los reyes de Sobrarve, Aragon, y Navarra, que dieron principio a su Real casa, y procuraron sus acrecentamientos, hasta, que se unio el Principado de Cataluña, con el Reyno de Aragon*, Zaragoza, Juan de Lanaja y Quartanet, 1620, pp. 203-204. En línea: bivizar.es/i18n/consulta/registro.cmd?id=58 (consulta: 1-IX-2019).

⁶⁷ LANZAROTE GUIRAL, J. M., JUAN GARCÍA, N., "La invención...", *op. cit.*, p. 32.

1770 pues — tal como se había establecido por resolución capitular previa para la organización de los trabajos de exhumación — fue tomada como referencia de las ubicaciones de las tumbas, por ser los elementos constructivos que debieron retirarse al comienzo de los trabajos.⁶⁸ Es en el *Testimonio* del prelado donde por primera vez se menciona la presencia de *tres ordenes de sepulturas*, con un mínimo de veintisiete cuerpos reales, en lo que resultaría ser una disposición de columbario semejante a la de los *Ricos Homes*, o *Ricos Hombres*, y que, en realidad, nunca existió. Su actuación cambió el aspecto del Panteón al suprimir las cuatro laudas que se encontraban en la primera fila, situadas delante de la hilera de las otras nueve dispuestas perpendicularmente contra la roca, y se colocó una balaustrada con una inscripción con los nombres de las personas reales supuestamente enterradas. La única noticia sobre el aspecto del Panteón tras el incendio de 1675, la aporta Ricardo del Arco y es el registro del visitador general de los benedictinos de Aragón y Navarra en 1684, Plácido de Orós, abad de San Victorián, ordenando la reconstrucción de la escalera de acceso a la iglesia subterránea, el tapiado de la sacristía y la colocación de un rejado para evitar que se pisaran *tan venerables sepulturas*.⁶⁹

Las representaciones gráficas ilustrativas del estado de la necrópolis al comienzo de las obras de 1770 confirman que su aspecto era el correspondiente a la reforma del abad Blasco de Lanuza. Formando parte del manuscrito 17985 de la Biblioteca Nacional, el documento titulado *Noticia del Real Panteon de San Juan de la Peña y del distinguido Sepulcro de los Abarcas, como se halla este año de 1773*⁷⁰ incluye, entre otros, dos dibujos que son ilustrativos a este respecto, en especial el que lleva como encabezamiento: *Diseño 4. Plano, y Estado que tenia el Real Panteon el año 1770 quando se dio principio ala nueva Fabrica* [fig. 58].⁷¹ En él se representa la planta de una estancia rectangular en la que, en el lado contiguo a la roca, se disponía un pequeño espacio delimitado por una balaustrada (con el número 3) que encerraba las supuestas veintisiete tumbas reales de las que se representan claramente nueve, algunas incluso con su decoración e inscripciones correspondientes a Sancho Ramírez y Pedro I, conservadas hoy en el monasterio. Así mismo, el texto explicativo que acompaña al dibujo con la descripción del recinto realizada por Abad y Lasierra, según los números asignados a cada uno de los elementos,⁷² nos informa de que situado a los pies, junto al acceso (1), se encontraba el altar de la *Resurrección del Señor* (2), de la ubicación de los sepulcros contra la peña y de los vanos de iluminación (4), así como del muro ciego del fondo, que hoy es la cabecera del recinto.

⁶⁸ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, ff. 23v-24r.

⁶⁹ LANZAROTE GUIRAL, J. M., JUAN GARCÍA, N., "La invención...", *op. cit.*, p. 36.

⁷⁰ BNE, MSS/17985, *Noticia...*, Madrid, 12-VII-1773, ff. 29r-82v.

⁷¹ Dibujo a lápiz y tinta sobre papel verjurado (BNE, MSS/17985, *Noticia...*, ff. 49v-50r).

⁷² BNE, MSS/17985, *Noticia...*, ff. 50v-51v, transcrito en LANZAROTE GUIRAL, J. M., JUAN GARCÍA, N., "La invención...", *op. cit.*, p. 63.

El otro dibujo es el *Diseño 8. Corte de los sepulcros, y de la Peña, que cubre el Panteon de San Juan de la Peña* [fig. 59],⁷³ probablemente anterior a las obras, en cuya mitad izquierda aparecen los supuestos veintisiete sarcófagos vistos frontalmente al cobijo de la roca, mientras que en la mitad derecha, en el folio recto, se representa una sección del recinto desde el acceso, en la que se aprecian las tres filas superpuestas de sepulcros entre dos muretes, uno de ellos con el balaustrado colocado en tiempo del abad Lanuza (1654). Delante de éstos, en el centro, aparecen las tumbas del suelo y, junto al cosido del volumen, las dos filas de tumbas del panteón de nobles o *Ricos Homes*. Podría estar inspirado en el dibujo de Carlos Salas del *Plan* definitivo remitido a la Cámara tras la excavación del mausoleo, pues el autor de la *Noticia* ha señalado con sendas líneas de puntos el nivel del suelo según el proyecto de reconstrucción, situado sobre la primera fila de tumbas de los nobles, y el perfil de la bóveda construida en el siglo XVIII.

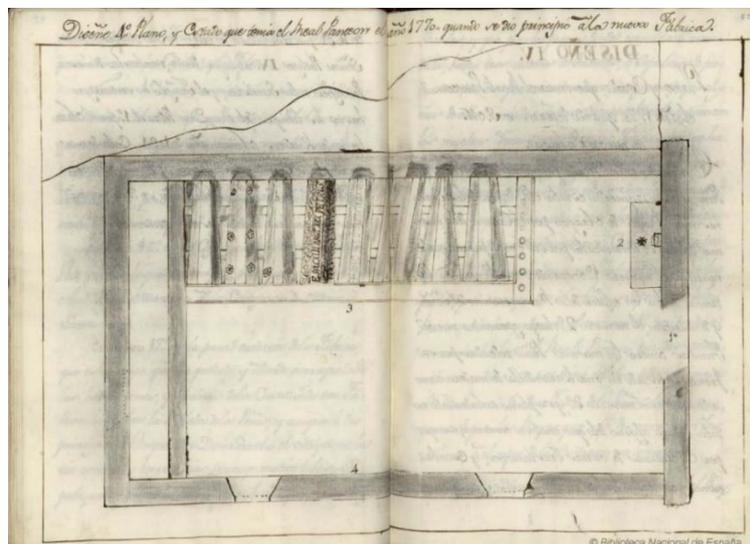


Fig. 58. Diseño 4. Plano, y Estado que tenia el Real Panteon el año 1770 cuando se dio principio ala nueva Fabrica (BNE, MSS/17985, *Noticia...*, ff. 49v-50r).

Así pues, podemos concluir que el Panteón que se pretendía reconstruir se hallaba prácticamente en el estado en que quedó tras la intervención de 1654, en la que el espacio ocupado por las tumbas reales fue rodeado por un murete con una balaustrada sobre la que se labraron epitafios que pretendían demostrar la existencia de veintisiete tumbas, supuesto en el que el monasterio insistió en 1770 con la colocación de otras tantas laudas de bronce con sus inscripciones. Un peliagudo asunto que provocó una gran polémica entre los eruditos que

⁷³ BNE, MSS/17985, *Noticia...*, ff. 61v-62r.

participaron en la fijación de nombres y fechas de los difuntos, dando lugar a un retraso de tres décadas en la terminación de la obra.

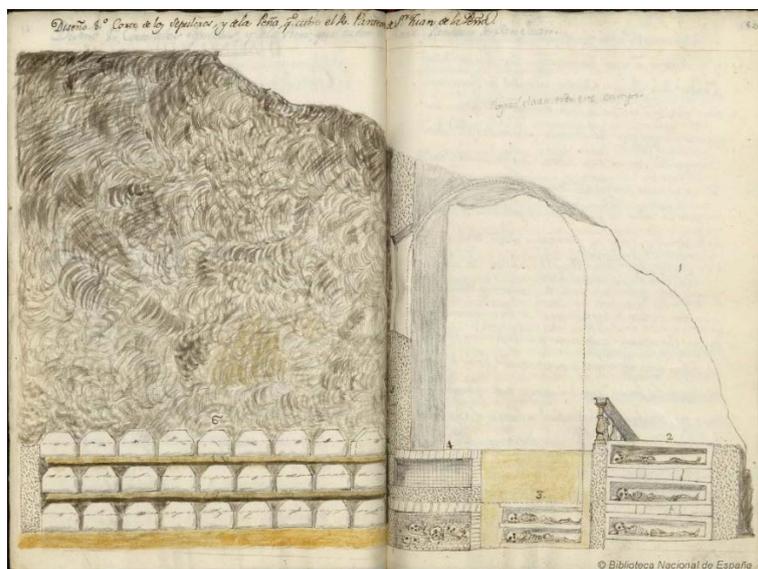


Fig. 59. Diseño 8. Corte de los sepulcros, y de la Peña, que cubre el Panteon de San Juan de la Peña (BNE, MSS/17985, Noticia..., ff. 61v-62r).

Es muy importante señalar que los dibujos y grabados conservados en el Archivo Histórico Nacional y en la Biblioteca Nacional son fuentes de inestimable valor para el conocimiento del Panteón Real antes del comienzo de las obras, pero deben ser analizados con la premisa de que no representan fielmente la realidad topográfica del recinto, sino que intentan demostrar la creencia interesada del monasterio y de cuantos les apoyaron en que aquel lugar era donde habían sido enterrados semejante número de reyes, incluidos los míticos de Sobrarbe.

En realidad, la obra supuso la destrucción de parte del panteón medieval. Según el proyecto, para alcanzar la profundidad del suelo las tumbas antropomorfas fueron rebajadas, y con ellas la fila superior del panteón de nobles, quedando éste como una simple fachada. Los restos óseos fueron colocados en cajas numeradas, custodiados bajo llave por tropas destinadas a ello hasta su reubicación definitiva. Pero el Panteón nunca tuvo sepulcros superpuestos. Las excavaciones arqueológicas realizadas en el siglo XX así lo constataron al descubrir una parte del panteón antiguo que quedó tras el muro de la obra del XVIII, tabique que seccionó algunas tumbas antropomorfas o rectangulares talladas en el suelo rocoso, cubiertas con losas trapezoidales como las de los dibujos dieciochescos de la *Noticia*. Hoy puede visitarse ese angosto

espacio en el vértice de la cavidad rocosa accediendo desde la antigua masadería del monasterio, contigua al mausoleo.⁷⁴

6. 2. 1.

La decisión de conservar y adornar los sepulcros en su lugar original. Carlos Salas autor del proyecto de reconstrucción

Después de la confirmación de la prórroga de la pensión de la abadía en 1761, todavía transcurrieron cinco años más de largas gestiones para tramitar el cobro,⁷⁵ y se siguió cuestionando la conveniencia del traslado del Panteón a la iglesia del monasterio nuevo, de modo que no fue hasta julio de 1766 cuando el abad Rubio se dirigió a la Real Cámara después de consultar a personas tan influyentes como Pedro Ric⁷⁶ e Isidoro Gil de Jaz.⁷⁷ Ésta le había solicitado previamente que expresara todo lo que considerase oportuno sobre el proyecto de renovación del Panteón Real y respondiera a tres cuestiones distintas sobre la obra: la primera, si consideraba conveniente el traslado de los restos reales a la nueva iglesia; la segunda, si el monasterio medieval podía albergar el nuevo panteón y, por último, sobre la disponibilidad económica de la comunidad para continuar con la obra según el diseño aprobado y comenzado en la iglesia barroca.⁷⁸

El abad se mostró claramente partidario de no trasladar los restos argumentando diversas razones. Aludió a la venerabilidad del lugar y al carácter sagrado de las sepulturas; afirmó que su traslado provocaría disputas y podría dar lugar a supersticiones y profanaciones, señalando además que los trabajos del Panteón iniciados en el transepto del templo barroco resultarían muy costosos por la forma en que debían disponerse las tumbas [fig. 60]. Así mismo, a la misiva adjuntó una serie de *Diseños* sobre la ubicación del antiguo cenobio y la descripción de su iglesia y sacristía —función de la estancia que albergaba la necrópolis real— junto a otros documentos de los que decía: *con esta breve pintura se podrán percibir mejor los diseños que acompañan a ésta. [...] los demas papeles sirven para planta de un Pantheon que se ha ideado conforme a la capacidad y positura del Sitio,*⁷⁹ y a los que se refería en su redacción. De esta forma el abad Isidoro Rubio

⁷⁴ LANZAROTE GUIRAL, J. M., “De la excavación de 1770 a la de 1985...”, *op. cit.*, pp. 131-142.

⁷⁵ AHN, Consejos, 18863, exp. 1, nº 5, Zaragoza, 29-I-1774, f. 92r, apéndice documental, doc. 210.

⁷⁶ AHN, Clero, 2441, exp. 2, Madrid, 16-III-1765. En referencia a Pedro Ric y Egea (GARCÍA CIPRÉS, G., “Los Ric, barones de Valdeolivos”, *Linajes de Aragón*, t. III, 24, Huesca, 1912, p. 438. En línea: http://bibliotecavirtual.aragon.es/bva/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=3713052.

⁷⁷ AHN, Clero, 2441, exp. 2, Madrid, 16-III-1765.

⁷⁸ AHN, Clero, 2441, exp. 2, Madrid, 22-X-1765.

⁷⁹ BNE, MSS/13235, San Juan de la Peña, 5-VII-1766, f. 31v, apéndice documental, doc. 131.

presentó por primera vez el proyecto de reconstrucción del panteón medieval que había ordenado elaborar y proponía en virtud de criterios y consideraciones que —por ahora y en este inicial estadio de su planificación— desconocemos si eran exclusivamente personales u obedecían ya al impulso promotor del conde de Aranda. Lamentablemente, la traza maestra o diseños originales de Carlos Salas⁸⁰ que acompañaron a la carta del abad no han sido localizados. Tal vez únicamente corresponda a ese conjunto el diseño para las lápidas de bronce localizado en el Archivo Histórico Nacional [cat. 39].⁸¹

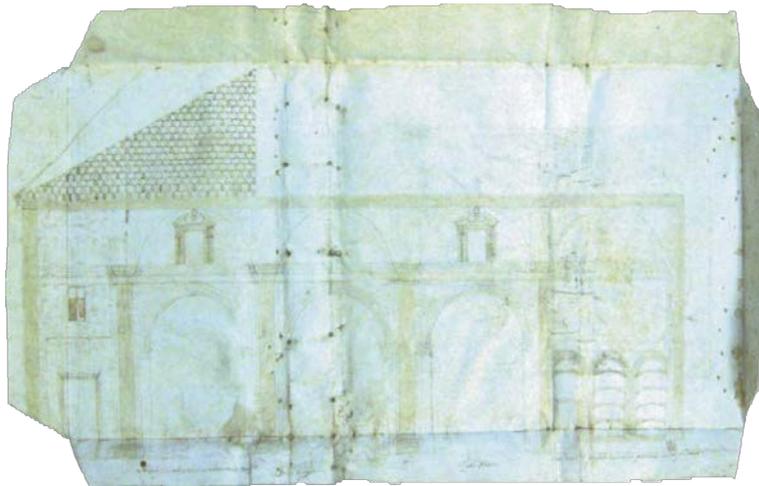


Fig. 60. Miguel Ximenez, 1693. Sección longitudinal de la iglesia del monasterio barroco de San Juan de la Peña con el Panteón Real proyectado en el crucero (Demostración del prespiterio [sic] con los nichos para colocar los Cuerpos Reales). Archivo Catedralicio de Jaca.

Recopilada toda la información sobre el estado y contingencias de la obra, la Real Cámara encargó la revisión del plan inicial a José de Hermosilla y Sandoval (Llerena, 1715 – Madrid 1776), nombrado por el rey *Ingeniero Extraordinario de sus Ejercitos* y académico de honor y mérito de la Real Academia de San Fernando, y figura fundamental de la arquitectura española del siglo XVIII junto a Ventura Rodríguez y Diego de Villanueva. El ingeniero rubricó su informe el 20 de septiembre de 1766, por lo que es lógico pensar que en los primeros meses de ese año el proyecto de la obra y sus correspondientes diseños estuvieran ya preparados. Su elaboración por Carlos Salas se habría llevado a cabo, seguramente en Madrid, entre 1765 y 1766. Por este concepto se hicieron pagos a éste y a José Estrada, codirector de la obra junto al catalán:

⁸⁰ En el sentido que expresa BLASCO ESQUIVIAS, B., “Diego Velázquez, pintor y arquitecto inventivo. El progreso de la arquitectura en la corte de Felipe IV”, en Camacho Martínez, R., Asenjo Rubio, E. y Calderón Roca, B. (coords. y eds.), *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, Ministerio de Ciencia e Innovación y Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga, 2011, pp. 507-553, espec. p. 510.

⁸¹ AHN, Clero, leg. 2440, exp. 5.

7. Por la formacion original de tres distintos diseños que hizo don Carlos Salas, de Planta, alzado, y Corte de la obra proyectada en el antiguo Pantheon, que despues aprobó Su Magestad se le considera por remuneracion de este trabajo, 120 libras.⁸²

[...]

10. A don Joseph Estrada por el Viaje que hizo a San Juan de la Peña, y tiempo que consumio para tomar las medidas del sitio del Pantheon sobre las que se formaron despues los diseños, 50 libras.⁸³

Como dijimos más arriba, desconocemos los pormenores del interés o el grado de implicación de Pedro Pablo Abarca de Bolea y Ximénez de Embún, X conde de Aranda, en este momento inicial del desarrollo del proyecto preparado por el abad Rubio y su encargo a Carlos Salas. Aunque el deseo del noble aragonés se formuló expresamente en 1785 y después en su testamento firmado en su villa de Épila (Zaragoza) en 1798,⁸⁴ pudo abrigar el deseo de ser enterrado en el monasterio pinatense incluso desde antes de su nombramiento como Presidente de la Cámara de Castilla en 1766, dejando preparada de este modo su última morada. Así parece evidenciarlo el manuscrito de la *Noticia* de Abad y Lasierra al ensalzar *la Ilustrisima Casa de los Abarcas*:⁸⁵

[...] a fines del siglo pasado [...] hizo una solemne funeral y traslacion de las cenizas de sus mayores a el antiquisimo sepulcro, que esta noble familia conserva en el Panteon de los Ricos Homes, siendo la unica del reino que ha mantenido sin interrupcion esta regalia desde el Rey Don Sancho Abarca su glorioso progenitor hasta nuestros dias [...] un lugar que por diez siglos habia sido la corona de Aragon, el padron de todas sus glorias, el relicario de las virtudes de la cuna y sepulcro de sus insignes Reyes, y el solar y deposito de la mas distinguida nobleza.⁸⁶

Con el reposo de sus restos en aquel lugar, el conde se vincularía a los orígenes del reino y a los de su propio linaje, los Abarca de Bolea, que se hacían remontar hasta Sancho Abarca, uno de los reyes míticos de Sobrarbe. Efectivamente, el 14 de enero de 1798 fue enterrado en el panteón de nobles o de los *Ricos Homes*, a los pies del Panteón Real.⁸⁷ Redunda en favor de esta idea el hecho de que las principales fechas que jalonan el desarrollo de la obra pinatense se corresponden estrictamente con los años en que Aranda fue *la mayor autoridad*

⁸² AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, Zaragoza, 29-I-1774, f. 92r, apéndice documental, doc. 210.

⁸³ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, Zaragoza, 29-I-1774, f. 92v, apéndice documental, doc. 210.

⁸⁴ FERRER BENIMELI, J. A., "El X conde de Aranda y Aragón", en Casaus Ballester, M. J., (ed.), *El condado de Aranda y la nobleza española en el Antiguo Régimen. Actas de las II Jornadas* (Épila, Zaragoza, 6 al 8 de noviembre de 2008), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», pp. 309-330, espec. p. 325.

⁸⁵ BNE, MSS/17985, Madrid, 12-VII-1773, ff. 29r-82v.

⁸⁶ BNE, MSS/17985, Madrid, 12-VII-1773, ff. 33r-35r.

⁸⁷ JUAN GARCÍA, N., LANZAROTE GUIRAL, J. M., "La reconstrucción...", *op. cit.*, p. 47.

en todo el reino⁸⁸ al ostentar el cargo de Presidente del Consejo de Castilla (1766-1773), en virtud del que también recibió información sobre el proyecto de reconstrucción.⁸⁹ En este período las obras transcurrieron con normalidad, salvo algunas incidencias tales como retrasos en algunos pagos o replanteamientos puntuales de la ejecución. Sin embargo, en 1773, año en que el aragonés dejó la presidencia y fue relegado a París con el cargo de embajador, la actividad se paralizó por falta de fondos cuya consecución, en lo sucesivo, se convirtió en una ardua tarea que, unida a otras circunstancias, supuso el enorme retraso en la finalización de las obras que impidió su inauguración hasta 1802.

El deseo del conde de Aranda es coherente con la designación de José de Hermosilla para la supervisión del proyecto y en ella se vislumbra la buena relación personal y profesional que desde diez años antes existía entre el conde, recién nombrado Presidente de la Cámara de Castilla, y el ingeniero y arquitecto, que en 1756 entró a formar parte del refundido Cuerpo de Artilleros e Ingenieros del ejército a las órdenes del aragonés, además de la pertenencia de ambos a la Real Academia de San Fernando.⁹⁰ A partir de ese año, el llerenense desarrolló sus dos principales proyectos, el del Hospital General de Atocha (1756-1769) y el de la ordenación del paseo del Prado o Prado Viejo (1767-1775), este último según las nuevas tendencias del urbanismo y la arquitectura de la Ilustración en Europa, obra promovida también por Aranda en un gesto de carácter político hacia el pueblo de Madrid tras el motín de Esquilache.

El nombramiento de Hermosilla puede deberse a distintas razones. Por una parte, con la fiscalización del proyecto por parte de éste, Aranda se aseguraba su refrendo por un arquitecto de nuevo cuño institucional según la concepción ilustrada que de la arquitectura tenía el aragonés,⁹¹ superponiéndolo a la tarea del arquitecto-artista autor del proyecto que Salas representaba,⁹² en claro reflejo

⁸⁸ Según los agentes de la diplomacia francesa (Ferrer Benimeli, 1986, p. 174). *Su Majestad Católica le ha concedido al mismo tiempo el mando militar de toda Castilla la Nueva, lo que le convierte en un cargo del que no ha habido jamás ejemplo (ibidem, p. 171).*

⁸⁹ Al Señor Roda. También se dio otro exemplar al Señor Conde de Aranda Presidente de Castilla, es la anotación que aparece en el margen izquierdo de un documento que recoge los motivos que el Monasterio de San Juan de la Peña ha tenido para suplicar a Su Magestad (Dios le guarde) se adorne el Real Panteon (AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, sin fecha).

⁹⁰ José de Hermosilla fue *Director actual* de arquitectura en 1752 de la Real Academia de San Fernando, tesorero de 1754 a 1756 y académico de honor y de mérito desde 1756. Aranda, fue consiliario desde 1757 (*Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Cargos y títulos académicos (1752-2018)*, Departamento de archivo, biblioteca y publicaciones. En línea: <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/cargos/cargosytitulos.pdf> (consulta: 31-X-2019).

⁹¹ RODRÍGUEZ RUIZ, D. y SAMBRICIO, C., "El conde de Aranda y la arquitectura española de la Ilustración", en *El Conde de Aranda*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Diputación Provincial de Zaragoza, Ibercaja, 1998, pp. 149-172, espec. pp. 156-160.

⁹² BLASCO ESQUIVIAS, B., "Diego Velázquez...", *op. cit.*, pp. 508-509.

del conflicto que en aquellos años marcó la organización de la enseñanza de esta disciplina en la Real Academia de San Fernando.

Por otra parte, desconocemos si —en su deseo personal de convertir el cenobio pinatense en su última morada— la referencia arquitectónica y simbólica del Panteón de Reyes escurialense pudo haber sido impuesta inicialmente por Aranda y asumirse después por Hermosilla en su tarea de supervisión, dado el profundo conocimiento que ambos tenían del monumento filipino, como promotor y ejecutor respectivamente de la campaña de levantamiento de planos del edificio que se llevó a cabo a partir de 1757, cuyo objetivo último parece haber sido hacer de él, fuera de su significado simbólico o dinástico, el paradigma de una arquitectura nacional. En la segunda mitad del siglo XVIII, el modelo arquitectónico de El Escorial se convirtió en un elemento disciplinar al ser planteado como la adecuada interpretación del clasicismo vitruviano que asumieron y consolidaron, en el siglo de las Luces, la nueva dinastía borbónica y la Real Academia de San Fernando, al considerar la arquitectura como un poderoso instrumento político de la Monarquía y del Estado. Una concepción claramente asumida por el noble aragonés y que parece haber guiado las iniciativas y obras promovidas por éste en la capital de España durante el desarrollo de su presidencia de la Cámara de Castilla.⁹³

Frente a esto, no podemos pasar por alto la enemistad existente entre José de Hermosilla y Ventura Rodríguez, desavenencias que habían llevado a aquel a abandonar el Palacio Real en 1756, donde ambos desempeñaban tareas como tenientes principales de arquitectura a las órdenes de Juan Bautista Sacchetti.⁹⁴ Por ello consideramos relevantes para nuestra investigación las circunstancias en que se produjo la designación del llerenense para la supervisión del proyecto de reconstrucción del panteón pinatense en detrimento de Ventura Rodríguez, entonces Maestro Mayor de las obras de Madrid y desde agosto de 1766 asesor de la Contaduría General de Arbitrios y Propios y del Consejo de Castilla para cuestiones técnicas y de planificación de los edificios públicos.⁹⁵

⁹³ RODRÍGUEZ RUIZ, D., “La sombra de un edificio. El Escorial en la cultura arquitectónica española durante la época de los primeros Borbones (1700-1770)”, *Quintana*, 2, Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 2003, pp. 57-94, espec. p. 73-76.

⁹⁴ MELÓN JIMÉNEZ, M. A. y RODRÍGUEZ RUIZ, D., “José de Hermosilla y Sandoval. Arquitecto e Ingeniero militar”, en Melón Jiménez, M. A., Rodríguez Ruiz, D. (dirs.), *José de Hermosilla y Sandoval. Arquitecto e Ingeniero militar*, catálogo exposición, Llerena mayo-junio 2015, Badajoz, Diputación Provincial de Badajoz, 2015, pp. 11-13; RODRÍGUEZ RUIZ, D., “José de Hermosilla. Arquitecto”, en Melón Jiménez, M. A., Rodríguez Ruiz, D. (dirs.), *José de Hermosilla...*, *op. cit.*, pp. 17-45, espec. pp. 26-27.

⁹⁵ REESE, T. F., “Desde el pasado: mirando hacia el futuro: cuarenta y cinco años después de *The Architecture of Ventura Rodríguez*”, en Rodríguez Ruiz, D. (coord.), *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, catálogo exposición Madrid, diciembre 2017 – abril 2018, Madrid,

El representante en Madrid y apoderado del capítulo de San Juan de la Peña, fray Marcos Benito de Vico, propuso a José de Hermosilla o a Ventura Rodríguez para la revisión del plan presentado por el abad,⁹⁶ a lo que la Real Cámara accedió nombrando a ambos. Pero una nota al pie del documento señala que *haviendo dirigido los Planes a dicho Hermosilla, como mas condecorado, para que asociado el expresado Rodriguez los examinaran, el militar alegó que por serlo no debía interbenir con otro alguno a examen, ni reconocimiento de Planes ni Diseños,*⁹⁷ excusa que sin duda aprovechó para rechazar la participación de Rodríguez, en lo que podría ser una muestra más de la antigua enemistad existente entre ambos. A pesar del reciente nombramiento del arquitecto de Ciempozuelos como asesor del Consejo en cuestiones tan afines al tema que nos ocupa, la institución accedió a la designación única de Hermosilla en septiembre de 1766.⁹⁸

Además, la elección del ingeniero encierra una serie de connotaciones que, en última instancia, no pueden sustraerse del contexto en que se desarrollaron las complicadas relaciones artísticas y personales que, a su vez, mantuvieron Ventura Rodríguez y Carlos Salas. Con el asunto del Panteón Real ambos se vieron implicados en el devenir de las dos más importantes obras contemporáneas, que fueron el trasaltar de la Santa Capilla del Pilar y la reconstrucción del panteón pinatense.

Así, a menos de una semana después de que la Cámara, descartando al arquitecto, notificara a Hermosilla la comisión de la revisión del proyecto, tenían lugar los desencuentros habidos en la Real Academia de San Fernando a cuenta de la aprobación, que no la elección, por su Junta ordinaria del modelo para el relieve de *La Asunción de la Virgen* del trasaltar de la Santa Capilla del Pilar presentado por el artista catalán. Un episodio en que se vieron involucrados el Cabildo zaragozano y Vicente Pignatelli ante la manipulación del proceso que intentó Ventura Rodríguez, y que también supuso el apartamiento definitivo de la obra pilarista de éste y de los escultores Felipe de Castro y Manuel Álvarez y, de hecho, de José Ramírez de Arellano, mediante una escueta carta dirigida al arquitecto que él mismo dio a conocer en una junta de la Real Academia de San Fernando.⁹⁹

Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid, Dirección General de Patrimonio Cultural, 2017, pp. 49-71, espec. p. 53.

⁹⁶ MUÑOZ SANCHO, A. M., "El Panteón Real: nuevos jaspes bajo la antigua roca", en Juan García, N., Lanzarote Guiral, J. M. y Muñoz Sancho, A. M., *El Panteón Real...*, op. cit., pp. 67-121, espec. p. 71.

⁹⁷ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 14-IX-1766, apéndice documental, doc. 140.

⁹⁸ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 17-IX-1766, apéndice documental, doc. 142.

⁹⁹ [...] *los tres Capitulares que en su nombre la firman, elogian mucho la conducta y pericia de los Señores Rodriguez Castro y Alvarez. La Junta lo celebro y acuerdo se pase esta carta al Señor Marques de Sarria a fin de que Su Excelencia se sirva responder a ella* (ARABASE, *Actas...*, junta ordinaria, 14-XII-1766, f. 414 v, apéndice documental, doc. 153).

Aún más, deberemos considerar de nuevo todo este cúmulo de circunstancias en torno a las obras y personas a las que nos hemos referido a lo largo de este trabajo, (Aranda, Hermosilla, Salas, Pignatelli y el Cabildo zaragozano) cuando tratemos del examen encargado al arquitecto Agustín Sanz y al escultor Joaquín Arali de la obra ejecutada en el Panteón Real, cuya ejecución había quedado paralizada en 1773, en vistas a acometer su terminación. Ambos artistas habían sido propuestos por Ventura Rodríguez y lo demoledor de sus informes sólo se explica por la animadversión de éste hacia Carlos Salas y la obra que dirigiera en San Juan de la Peña.

6. 2. 2.

El informe de José de Hermosilla sobre el proyecto de reconstrucción

José de Hermosilla emitió su informe el 20 de septiembre de 1766, presentándose como el encargado de la revisión del proyecto de reconstrucción del Panteón por orden de la Cámara de Castilla.

En líneas generales, el dictamen sobre el plan original presentado por el abad Isidoro Rubio a ese órgano, cuyo único conocimiento debemos a las referencias del ingeniero, fue favorable.¹⁰⁰ Lo calificó de *muy regular y se adapta al sistema de no mudar de sitio las Reales cenizas*. Afirmó que atendiendo a las indicaciones que proponía, *sin variar sustancialmente el proyecto [...] quedaria en parte mejorado*, al tiempo que podría rebajarse el coste de la obra. Técnicamente no halló ninguna deficiencia estructural que afectara a la estabilidad de la obra:

La duración¹⁰¹ de la Obra depende de su buena Construcción, y Materiales; en los Planos, y Perfiles se halla con la debida proporción, la que deven tener los [palabra tachada] mazizos, o gruesos de los muros con el vano que

¹⁰⁰ El texto del informe emitido por José de Hermosilla aparece transcrito en distintos documentos generados principalmente por la Cámara de Castilla, pero también en copias realizadas por orden de prelados o del propio capítulo pinatense y hoy conservadas en archivos y fondos documentales de distintas instituciones, además de su publicación en 1903 por Aguado Bleye. Las referencias documentales y bibliográficas son las siguientes: Archivo Histórico Nacional [AHN], Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 20-IX-1766, texto que utilizaremos en este estudio, por lo que todas las citas literales del informe de Hermosilla, mientras no se indique lo contrario, corresponden a esta referencia documental, con el número 143 en el apéndice documental. Obra otra copia en AHN, Consejos, leg. 19820, exp. 12, Madrid, 20-IX-1966 y una más, inserta en AMBJ, Papeles sueltos, *Panteón real y excavaciones 1770*, Zaragoza, 2-VII-1832, apéndice documental, doc. 251 (con errores de transcripción); AGUADO BLEYE, P., "Erección del Panteón...", *op. cit.*, pp. 377-379 (ed. facsímil de los números de 1903-1905. También con algunos errores tipográficos o de transcripción).

¹⁰¹ Debería ser *duración* y no *decoración* (AHN, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 20-IX-1766, sin foliar). Error de transcripción en la copia del AMBJ. Aparece en la forma correcta en el artículo de AGUADO BLEYE, P., "Erección del Panteón...", *op. cit.*, p. 378.

incluyen. Los pilares que forman los arcos, estan en su correspondiente sitio y las Bobedas quasi no tienen empuje, conque en la solidez y duracion de la obra, no encuentro que prevenir.

Sin embargo, sí señaló una serie de modificaciones referidas a su decoración. Esgrimió dos razones para reducirla aludiendo a su *impropiedad*, dado el ámbito funerario para el que se proyectaba, y a su excesivo coste, puesto que en gran parte estaba diseñada para su ejecución en bronce dorado. La ubicación de los diferentes elementos ornamentales que proponía eliminar o sustituir fueron señalados sobre los dibujos con una estrella (*).

En primer lugar, indicó la conveniencia de suprimir la representación del *símbolo* del Espíritu Santo rodeado de rayos y ángeles del remate del retablo por considerarlo inadecuado. Recomendaba mantener *solamente el Altar, y su retablo con el Santo Cruzifixo Estatuas laterales, y demas adornos de Basas,¹⁰² y Capiteles de columnas, y Pilastras que segun señala el color amarillo deben ser de bronze dorado a fuego.* También consideró conveniente eliminar el sagrario alegando que, aunque en el Panteón se celebrase la misa, *no debe reservarse el Sacramento, aseverando que de este modo quedaría el Altar serio, Magestuoso, decente, y devoto.*

Así mismo dijo haber señalado con una estrella algunos motivos decorativos como los *festones, y obolos dela Capilla*, aconsejando su eliminación por los mismos motivos que lo anterior, su impropiedad y su elevado coste, pues también se habían proyectado en bronce dorado.

Recomendó igualmente la supresión de *las medallas de los 27 sepulcros, dejando solo los requadros que las contienen* para incluir simplemente una inscripción con el nombre del difunto y el año de su muerte y, debajo, *un pequeño Escudo desus Armas, haciendose este, y las letras de bronze dorado.*

Respecto al medallón de bronce con el retrato de Carlos III proyectado junto al acceso al Panteón, propuso su sustitución por una estatua de cuerpo entero del rey, en mármol blanco y elevada sobre un *decente pedestal* con una inscripción y el año de la obra. Detrás de la efigie, en el muro y por encima de la cornisa, sugirió colocar:

en lugar del obolo un magnifico escudo con todas las Armas que los Señores Reyes de Aragon usaron en sus respectivos tiempos, o, enlazadas con las de Castilla, y demas que usa nuestro Monarcha, o, separadas, o, como mejor pareciese ala Camara.

Indicó así mismo, que las basas y capiteles de las pilastras del recinto, pensadas para su ejecución en bronce dorado, fueran talladas en mármol blanco, *cuio coste sera mui corto por su pequeñez pues un solo carro conducira comodamente todas las 20 Piezas de que constan, y si se hiciesen de bronze dorado ademas dela impropiedad costarian veinte vezes mas.*

¹⁰² Vasos en *ibidem*, p. 378.

Finalmente, para la pared frontera a la de los sepulcros, Hermosilla parece haber ideado la ejecución de *cuatro vajos relieves de estuco que representen algunos hechos memorables de los Señores Reyes que allí descansan, siendo este lugar mui propio para semejante adorno*, señalando en los dibujos o planos su ubicación y la de la estatua del rey por medio de letras.

Seguidamente el ingeniero hizo una estimación económica de la obra que valoró en 394.835 reales de vellón, consideración errónea que posteriormente dio lugar a desajustes en algunos aspectos del presupuesto que fue preciso solventar por parte de los directores durante el proceso de reconstrucción del Panteón.

A partir de las modificaciones del proyecto original propuestas por Hermosilla, consistentes en una moderación ornamental, inferimos que Carlos Salas había ideado un conjunto propio del barroco tardío cortesano, carente, en cualquier caso, de una decoración confusa o abigarrada, y al que trató de imprimir el decidido aire clásico del lenguaje académico, con clara inspiración en el enterramiento real por excelencia, el Panteón de Reyes del monasterio de San Lorenzo de El Escorial.¹⁰³ Como ya proponíamos antes, este modelo arquitectónico pudo haberlo impuesto o sugerido el propio conde de Aranda para el espacio en el que aspiraba a ser enterrado, adoptando el de la obra que era considerada en el Siglo de las Luces como paradigma de una arquitectura nacional.

Queda en el terreno de la incógnita si el aspecto del Panteón Real ideado originariamente por Salas, con profusión de bronces y con los jaspes que no se lograron localizar en las proximidades del monasterio, se habría aproximado aún más al del Panteón escurialense por sus tonalidades más oscuras, como sucede con el mármol negro-azulado de Canfranc utilizado en algunos elementos arquitectónicos y escultóricos del recinto.

Sin embargo, consideramos que básicamente el proyecto no pudo diferir mucho de lo que hoy contemplamos en el mausoleo. Así se materializó en el retablo edicular que Salas ideó coronado por una gloria de rayos dorados con el símbolo del Espíritu Santo y *Angelitos*, elementos de raigambre barroca con los que mayoritariamente concluían los remates de los retablos en la segunda mitad del siglo XVIII diseñados por los principales arquitectos, tracistas y escultores, como Ventura Rodríguez y el propio José de Hermosilla. De este modo coronó este último el retablo mayor de la iglesia romana de la Santissima Trinità degli

¹⁰³ *Despues de concluida toda la Canteria se echo de menos en la Bobeda un adorno general que dixese con el gusto de toda la Obra, a imitacion del Pantheon del Escorial, y precedidas declaraciones, el Arquitecto, Francisco Rodrigo, y Don Carlos de Salas, resolvieron los Monges, que componian la junta de Fabrica, el que se executasen en la forma correspondiente por la cantidad de 220 libras* (AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, nº 5).

Spagnoli, cuya decoración proyectó y dirigió entre 1748 y 1749 [fig. 61],¹⁰⁴ y el diseño del mueble principal de la parroquial de Irurita (Navarra) [fig. 62] que haría veinte años después, y que habría de ser sustituido por un grupo escultórico mucho más voluminoso en lo que, no obstante, pudo ser determinante la voluntad de los encargantes.¹⁰⁵



Fig. 61. Retablo mayor. Iglesia de la Santissima Trinità degli Spagnoli, Roma.



Fig. 62. Retablo mayor. Iglesia parroquial de Irurita (Navarra).

Sin embargo, en el Panteón Real el ingeniero optó por eliminarlos, aproximándose de este modo a los diseños que él mismo había propuesto para los retablos de las capillas laterales diagonales de la citada iglesia trinitaria romana [fig. 63],¹⁰⁶ o para el proyecto de 1755 de la capilla de las Reliquias del convento de Domus Dei de La Aguilera (Burgos) [fig. 64];¹⁰⁷ y para la

¹⁰⁴ DEUPI, Victor, "José de Hermosilla en Roma, 1747-1751", en Melón Jiménez, M. A. y Rodríguez Ruiz, D. (dirs.), *José de Hermosilla y Sandoval...*, op. cit., pp. 49-73; ANSELMÍ, A., "La chiesa della Santissima Trinità degli Spagnoli", en Hernando, C. J. (ed.), *Roma y España. Un crisol de la cultura europea de la Edad Moderna*, vol. II, Madrid, SEACEX, 2007, pp. 915-930.

¹⁰⁵ CRUZ YÁBAR, M. T., "José de Hermosilla y el retablo de Irurita en Navarra", *Archivo Español de Arte*, LXXIII, 290, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2000, pp. 147-162, espec. p. 154.

¹⁰⁶ DEUPI, Victor, "José de Hermosilla...", op. cit., p. 67.

¹⁰⁷ RODRÍGUEZ RUIZ, D., "José de Hermosilla. Arquitecto", op. cit., p. 32; ZAPARAÍN YÁÑEZ, M. J., *Desarrollo artístico de la comarca arandina. Siglos XVII y XVIII*, vol. II, Burgos, Ayuntamiento de Aranda de Duero, 2002, pp. 483-485.

desaparecida *Capillita, o Relicario*¹⁰⁸ de la iglesia de los Trinitarios Calzados de la calle Atocha de Madrid, calificado por Llaguno como *el gracioso retablo de la sacristía [...] compuesto de dos columnas y de dos pilastras del orden dórico*.¹⁰⁹



Fig. 63. Capilla lateral. Iglesia de la Santissima Trinità degli Spagnoli, Roma.



Fig. 64. Capilla de las Reliquias. Convento Domus Dei, La Aguilera (Burgos).

En cuanto a la decoración proyectada por Salas de *festones y obolos* y de capiteles y basas en bronce dorado que debía animar el entablamento del recinto pinatense, citando de nuevo el Panteón de El Escorial, también trató de ser eliminada por Hermosilla, sustituyéndola por sencillos capiteles y basas en mármol blanco, en aras de una mayor economía.

De ese mismo material debía ser la estatua de Carlos III sobre pedestal con inscripciones conmemorativas de su patrocinio que, junto a *un magnífico escudo*, propuso el ingeniero en sustitución del medallón de bronce con el busto del

¹⁰⁸ A la misma Sacristía corresponde una Capillita, o Relicario, con varios nichos, entre los cuales hay pilastras de órden dórico, adornado el friso con instrumentos de martirios, y los arcos con florones. El altar tiene la decoracion de dos pilastras, y una columna de órden corintio á cada lado, hecho todo con diseño de dio el Capitan de Ingenieros Don Joseph de Hermosilla (PONZ, A., *Viage...*, op. cit., t. V, p. 72).

¹⁰⁹ LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, vol. IV, Madrid, Imprenta Real, 1829, p. 267. En línea: <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000013547> (consulta 22-VIII-2019).

monarca que estaba proyectado, y tal vez diseñado, por Carlos Salas para la zona de acceso, a los pies del mausoleo. La incorporación de la efigie del rey y el escudo de armas, junto a la indicación de la labra de cuatro relieves de temática histórica en la pared frontera a los sepulcros, dotaba de monumentalidad al conjunto, extremo que respondería al interés de José de Hermosilla por enfatizar el carácter político y representativo que, como enterramiento real, debía ostentar el panteón pinatense, estableciendo un vínculo con la antigua realeza aragonesa para legitimación de la dinastía borbónica.

Finalmente, planteó suprimir las *medallas* de cada una de las placas de bronce que habían de cubrir los veintisiete sepulcros reales en su nueva disposición según el proyecto. En su lugar propuso articular las lápidas mediante un *requadro* u marco recogiendo una simple inscripción en la que constara el nombre y año de la muerte de la persona enterrada y, debajo, su correspondiente escudo de armas, haciendo resaltar ambos elementos en bronce dorado sobre el fondo del metal en su color. La tarea de determinar dichos nombres y fechas dio lugar a un largo proceso en el que la polémica, e incluso las disputas, entre significados eruditos fueron una de las principales causas de la paralización de las obras de reconstrucción del Panteón Real de San Juan de la Peña durante largos períodos de tiempo, hasta su inauguración en 1802.¹¹⁰

La Cámara de Castilla elevó al rey el informe elaborado por José de Hermosilla para su aprobación. Consultado el monarca, el secretario de la Cámara y Patronato de Aragón, Nicolás Manzano y Marañón, dirigió una carta al abad y capítulo pinatenses para comunicar las indicaciones a seguir según la orden real. En ella se establecieron una serie de directrices por las que se autorizaba la reconstrucción del panteón medieval, pues, tal como había solicitado el abad:

*[...] se ha serbido Su Majestad resolber que no se remueban ni trasladen al nuevo Monasterio los huesos, y cenizas de los Señores Reyes, que de tan antiguo, y desde su fallecimiento descansan en el Religioso Pantheon de la Venerable Cueva de San Juan, que elixieron para su sepulcro y descanso [...].*¹¹¹

Se autorizaba a que *en la misma Venerable cueba se construya un Pantheon serio, Magestuoso, y grave en que se conserben con la debida decencia las referidas Reales Cenizas*, con la orden de seguir el proyecto remitido a la Cámara, aunque atendiendo a las modificaciones indicadas por Hermosilla en su informe de septiembre del año anterior, con la única excepción de la referida a la estatua de Carlos III, pues el propio monarca había expresado su deseo de que no se

¹¹⁰ LANZAROTE GUIRAL, J. M. y MUÑOZ SANCHO, A. M., “El espinoso asunto de las inscripciones sepulcrales” en Juan García, N., Lanzarote Guiral, J. M. y Muñoz Sancho, A. M., *El Panteón Real...*, *op. cit.*, pp. 123-130.

¹¹¹ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 5-V-1767.

realizara y, en su lugar, se conservara el medallón de bronce con su busto que aparecía en el proyecto originario de Carlos Salas.

Por último, se exigía la presentación de una *copia del Plan, segun el qual se ha de executar la obra, para que se junte al expediente y quede en la Secretaria noticia de todo*,¹¹² además de la confirmación del recibo de la misiva.

Respecto a la financiación de las obras, la Cámara comunicó que el rey no había accedido a conceder los dos títulos de nobleza solicitados por el abad, pero estaba dispuesto a admitir otras propuestas. De esta manera, los fondos disponibles para abordar la reconstrucción eran las rentas destinadas a tal fin propias de la abadía y las aportadas por los vicarios y beneficiados de diferentes localidades que, basadas en los bienes decimales, se hallaban por entonces mermadas por la mortandad del ganado. No obstante, el rey ordenó la supervisión del depósito de la asignación al obispo de Jaca.¹¹³ La posible resistencia del abad a esta vigilancia y a la cesión de la pensión junto a problemas económicos que fueron surgiendo en el curso de las obras, hicieron que el abad Rubio solicitara frecuentemente a la Cámara la concesión de fondos o incluso la remisión de deudas.¹¹⁴ Casi inmediatamente después de la excavación, en una carta remitida al rey con el informe de dicha operación, el prelado aludió por primera vez a un sobrecoste respecto a la estimación económica —errónea como se verá después— realizada por José de Hermosilla, solicitando al monarca que se asignaran a la empresa *los doce mil pesos que faltan a la estimación que la dieron los Arquitectos*,¹¹⁵ o bien que se facilitaran otros medios de financiación para responder a la totalidad de los gastos y a los plazos de la obra.

6. 2. 3.

Comienzo de las obras: excavación y colocación de la primera piedra

A partir de la autorización de la obra por parte de la Cámara sólo se tiene noticia del acopio de materiales para su fábrica,¹¹⁶ aunque ésta ya habría comenzado, pues en febrero de 1768 el capítulo pinatense había remitido el *Plan* incorporando las modificaciones de Hermosilla y excusándose de la tardanza porque *El tiempo, y lo quebrado del Pais han hecho dificultoso el pronto descubrimiento*

¹¹²AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 5-V-1767.

¹¹³ AHPH, Hacienda, Desamortización, H- 15982/14, nº 1, Madrid, 9-VIII-1767, apéndice documental, doc. 156.

¹¹⁴ JUAN GARCÍA, N., LANZAROTE GUIRAL, J. M., “La reconstrucción...”, *op. cit.*, p. 51.

¹¹⁵ AMBJ, Papeles sueltos, *Panteón real y excavaciones 1770*, Zaragoza, 2-VII-1832, apéndice documental, doc. 251.

¹¹⁶ Gastos correspondientes a los años 1766 y 1767 (AHPH, H-15983/3, Libro de Fábrica del Real Monasterio de San Juan de la Peña, 1745-1795, ff. 184-187).

*de el seguro allazgo delos Jaspes necesarios atrasando la formacion del nuevo Diseño que remito a Vuestra Señoria en conformidad de lo mandado.*¹¹⁷

En los meses siguientes se fueron concertando los distintos contratos y, además de una capitulación de carácter general para las obras legalizada en agosto, se firmaron otras particulares con los maestros canteros Juan y Joaquín Iñíguez, padre e hijo, con Carlos Salas en diciembre, en calidad de escultor para trabajos exclusivos de su arte y, probablemente, con José Estrada como bronceista. Ninguna ha sido localizada y sabemos de ellas porque aparecen mencionadas en la documentación, excepto la del escultor catalán, aportada por él mismo al cronista que recopilaba toda la información para escribir sobre la reconstrucción del Panteón Real, y de la que el monasterio de las Benedictinas de Jaca conserva una copia, fuente fundamental para conocer extremos de la obra que no ha revelado la documentación conservada en los otros archivos consultados para esta investigación.

Los plazos de ejecución de los trabajos de los distintos ramos implicados en la reconstrucción se deberían haber comenzado a contar a partir de las fechas estipuladas en los convenios entre el monasterio y los artífices. Sin embargo, las obras no se iniciaron hasta junio de 1770, cuando los canteros comunicaron al capítulo la necesidad de excavar el recinto antes de proceder a la cimentación de la estructura proyectada, cuya altura era mayor que la que hasta entonces había tenido el panteón.

En su calidad de directores de la obra, Salas y Estrada fueron consultados por el abad al efecto de convocar a toda la comunidad en el monasterio para comunicar las órdenes de la Cámara de Castilla, preparar las operaciones relacionadas con la excavación y acordar la metodología a seguir durante la exhumación, traslado provisional y custodia de los restos que se iban a manipular, dada su gran entidad histórica. En primer lugar, se acordó que dos notarios testificasen sobre el proceso en cada una de las actuaciones llevadas a cabo, incorporando a la escritura los documentos de cualquier carácter relacionados con los hallazgos y su ubicación, con especial atención a las indicaciones o referencias de los directores al respecto. Obviamente, se requería la presencia de éstos y de los *obreros*, así como de los cuatro monjes comisionados para las obras, a fin de que indicaran cualquier aspecto que considerasen oportuno o sobre el que fuera preciso testificar. Se ordenó levantar planos de la ubicación de los enterramientos en el pavimento y colocar los huesos procedentes de cada uno de los sepulcros en cajones numerados para depositarlos en el lugar adecuado. Para comprobaciones sobre el *numero, orden e identidad de personas reales y sepulturas* del Panteón Real se puso a disposición de los comisionados el documento del abad Blasco de Lanuza recogido en el *Libro de la cadena* del

¹¹⁷ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, San Juan de la Peña, 18-II-1768.

monasterio,¹¹⁸ recomendado por el abad Rubio Lozano como referencia *por quanto entre los documentos modernos es de gran credito*.¹¹⁹ Por último, se dispuso pedir al gobernador militar de Jaca, el conde de Leminghe, el envío de tropas para la custodia y vigilancia de las entradas y otros puntos críticos del monasterio durante los días que durasen los trabajos de excavación.

Las disposiciones y acuerdos adoptados en aquella asamblea fueron recogidos en una resolución capitular,¹²⁰ que, junto a las órdenes de la Real Cámara transmitidas al abad en la carta de 5 de mayo de 1767, fueron leídas a los presentes el día del comienzo de la excavación del Panteón Real, el 6 de junio de 1770, entre los que se encontraban los directores, citados en el acta como:

*Don Carlos Salas Escultor Academico de mérito en la Real de San Fernando, Profesor de Arquitectura, y actual Director de la Fabrica de la Santa Capilla de Nuestra Señora del Pilar dela Ciudad de Zaragoza residente en ella, y natural de Barcelona, y Don Joseph Estrada Maestro Platero domiciliado en lade Huesca, encargados y directores de dicha Obra.*¹²¹

La operación, testificada por los notarios de Jaca y Berdún, Pedro Francisco Casaviella y Manuel Normante, se prolongó por espacio de ocho días. La copia del acta que se envió al Real Patronato se custodia en el Archivo Histórico Nacional y es la que seguimos en este estudio.¹²² Se conserva otra en el Archivo Diocesano de Jaca,¹²³ probablemente la que transcribió Aguado Bleye en 1903 para la *Revista de Huesca*.¹²⁴ Por el contrario, el documento de las Benedictinas de Jaca no recoge la copia, pero sí un interesantísimo informe redactado y firmado por los directores de la obra, Carlos Salas y José Estrada,

¹¹⁸ *Testimonio del Abad Lanuza y Libro Cadena* (AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, ff. 22v-23r).

¹¹⁹ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, San Juan de la Peña, 6-VI-1770, f. 18v, apéndice documental, doc. 171(en regista). Transcripción en JUAN GARCÍA, N., LANZAROTE GUIRAL, J. M. y MUÑOZ SANCHO, A. M., *El Panteón Real...*, *op. cit.*, pp. 157-169, doc. 4. Un resumen de las operaciones de excavación se encuentra en la copia del documento entregado por Carlos Salas a Tomás Fermín de Lezaún (AMBJ, Papeles sueltos, *Panteón Real y excavaciones 1770, 2-VII-1832*, apéndice documental, doc. 251).

¹²⁰ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, ff. 18r-19r. Así mismo, otras copias de dicha resolución capitular se encuentran en el documento del monasterio de las Benedictinas de Jaca (AMBJ, Papeles sueltos, *Panteón real y excavaciones 1770, Zaragoza, 2-VII-1832*, apéndice documental, doc. 251), y la que se inserta en el acta de excavación del Panteón Real transcrita en el artículo de Aguado Bleye (AGUADO BLEYE, P., "Erección del Panteón...", *op. cit.*, pp. 379-381).

¹²¹ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, f. 15r.

¹²² AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, ff. 15-25.

¹²³ Archivo Diocesano de Jaca [ADJ], San Juan de la Peña, caja 163, exp. 153, *Sobre conventos suprimidos, exclaustros y religiosas*, nº 3, ff. 103-124.

¹²⁴ AGUADO BLEYE, P., "Erección del Panteón...", *op. cit.*, pp. 374-390.

resumiendo aquellas jornadas, junto a anotaciones sobre los hallazgos en los enterramientos y sus apreciaciones sobre éstos.¹²⁵

Por otra parte, José Estrada se encargó de levantar el plano de la ubicación de los sepulcros tras los trabajos de excavación que ya vimos anteriormente [fig. 67]. Se conserva junto a la copia del acta de excavación del Archivo Histórico Nacional formando parte de los documentos enviados al Real Patronato y, junto a otro firmado por Carlos Salas que se analizará más adelante [fig. 69], y fueron realizados por ambos directores, en virtud de la resolución capitular¹²⁶ que estableció levantar planos de los enterramientos antiguos, y del mandato de la Cámara de confeccionar el *Plan* definitivo de la obra para incluirlo en el expediente.

A éstos hay que añadir un tercer dibujo original que hemos localizado, custodiado en el mismo archivo, aunque sumamente descontextualizado de la documentación de cronología similar. Representa la decoración de una lápida de bronce para los sepulcros, asumiendo las indicaciones que para su diseño hizo José de Herosilla al revisar el proyecto original, por lo que podría formar parte del citado *Plan*, siendo plausible su atribución a Carlos Salas, como analizaremos más adelante [fig. 72].

Finalmente, el 30 de junio de 1770 tuvo lugar la ceremonia de colocación de la primera piedra presidida por el abad Isidoro Rubio Lozano que bendijo solemnemente las obras.¹²⁷

6. 2. 4.

La dirección de las obras de reconstrucción

Además de la elaboración del proyecto original, Carlos Salas¹²⁸ asumió la dirección artística de las obras de reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña junto con el platero y grabador oscense José Estrada Calvo (1728-1777). Desconocemos los motivos para que la elección recayera en este último, más allá del prestigio del que, como artista, pudiera gozar en el ámbito

¹²⁵ AMBJ, Papeles sueltos, *Panteón real y excavaciones 1770*, Zaragoza, 2-VII-1832, apéndice documental, doc. 251.

¹²⁶ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, ff. 18r-19r.

¹²⁷ HUESCA, R. DE, *Teatro histórico de las iglesias del Reino de Aragón. De la Santa Iglesia de Jaca*, vol. VIII, Pamplona, Imprenta de la Viuda de Longás e Hijo, 1802, p. 389.

¹²⁸ En sus informes se presenta como *Don Carlos de Salas Académico de mérito de la Real de San Fernando Director y Artífice en la renovación del Real Antiguo Panteón del venerable Monasterio de San Juan de la Peña y residente en esta ciudad de Zaragoza*.

oscense: *Ansioso el monasterio de ver cumplida esta gloriosa obra, hizo los ajustes con los arquitectos mas acreditados.*¹²⁹

- *El codirector José Estrada*

Es muy poco lo que se sabe de este artista, sobre el que recientes investigaciones han proporcionado algunos datos biográficos y profesionales, si bien sigue muy desdibujada su personalidad artística. Hijo de Manuel y Antonia, nació en el seno de una familia de plateros, oficio que aprendería desde niño en el taller paterno, donde se formó también su pariente zaragozano Francisco Estrada.¹³⁰ Pasó a regentarlo en 1751 tras la muerte del padre, y contrajo matrimonio al año siguiente con Josefa del Verde. Obtuvo derecho de enterramiento para él y sus descendientes en la capilla de Nuestra Señora de las Nieves de la iglesia de San Pedro el Viejo a cambio de construir un retablo nuevo para dicho espacio.¹³¹ Uno de sus ejecutores testamentarios fue su primo Domingo Estrada, otro significado platero zaragozano, director de escultura de la II Junta Preparatoria de la Academia de dicha ciudad, junto al escultor Juan Fita y el mismo Carlos Salas.

De sus obras como platero se han conservado algunas piezas reseñables, como una custodia de tipo sol con decoración rococó que, según el archivo de la parroquial de Montmesa (Huesca), se le habría encargado en 1752.¹³² Ramón de Huesca le atribuyó una grada y un dosel de plata integrados en el gran conjunto de orfebrería que engalanaba el altar mayor de la catedral oscense en las grandes solemnidades,¹³³ exhibido actualmente en su Museo Diocesano. Las mismas piezas que Ricardo del Arco citó cuando se refirió a él como el *expertísimo orfebre* cuyas obras se solicitaban desde *Zaragoza y otros puntos*.¹³⁴ Se le atribuyen así mismo los dos bustos de plata de San Lorenzo y de San Vicente que complementan el conjunto citado de la seo oscense.¹³⁵ Finalmente, el Museo de

¹²⁹ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 22-I-1779.

¹³⁰ COSTA FLORENCIA, J., "Algunas noticias sobre plateros del siglo XVIII en el Alto Aragón», *Diario del Alto Aragón*, especial San Lorenzo, (10-VIII-2013), 2013c, pp. 66; ESQUÍROZ MATILLA, M., *Estudio histórico, artístico y documental de la platería oscense*, tesis doctoral inédita dirigida por el doctor Juan Francisco Esteban Lorente, Universidad de Zaragoza, 1994, p. 330-332.

¹³¹ COSTA FLORENCIA, J., "El platero José Estrada y la custodia de la parroquial de Montmesa", *Diario del Alto Aragón*, suplemento dominical, (10-II-2013), 2013b, p. 17.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ HUESCA, R. DE, *Teatro histórico de las iglesias del Reino de Aragón. Iglesia de Huesca*, vol. VII, Pamplona, Imprenta de Miguel Cosculluela, 1797, p. 507; NASARRE LÓPEZ, J. M., VILLACAMPA SANVICENTE, S., "El Museo Diocesano de Huesca", *Artigrama*, 29, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2014, pp. 65-96, espec. p. 93

¹³⁴ ARCO Y GARAY, R. DEL, "Orfebres oscenses (siglos XVI, XVII y XVIII)", *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, 6, 1912, pp. 374-381, espec. pp. 375-376.

¹³⁵ VILLACAMPA SANVICENTE, S., "Tradición y devoción laurentina en la seo oscense", *Argensola*, 118, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2008, pp. 191-210, espec. p. 207.

esa ciudad conserva una naveta y un incensario con decoraciones de rocalla de 1768, procedentes de la Universidad Sertoriana.¹³⁶

De su prestigio como artista en otra faceta mal conocida de José Estrada, tenemos noticias de su actividad como decorador del teatro o paraninfo de dicha institución en ese mismo año, en que su tesorero le entregó 50 libras para pagar al pintor Juan Andrés Merklein una pintura de *Minerva y Sertorio* que, colocado debajo de un cuadro de la Inmaculada hoy desaparecido, debía presidir el recinto. La documentación se refiere a Estrada como *encargado del pintor don Juan Andres Merklein*.¹³⁷ Sin que podamos precisar el alcance de su cometido en ese proyecto decorativo, de nuevo en 1770 fue comisionado junto al rector, para decidir la ubicación del retrato del conde de Aranda, Pedro Pablo Abarca de Bolea, pintado por Ramón Bayeu el año anterior, que fue colocado a los pies del teatro frente al cuadro de Merklein.¹³⁸

Estrictamente contemporáneo a estas tareas es el encargo de la codirección con Carlos Salas de la obra de reconstrucción del Panteón Real, pero ya antes, en 1767, fue nombrado procurador del capítulo de San Juan de la Peña ante el notario Casaviella, *para loar y aprobar la venta o Ventas de unas Casas con su obrador*, propiedad del monasterio en la ciudad de Huesca,¹³⁹ tal vez en previsión de establecer allí el taller adecuado para realizar los trabajos en bronce que poco después capituló para la decoración del Panteón. En 1768 se le instituyó de nuevo como procurador para *comisar* dichas casas.¹⁴⁰

Como grabador, también es escasa la información que conocemos sobre José Estrada. El conde de la Viñaza lo incluyó en sus *Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez* a partir de las notas que Valentín Carderera legó a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, citando dos obras de su autoría: *una estampa de las plantas de los Senderos Reales de San Juan de la Peña*, firmada *Josef Estrada ex. Oscae*, que seguramente encierra la errata de *Senderos por Sepulcros*, en

¹³⁶ Museo de Huesca, números de inventario 03532 y 03533 respectivamente.

¹³⁷ CANTERO PAÑOS, M. P., GARCÉS MANAU, C., "Las pinturas del teatro de la Universidad de Huesca (1768-1819)", *Argensola*, 123, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2013, pp. 165-210, espec. p. 176. Los autores del artículo se refieren a José Estrada como grabador zaragozano, sin que hayamos podido documentar su residencia en Zaragoza en 1768. Juan Andrés Merklein, pintor de origen alemán, sí está domiciliado esa misma ciudad en la parroquia de Santa Engracia (MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, *op. cit.*, p. 22), información que agradecemos a la doctora María Isabel Álvaro Zamora.

¹³⁸ CANTERO PAÑOS, M. P., GARCÉS MANAU, C., "Las pinturas...", *op. cit.*, p. 184.

¹³⁹ AHPH, Protocolos notariales, not. Pedro Francisco Casaviella, 1767, f. 31 r-v.

¹⁴⁰ [...] *consolidando dicho Procurador el Dominio util de las supradichas y confrontadas Casas y obrador con el Directo de dichos otorgantes, y Capitulo tome y ocupe la verdadera, real, actual y corporal posesion de aquellas con ambos dominios util y directo, y demas derechos pertenecientes a dichos otorgantes y Capitulo* (AHPH, Protocolos notariales, not. Pedro Francisco Casaviella, 1767, f. 22 r-v).

referencia al plano de la excavación del Panteón Real en 1770.¹⁴¹ También el Conde de la Viñaza le señaló como autor de una estampa de *Nuestra Señora de la Laguna, en fol. menor, grabada con punta fina y limpia, y firmada Josef Estrada sculp. Oscae 1759*.¹⁴² Según Antonio Gallego, se trata de la imagen de Nuestra Señora de Lagunas, con devoción en la zona de Cariñena (Zaragoza), y el autor del dibujo fue el pintor Juan Ramírez (Zaragoza, ca. 1725 – 1782).¹⁴³

Se puede atribuir al oscense otra estampa con la sección y alzado del Panteón Real proyectado por Carlos Salas,¹⁴⁴ anotada por Valentín Carderera [fig. 71], así como una prueba de estado previa de la misma ilustración que éste poseía [fig. 70].¹⁴⁵ También en la Biblioteca Nacional se custodia un grabado de Estrada con el retrato de Juan de Palafox y Mendoza, de hacia 1760,¹⁴⁶ y su correspondiente dibujo preparatorio [fig. 65],¹⁴⁷ pertenecientes a un momento en que proliferaron las estampas encomiásticas del obispo en relación con su beatificación y su antijesuitismo.¹⁴⁸

Otro grabado se conserva en la parroquial de San Gil Abad de Zaragoza [fig. 66]. Dado a conocer por Belén Boloqui,¹⁴⁹ representa al santo titular y fue realizado por Estrada a partir de un dibujo de José Ramírez de Arellano, probablemente hacia 1745, al ser inaugurada la serie de esculturas de santos penitentes y anacoretas realizados por este escultor para decoración de los pilares de la iglesia. La estampa debió tener difusión en Huesca, pues una imagen idéntica fue tallada por Juan Francisco Ubalde para el ático del retablo mayor de la iglesia de Majones (Huesca).¹⁵⁰

¹⁴¹ Tal como afirman LANZAROTE GUIRAL, J. M., ARANA COBOS, I., *Viaje artístico por Aragón de Valentín Carderera: monumentos arquitectónicos de España, dibujos de la Colección Valentín Carderera de la Fundación Lázaro Galdiano, la Biblioteca Nacional de España y la colección privada de la familia Carderera*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» / Fundación Lázaro Galdiano, 2013, cat. 165. El dibujo reproduce el *Diseño 7* incluido en BNE, MSS/17985, *Noticia...*, ff. 56v-57r.

¹⁴² VIÑAZA, CONDE DE LA (Cipriano Muñoz y Manzano), *Adiciones al Diccionario histórico de Ceán Bermúdez, compuestas por el conde de la Viñaza*, vol. II, Madrid, Tipografía de los Huérfanos, p. 185.

¹⁴³ Citado en ROY SINUSÍA, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», col. Estudios/Arte, 2006, pp. 326 y 471.

¹⁴⁴ BNE, INVENT/23904. Estampa calcográfica, huella de 105 x 207 mm.

¹⁴⁵ Archivo de la familia Carderera [AFC], *Viaje artístico por el reino de Aragón*, legajo de manuscritos, estampa calcográfica, f. 428.

¹⁴⁶ BNE, IH/6861/14. Estampa calcográfica, 172 x 120 mm.

¹⁴⁷ BNE, DIB/15/30/4. Dibujo a lápiz rojo, pluma y tinta china negra, 162 x 116 mm.

¹⁴⁸ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Consideraciones sobre la riqueza iconográfica de don Juan de Palafox", en Fernández Gracia, R. (coord.), *Palafox. Iglesia, Cultura y Estado en el siglo XVII*, Pamplona, Universidad de Navarra, 2001, p. 399-428, espec. p. 414-417.

¹⁴⁹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. I, p. 334.

¹⁵⁰ COSTA FLORENCIA, J., "Las dotaciones artísticas del siglo XVIII en las parroquiales de Javierregay, Latre, Majones y Rasal", *Argensola*, 118, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragones, 2008, pp. 335-357, espec. pp. 347-348; COSTA FLORENCIA, J., *Escultura del siglo XVIII en el Alto*

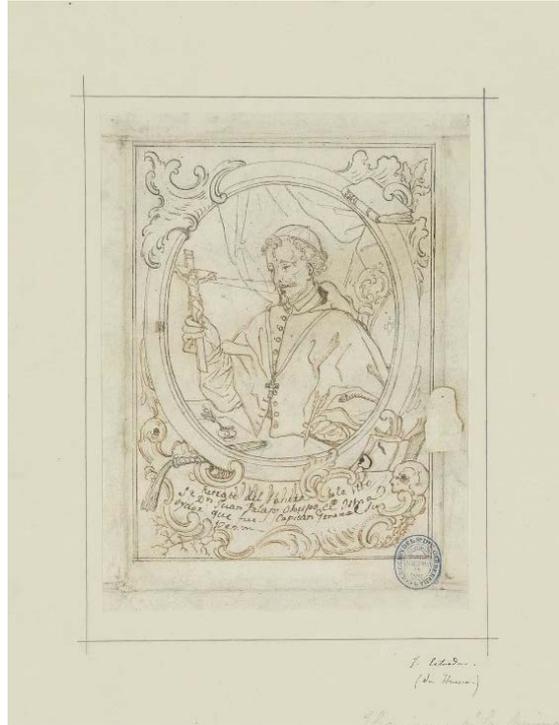


Fig. 65. José Estrada. Juan de Palafox y Mendoza. Dibujo preparatorio (BNE, DIB/15/30/4).



Fig. 66. José Estrada. San Gil Abad. Estampa calcográfica (Archivo Parroquial de San Gil Abad, Zaragoza).

Aragón: biografías artísticas, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2013a, p. 238; COSTA FLORENCIA, J., *El retablo escultórico del siglo XVIII en el Alto Aragón*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2012, p. 410.

En abril de 1777 murió José Estrada sin haber concluido los trabajos para los que fue contratado en 1768 por el capítulo de San Juan de la Peña, si bien es cierto que la polémica a cuenta de la fijación de los nombres y cronologías de las personas reales allí enterradas, fue un agrio y prolongado debate que impidió que el monasterio entregara al artista los textos definitivos de los epitafios para grabar en las placas de bronce que debían cubrir cada uno de los veintisiete sepulcros del Panteón Real.

- *Las tareas directivas*

Retrocediendo al tiempo del comienzo de las obras de reconstrucción del Panteón Real, y en lo que puede circunscribirse a las tareas de dirección propiamente dichas, sabemos que Estrada fue el encargado de efectuar las mediciones en el monasterio para la elaboración posterior de la planimetría incluida en el proyecto original enviado por el abad a la Cámara de Castilla, confeccionado por Carlos Salas y compuesto, al menos, de *tres Diseños distintos, de Planta, alzado y Corte de la obra proyectada en el antiguo Pantheon, y que despues aprobo Su Magestad*.

10. A don Josef Estrada, por el viaje que hizo a San Juan de la Peña, y tiempo que consumo para tomar las medidas del sitio del Pantheon sobre las que se formaron despues los diseños, 50 libras.¹⁵¹

Las obras de reconstrucción debieron requerir la elaboración por parte de los directores de un importante aparato gráfico, destinado fundamentalmente a informar a la Cámara del avance de las mismas, para su uso por parte de los diferentes maestros de obras o aparejadores y artífices en el desempeño de su trabajo, e incluso de cara a la divulgación de las pretensiones del monasterio acerca de semejante empresa nacional y en vistas a elaborar un estudio de carácter histórico.¹⁵² Ya nos hemos referido con anterioridad a este tema y, en concreto, a los dos dibujos originales de ambos artistas conservados en el Archivo Histórico Nacional: el de Estrada para presentar los hallazgos de la excavación del Panteón en 1770 [fig. 67],¹⁵³ y el de Salas, formando parte del *Plan* exigido por la Cámara, para mostrar el nuevo diseño definitivo [fig. 69], a partir de los que el oscense abrió un número indeterminado de estampas. Ambos dibujos y el que aquí atribuimos a Carlos Salas [fig. 72], junto a dos estampas calcográficas, han

¹⁵¹ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, f. 92v.

¹⁵² Publicación de un artículo sobre los hallazgos en el monasterio de San Juan de la Peña en el parisino *Journal des Savants* de abril de 1773 (JUAN GARCÍA, N., LANZAROTE GUIRAL, J. M., "La reconstrucción del «venerable» ...", *op. cit.*, p. 58).

¹⁵³ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, f. 13.

sido dados a conocer en nuestra reciente publicación sobre el Panteón Real en el siglo XVIII.¹⁵⁴

Estrada tituló el dibujo de su autoría como *Explicacion del presente plan, en el que se demuestran las sepulturas Reales, y sarcofagos de los Ricos Hombres del Real Panteon de San Juan de la Peña y lo que en ellas se hallo en la escavacion para su obra, âla que se dio principio en el dia 4 del Mes de Junio del Año 1770.*¹⁵⁵ Aparece una inscripción con su nombre, *Jph Estrada Platero*, y está firmado por los dos notarios de Jaca que legalizaron el acta de excavación citados anteriormente. A la derecha situó la leyenda explicativa y numerada del contenido de cada sepulcro, distinguiendo con las letras A, B y C los sepulcros reales, los de los *Ricos Hombres* y la entrada al Panteón respectivamente, más la escala en *baras aragonesas*. El detallado dibujo reproduce con buen trazo las veintiuna tumbas antropomorfas halladas en el suelo del Panteón y su contenido, unas vacías y otras con esqueletos completos representados en la postura precisa en que aparecieron, o los huesos en su exacta ubicación en el interior de ellas, excepto una tumba rectangular, más grande. En la parte superior, en el espacio acotado por un murete, Estrada representó nueve sepulturas de forma troncocónica, de las que cinco presentan laudas decoradas con rosetas y roleos vegetales, con un indudable gusto barroco, o inscripciones, éstas últimas indicando las pertenecientes a los tres primeros reyes de Aragón, de derecha a izquierda, Ramiro I,¹⁵⁶ Sancho Ramírez¹⁵⁷ y Pedro I.¹⁵⁸

A partir de este dibujo se elaboró una estampa calcográfica, de la que se conserva un ejemplar en la Real Academia de la Historia y también está firmada por *Jph Estrada Excu^t, Oscae* [fig. 68].¹⁵⁹

Por otra parte, el dibujo original conservado de Carlos Salas [cat. 26], mencionado en el asiento de un pago de 150 libras jaquesas efectuado al escultor, se cita también en un informe de gastos elaborado en 1774:

Por el trabajo, y asistencia de dicho Salas a la escabacion del Pavimento por mas de un mes; formacion original de un Diseño con el Corte de la Peña, y todo de la Fabrica para manifestar a la Real Camara

¹⁵⁴ JUAN GARCÍA, N., LANZAROTE GUIRAL, J. M., "La reconstrucción del «venerable» ...", *op. cit.*, pp. 53-57.

¹⁵⁵ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, f. 13. Dibujo a tinta y aguadas sobre papel verjurado, 247 x 375 mm.

¹⁵⁶ † HIC REQUIESIT RANIMIRUS REX (LANZAROTE GUIRAL, J. M., "De la excavación...", *op. cit.*, pp. 143-144.

¹⁵⁷ † HIC REQUIESCIT SANCIUS RAMIRI REX (*ibidem*).

¹⁵⁸ E MCXLII OBIT REX PETR (*ibidem*). Respecto a los hallazgos es preciso tener en cuenta el texto redactado por Salas y Estrada recogido en el documento de las Benedictinas de Jaca mencionado más arriba (AMBJ, Papeles sueltos, *Panteón real y excavaciones 1770*, Zaragoza, 2-VII-1832, apéndice documental, doc. 251.

¹⁵⁹ RAH, 9/5225, f. 128 (JUAN GARCÍA, N., LANZAROTE GUIRAL, J. M., "La reconstrucción del «venerable» ...", *op. cit.*, p. 56).

la altura, y disposicion en que quedan las Sepulturas Reales en la nueva obra.¹⁶⁰

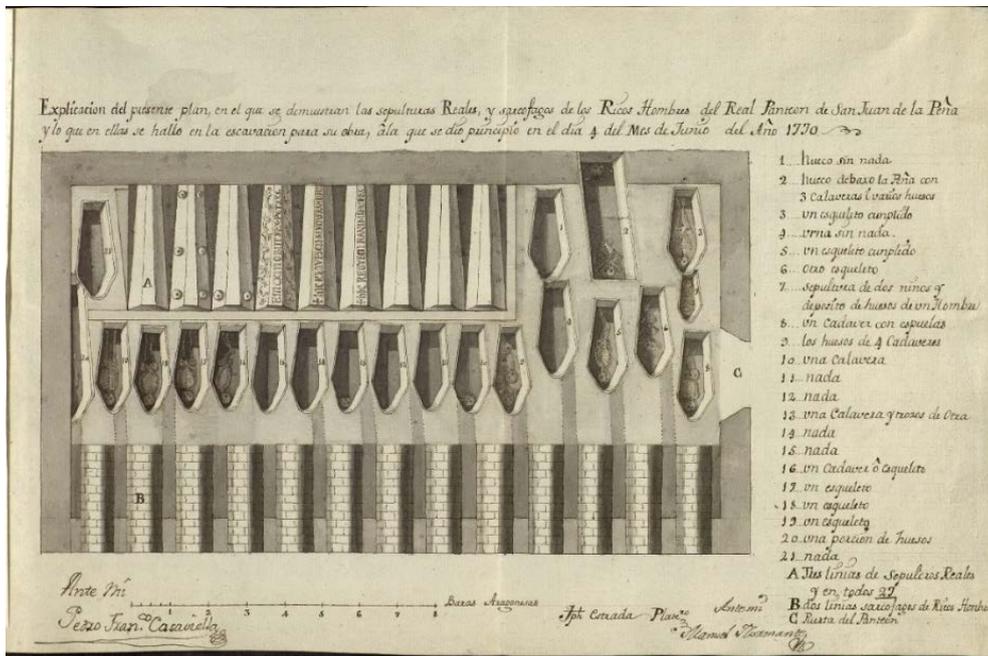


Fig. 67. José Estrada. Plano de la excavación del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña, 1770. Dibujo, lápiz, tinta y aguada sobre papel verjurado (AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, f. 13).

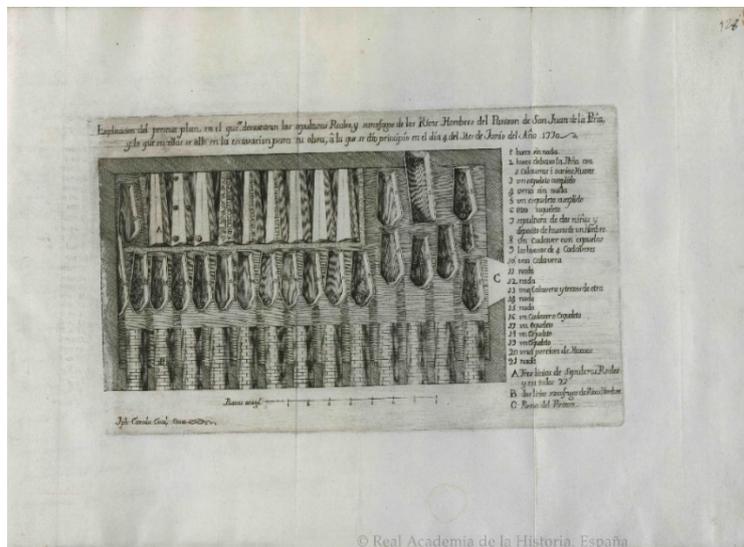


Fig. 68. José Estrada. Plano de la excavación del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña, ca. 1773. Grabado calcográfico (RAH, 9/5225, f. 128).

¹⁶⁰ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, Zaragoza, 29-I-1774, f. 92v, apéndice documental, doc. 210.

Es el dibujo que, junto al anterior de Estrada con los resultados de la excavación, se enviaría a Madrid como proyecto de reconstrucción actualizado, una vez conocida la altura a la que quedarían los enterramientos y la propia obra [fig. 69]. Fue realizado a tinta con aguadas en tonos grises, con expresión de texturas y sombras, en virtud del arquitecto-artista o inventivo que era el catalán. Su título es *Corte y Estado en que queda la Obra Panteon R^l de los SS. RR. Antiguos de Sobrarbe, Aragon i Pamplona que se execu^{ta} por orden de N. C. M. D. Carl^o III en el Real Mon. de S. Juan dela Peña.*

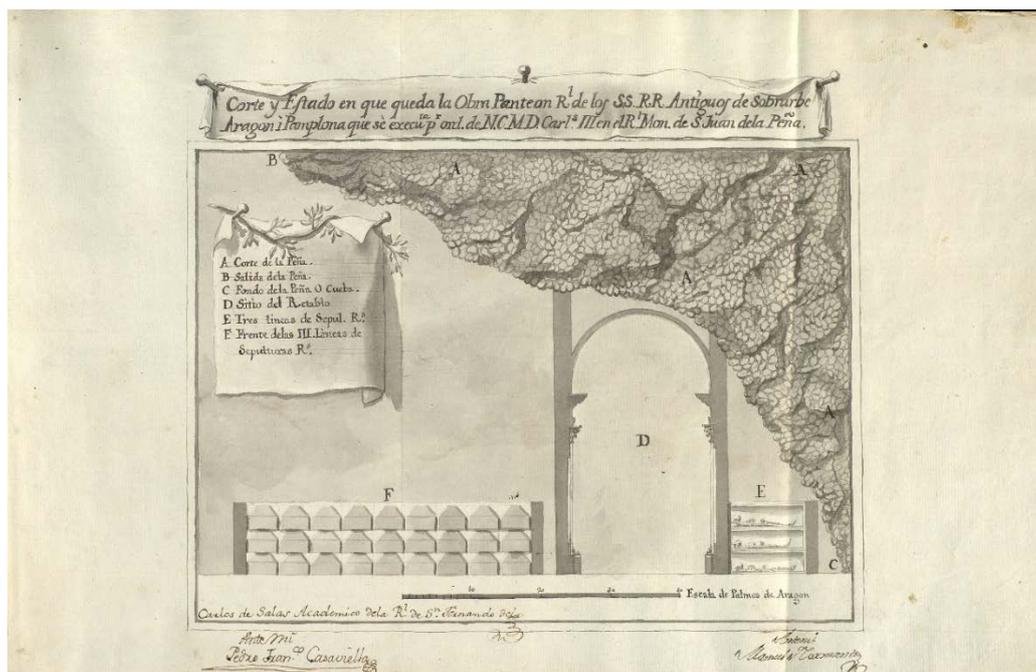


Fig. 69. Carlos Salas Vilaseca. Alzados del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña, 1770. Dibujo a tinta y aguadas sobre papel verjurado (AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, f. 14).

Según investigaciones de José María Lanzarote, a partir del dibujo de Carlos Salas, José Estrada realizaría una estampa calcográfica de la que localizó dos ejemplares. Ambos pertenecieron al artista y erudito Valentín Carderera, uno lo conserva la familia [fig. 70]¹⁶¹ y el otro se custodia en la Biblioteca Nacional [fig. 71].¹⁶² Del mismo tamaño, en la primera estampa parece haberse representado el perfil de la roca ocultando parte de las sepulturas inferiores del

¹⁶¹ Atribuida a José Estrada. Estampa calcográfica. Escala en palmos aragoneses. Se encuentra dentro del legajo de manuscritos de AFC, *Viaje artístico por el reino de Aragón*, f. 428.

¹⁶² BNE, INVENT/23904. Estampa calcográfica. Huella de 105 x 207 mm en papel verjurado de 143 x 235 mm. Inscripciones a lápiz de mano de Valentín Carderera (*Aragón y Panteón Real de San Juan de la Peña*) que indican su procedencia. Escala en palmos aragoneses (JUAN GARCÍA, N., LANZAROTE GUIRAL, J. M., "La reconstrucción del «venerable» ...", *op. cit.*, p. 56).

lado izquierdo y sería una prueba de estado de la segunda, en la que ya aparece corregida la cartela explicativa y numerados los veintisiete sarcófagos.¹⁶³

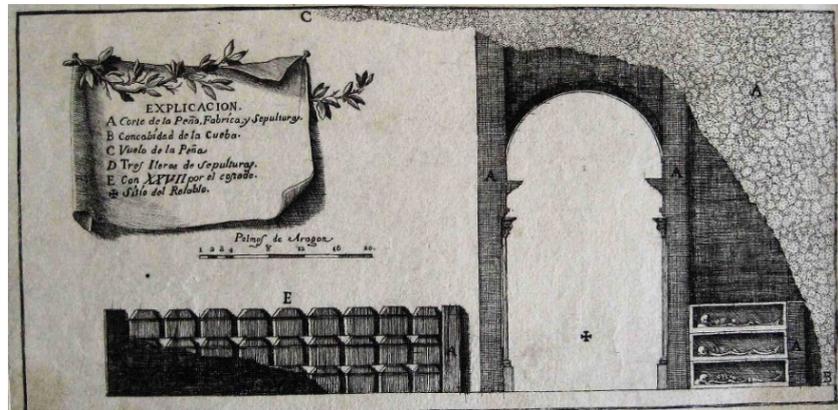


Fig. 70. José Estrada (a partir del dibujo de Carlos Salas), ca. 1773. Grabado calcográfico, prueba de estado (AFC, Viaje artístico por el reino de Aragón, f. 428).

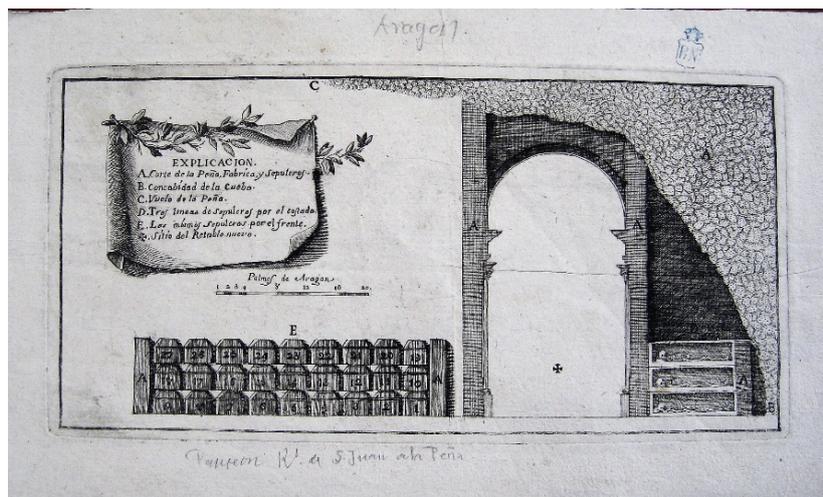


Fig. 71. José Estrada (a partir del dibujo de Carlos Salas), ca. 1773. Grabado calcográfico (BNE, INVENT 23904).

A tenor de los documentos del Archivo Histórico Nacional, ambos grabados habrían sido realizados por José Estrada pues se le efectuaron pagos por los siguientes conceptos:

11. Al mismo por los Diseños que formo de las Tumbas Reales y Sarcófagos de los Ricos hombres, para la Real Camara, para los Ministros y para el monasterio, 80 libras.

¹⁶³ *Ibidem*.

12. Al mismo por diferentes Copias que ha hecho de los tres Diseños aprobados por la Real Camara, para esta, para gobierno de los Artifices, y otros fines, 90 libras.

13. Al mismo por el trabajo, y asistencia a la escabacion del Pavimento, algunas Copias de la Planimetria, gravado de esta, y eemplares que tiró para manifestar el estado en que se halló el sitio, y numero de Cadaveres que tenia cada sepultura del Pavimento, 140 libras.¹⁶⁴

En el mismo archivo se ha localizado un tercer dibujo que podría haber formado parte del llamado *Plan* o documento exigido por la Cámara para tener constancia del proyecto definitivo. Anónimo y descontextualizado, se encontraba intercalado entre la documentación de un legajo, junto a un impreso sobre rogativas en solicitud de lluvia del año 1754 y otros escritos de variada temática, cuyas fechas oscilan entre los años 1773 y 1810 [fig. 72, cat. 39]..

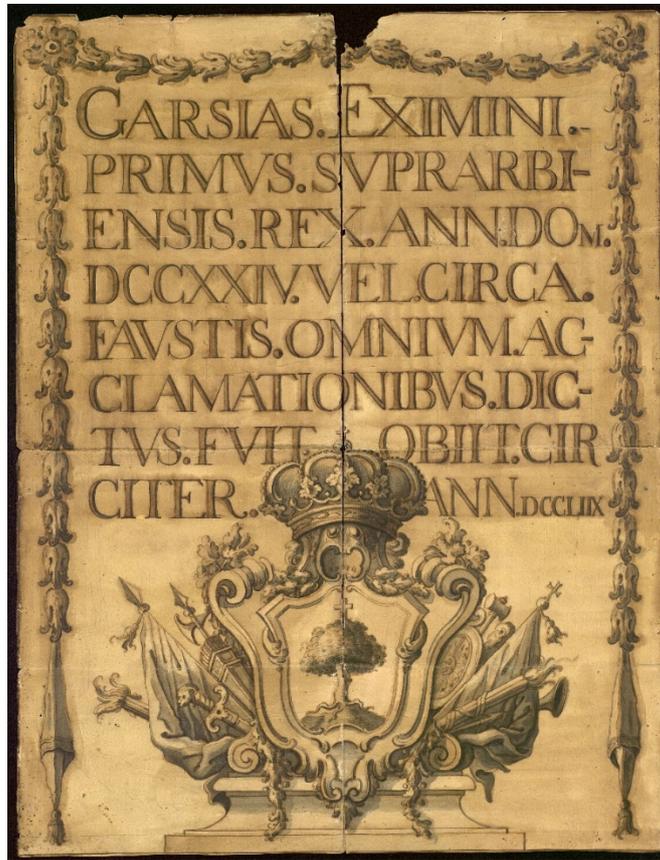


Fig. 72. Carlos Salas Vilaseca (atribución). Diseño para las lápidas de bronce del Panteón Real. Monasterio de San Juan de la Peña (Huesca) (AHN, Clero, leg. 2440, exp. 5).

¹⁶⁴ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, Zaragoza, 29-I-1774, f. 92v, apéndice documental, doc. 210.

Es el diseño de una lápida de bronce para los sepulcros, representando la distribución de la decoración y el tipo de letra a usar en las inscripciones.¹⁶⁵ El dibujo correspondería a la primera de la serie de las veintisiete que según el criterio del monasterio debían aparecer en el mausoleo, en concreto la del legendario primer rey de Sobrarbe, García Jiménez.

Por su estilo lo atribuimos a Carlos Salas, y formaría parte del cuerpo de dibujos y grabados del proyecto definitivo o *Plan* enviado a la Cámara a partir de 1770, incorporando las modificaciones indicadas por José de Hermosilla y las mediciones definitivas de la obra, establecidas una vez realizada la excavación en el Panteón Real, operación que dio comienzo a los trabajos de reconstrucción.

El texto podría haber sido confeccionado por el artista al dictado de los primeros trabajos de Abad y Lasierra sobre el tema, a quien el monasterio habría encomendado la elaboración de los epitafios en 1768, y plasmado con la única finalidad de mostrar el diseño, pues su contenido no coincide exactamente con los que aparecen en los escritos del monje, dados a conocer sólo a partir de 1773 tras la insistencia y gestiones de José Estrada para poder proseguir con su trabajo de elaboración de las lápidas.

Por lo demás, respecto a las tareas directivas, la información que brinda el documento conservado en el monasterio de las Benedictinas de Jaca es fundamental pues constituye una fuente de primer orden al haber sido facilitada por el mismo Carlos Salas a Tomás Fermín de Lezaún.¹⁶⁶ Como ya señalamos al hablar de las fuentes documentales, es una copia que, con la finalidad de restituir documentos desaparecidos de su archivo, ordenó hacer en 1832 el prior conventual del monasterio pinatense *doctor Don Fray Josef Mateo*. El original era un manuscrito cuyo propietario, Antonio Plana,¹⁶⁷ racionero de La Seo de

¹⁶⁵ AHN, Clero, leg. 2440, exp. 5. Dibujo a lápiz, tinta y aguadas sobre papel verjurado grueso. 576 x 432 mm.

¹⁶⁶ Erudito e ilustrado zaragozano citado por Latassa (LATASSA Y ORTÍN, F. de, *Biblioteca nueva...*, *op. cit.*, pp. 271-282, en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000044335&page=1>). De ascendencia noble, fue oficial de la Contaduría Principal del Ejército y Reino de Aragón. Rectificó el mapa de Juan Bautista Labaña y fue miembro de la Real Sociedad Económica Aragonesa desde 1776 y académico de la Real Academia de la Historia. Además de obras de poesía, redactó tratados sobre numismática, genealogía y heráldica, llevó a cabo estudios sobre geografía de Aragón y realizó abundantes transcripciones de documentos históricos ya que, a través de su padre, Pedro Felipe de Lezaún, archivero de Su Majestad, tendría acceso al Archivo de la Diputación del Reino [NAVARRO BONILLA, D., *Escritura, poder y archivo: la organización documental de la Diputación del Reino de Aragón (siglos XV-XVIII)*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004, pp. 158-159]. Las transcripciones pasaron a bibliotecas de eruditos aragoneses para después dispersarse y desaparecer. Falleció a los treinta y un años a consecuencia de las heridas sufridas en el incendio que tuvo lugar en el Coliseo de Comedias de Zaragoza el 12 de noviembre de 1778 (VIAMONTE LUCIENTES, E., Tomás Fermín de Lezaún..., *op. cit.*).

¹⁶⁷ Antonio Plana fue presbítero, contador del Cabildo Metropolitano zaragozano y administrador general de la mitra arzobispal. Natural de San Esteban de Litera (Huesca), estudió Humanidades y Facultades Mayores en las Universidades de Huesca y Zaragoza. Es citado en la

Zaragoza, lo había adquirido a la familia Lezaún. En la portadilla el amanuense expresó:

*Real Panteón y escabaciones. Año 1770. Don Antonio Plana Racionero de Mensa de la Seo tiene en su poder en este año de 1832 un cuaderno manuscrito que adquirió de los Señores Lezaún de Zaragoza con dos láminas o planos del antiguo Monasterio de San Juan de la Peña y de su Panteón Real, de cuyo cuaderno se han copiado a la letra varias cosas las más principales, omitiendo la Escritura que en 6 de Junio de 1770 testificaron en el Monasterio Don Pedro Francisco Casaviella de Jaca y Don Manuel Normante de Berdún, sobre escavación del Real Panteón por estar ya en el Archivo sus Extractas.*¹⁶⁸

En el segundo folio es el propio Lezaún quien, como historiador, introduce el texto recopilatorio de las noticias que, sobre la reconstrucción del Panteón Real ordenada por Carlos III, le habían sido facilitadas por *Don Carlos Salas Académico de la Real de San Fernando y uno de los Directores y Comisionados para dicha operación por orden del Rey*:

Escabaciones hechas en virtud de orden de Su Magestad para la ereccion y decoramiento del Panteon de los Serenissimos Reyes de Aragon, cuyas cenizas yacen en el Real Monasterio de San Juan de la Peña con lo demas que comprende, y junto para perpetua memoria en este libro, Don Tomas Fermin de Lezaun.

*Copias de varias relaciones, que manifiestan lo actuado en el Real Monasterio de San Juan de la Peña en las escabaciones y demas investigaciones que se han hecho en el Panteon de los Serenissimos antiguos Reyes de Aragon, con motivo de la obra que nuestro Católico Monarca Don Carlos tercero manda que se haga para mayor decencia e ilustre compostura de tan celebre monumento, que me comunico Don Carlos Salas Academico de la Real de San Fernando y uno de los Directores y Comisionados para dicha operacion por orden del Rey.*¹⁶⁹

Tomás Fermín de Lezaún murió en noviembre de 1778, por lo que la contemporaneidad del documento sería prácticamente absoluta con las obras. Este extremo, junto a su calidad de fuente directa, lo convierten en un documento de excepcional interés para conocer algunos aspectos de las intervenciones de Salas y Estrada que no aparecen en otros registros.

En cuanto a su contenido, al comienzo de la copia se afirma que el original contenía *dos laminas o planos*, seguramente en alusión a estampas de las reproducidas por Estrada. Si bien no se incluyó la extensa copia del acta notarial

Bibliografía de LATASSA Y ORTÍN, F. de, Biblioteca nueva de los escritores aragoneses, vol. VI, Pamplona, Joaquín de Domingo, 1802, pp. 85-86. Ver LÓPEZ CASTELLANO, F., "Estudio introductorio", en Vicios y agravios de la contribución directa. Textos de José Duaso y Latre, MDCCCXIV y Antonio Plana, MDCCCXX, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2010, pp. 9-61, espec. p. 36.

¹⁶⁸ AMBJ, Papeles sueltos, *Panteón real y excavaciones 1770*, Zaragoza, 2-VII-1832, apéndice documental, doc. 251.

¹⁶⁹ AMBJ, Papeles sueltos, *Panteón real y excavaciones 1770*, Zaragoza, 2-VII-1832, apéndice documental, doc. 251.

de las operaciones realizadas durante los ocho días de excavación del mausoleo, sí aporta un resumen de ellas elaborado por los directores, seguido de una nota con la relación, numerada, del contenido de cada sepultura del pavimento del recinto. Otra *nota* expresa la opinión de ambos sobre la pertenencia de los restos de algunas de ellas a personas de la realeza. También incluye copias de documentos que se hallan en otros archivos, como la carta de autorización de las obras remitida por la Real Cámara, el informe del ingeniero Hermosilla, ambos de 1767, y la resolución capitular previa a la excavación del mausoleo en 1770,¹⁷⁰ todos analizados más arriba.

Además, el documento de Lezaún recogía la copia de una carta del abad Rubio remitida al rey, fechada el 9 de septiembre de ese mismo año, es decir, a los dos meses del comienzo de las obras, en la que incluye un informe de las excavaciones en el que se alude al acta notarial y al *Plan*, probablemente según el dibujo original de Carlos Salas, adjuntos a la misiva. En ella también revela información distinta a la restante conocida, como los contratos firmados con diferentes maestros y artistas para acometer el proyecto o los importes de las obras contratadas, dato este último que se menciona en algunos documentos:

[...] seis mil libras jaquesas por lo que toca al ramo de escultura; el perteneciente a la medalla de Vuestra Majestad, planchas de bronce, inscripciones y escudos de armas en ocho mil cuatrocientas libras jaquesas; y el correspondiente a los jaspes y pulimento en seis mil libras jaquesas.¹⁷¹

Todo ello ascendía a 20.400 libras jaquesas a pagar *en los tiempos y plazos que resultan de las Escrituras de veinte y seis de Agosto de mil setecientos sesenta y ocho* que, lamentablemente, no han sido localizadas ni fueron transcritas en la documentación consultada, como tampoco el contrato con el codirector José Estrada, aunque sí hay referencias a ellas en los registros del monasterio jaqués y en algunos documentos del Archivo Histórico Nacional. En esa misma carta el abad aludió, por primera vez, al sobrecoste que se produjo sobre la estimación económica realizada por José de Hermosilla, errónea según testimonios posteriores de Carlos Salas en el transcurso de las obras, solicitando al rey la asignación de *los doce mil pesos que faltan a la estimacion que la dieron los Arquitectos*, o que se facilitara financiación con la que atender a la totalidad de los pagos de la obra en sus correspondientes plazos. No obstante, el monto final de los contratos con los ramos principales, arquitectura y cantería, escultura y bronce, se revela en otro de los documentos entregados por Salas a Lezaún, concretamente en el *Extracto de escritura para la obra*, firmada por él mismo con el capítulo pinatense. Se trata del contrato que con fecha 17 de diciembre de 1768 suscribió en exclusiva para los trabajos de escultura comprendidos en el

¹⁷⁰ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, ff. 18r-19r.

¹⁷¹ AMBJ, Papeles sueltos, *Panteón real y excavaciones 1770*, Zaragoza, 2-VII-1832, apéndice documental, doc. 251.

proyecto. Sin embargo, al final de la *escritura* se incluyó una disposición por la que la dirección efectiva de las obras parece recaer sobre Carlos Salas, cometido que, por lo demás, se infiere del análisis del conjunto de la documentación generada por la obra, especialmente a nivel de los diferentes informes de carácter técnico que él mismo confeccionó a lo largo de todo el proceso constructivo, independientemente de que José Estrada firmara algunos documentos conjuntos u otros en los que se le requería información exclusiva sobre sus trabajos de broncería. Así, en la *escritura* firmada por el catalán se estipuló que *a Salas se le encomienda toda la obra y*, explícitamente, la de cantería, ante las dudas que pudieran surgir entre los artífices.

A diez y siete de Diciembre de mil setecientos sesenta y ocho ante Pedro Francisco Casaviella Notario de Jaca, y testigos, hubieron Capitulo el Abad y Monges de San Juan de la peña [sic] en que / Digeron: Que por quanto el Rey Nuestro Señor Don Carlos Tercero y su Real Camara tiene mandado construir y adornar el Panteon y sepulturas de personas Reales que descansan en la Cueva y casa antigua del Monasterio de San Juan de la Peña con arreglo y conforme a la planta y diseños aprovados por Su Magestad y dicha su Real Camara, con vista de los informes de Arquitectos y señaladamente del dictamen de Don Jose de Hermosilla Capitan de Ingenieros y Arquitecto Real modificaciones, estimacion, e importe de dicha obra del Panteon que el mismo Hermosilla tiene hecha, cuyas Reales resoluciones, costas, avisos, dictamenes y demas por quanto para la ejecucion de dicha obra en cumplimiento de dichas Reales ordenes se habian tomado varios informes a fin de hacer los ajustes, convenios y obligaciones mas utiles y beneficiosos asi por el ramo pertene / ciente a canteria y pulimento de piedras, calidades y colores de jaspes, sobre que hay hecha y otorgada contrata por ante mi el Notario testificante con Don Juan y Don Joaquin Iñiguez Padre e hijo Maestros en dicha canteria domiciliados en Zaragoza, como por lo que respeta a los demas ramos y partes de ella, y que en el dia de la fecha se ha presentado a dichos otorgantes y Capitulo por Don Carlos de Salas Arquitecto Academico de la Real de San Fernando, domiciliado al presente en la ciudad de Zaragoza la proposicion de hacer, ejecutar y practicar por si y por su cuenta toda la obra de dicho Panteon perteneciente a escultura en las piezas, formas y circunstancias y por el tiempo y precios que abajo se expresaran: Por tanto y hallandose presente el citado Salas hicieron esta Capitulacion: Primeramente dicho Salas con referencia a los diseños de dicho Panteon / aprovados por Su Magestad y Real Camara y el dictamen de dicho Hermosilla, se obligo a ejecutar a saber: Tres medallas de la altura y tamaño prevenidos en los diseños: otros tres hechos memorables de los Señores Reyes de Aragon que lo seran las tres famosas batallas por las que este Reyno timbra y blasona su escudo y otra que hara frente al retrato de Su Magestad (que Dios guarde) representando la union de Aragon y Cataluña y con el blason de las barras de este Reyno; el adorno del retrato del Rey Nuestro Señor como se pone en el diseño: Cinco escudos, los cuatro sobre las medallas referidas y el otro sobre el retrato de Su Magestad y toda esta obra debera y se obliga a egecutarla de estuco: Asi mismo se obliga a ejecutar tres estatuas de marmol para el retablo de dicha obra, Cristo, Maria y San Juan del mismo marmol

*catorce / capiteles y catorce basas: Dos inscripciones que se egecutaran de letras cavadas y doradas adornadas dichas inscripciones por lo exterior con algun desperdicio de talla de estuco: Dos medias puertas de nogal para la entrada del Real Panteon, con los esfuerzos del arte y fineza todo lo que requiere el sitio, y obgetos de la obra por el precio de seis mil libras jaquesas pagadas por el Abad y Capitulo Dos mil seiscientas sesenta y seis libras, trece sueldos cinco dineros luego; Mil seiscientas sesenta y seis libras, trece sueldos cinco dineros para cuando empiece a trabajar los estucos; y las mil seiscientas sesenta y seis libras, trece sueldos seis dineros restantes para concluida y entregada la obra a satisfaccion, deviendo para recibir este ultimo plazo esperar las gracias que se tienen pedidas a Su Magestad: Siendo / de cuenta de Salas comprarlo todo y darlo puesto en el Monasterio para el Mayo de mil setecientos sesenta y nueve las catorce basas con sus capiteles, para cuatro meses despues, y pasado un año o en el termino de el despues de dichos cuatro meses las tres estatuas de Cristo, Maria y San Juan, las inscripciones de marmol y las dos medias puertas de Nogal. Pasado otro año en que estara desembarazada la obra de canteria trabajara lo demas Salas, a quien en dos meses se le instruira de la alusion o historia de los blasones y medallas que ha de hacer, las inscripciones poco mas o menos en campo de seis palmos de ancho y cinco de alto. A Salas se le encomienda toda la obra y que los canteros en sus dudas le pregunten y el satisfaga a lo qual se obligaron etcetera.*¹⁷²

Los preparativos de las obras habrían comenzado, como muy tarde, a partir de la fecha de firma de las escrituras en agosto de 1768 y se extenderían por espacio de dos años, hasta 1770. Pero aparte de la fase proyectual, de la tarea directiva sobre las operaciones previas al inicio de las obras sólo se han podido documentar algunos asientos sobre acopio de materiales y el reconocimiento de terrenos en la búsqueda de canteras de jaspes. El capítulo pinatense sostenía, según informes de artífices locales, su existencia en zonas cercanas, y de ello había informado a la Cámara de Castilla que, a su vez, indicó expresamente a José de Hermosilla que realizara su dictamen y estimación de las obras según esa premisa: [...] *y teniendo igualmente presente que a poca distancia de aquel Lugar hay bundancia de Piedra Jaspe; informe Vuestra Merced con claridad [...]*.¹⁷³ Carlos Salas, junto a los monjes Vico y Perera, llegó a desplazarse en su busca durante días.¹⁷⁴ Tras constatar la inexistencia de las minas, hubieron de proveerse de un importante volumen de rocas en lugares alejados y después transportarlas, en una labor complicada y costosísima que incluyó el acondicionamiento de caminos, lo que unido a los períodos invernales de inactividad pudo influir en el

¹⁷² AMBJ, Papeles sueltos, *Panteón real y excavaciones 1770*, San Juan de la Peña, 17-XII-1768, apéndice documental, doc. 162.

¹⁷³ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 17-IX-1766, apéndice documental, doc. 142; AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 20-VIII-1766.

¹⁷⁴ Por dicho viaje de reconocimiento a Carlos Salas se le pagaron 30 libras jaquesas (AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, sin fecha).

retraso de la obra hasta junio de 1770. Sobre el enorme sobrecoste que ello supuso informaba el catalán años después.

[...] en el supuesto de que en las inmediaciones habia toda la piedra necesaria, por haberse encontrado en ellas unas muestras que el Monasterio presento; mas al reconocer despues el sitio, no se hallaron Canteras, porque sin duda los sujetos de quienes se havia valido el Monasterio, no tenian la inteligencia necesaria, y dieron por supuesto que las habria, por algunas piedras que alli cogieron, y pulimentaron sin hacer otro examen; y por este defecto tuvieron que recurrir a sitios mas distantes para descubrir Canteras, y como todo aquel parage es tan quebrado, salio mui costosa la conduccion, y aun huvo que componer, y abrir los Caminos, por no haberlos a proposito para Carros.¹⁷⁵

Los quales aumentos hicieron subir considerablemente las Contratas [...] a lo que aiudo tambien mucho el no averse verificado lo informado por el Monasterio a Su Magestad sobre aver en la inmediación de aquella Real Casa Canteras de Piedras utiles, y aver sido preciso conducir esta de mas de ocho Leguas de distancia, y por caminos intransitables de la Montaña.¹⁷⁶

En un cuestionario anónimo y sin fecha en el que se solicita información sobre gastos por parte de una personalidad destacada del capítulo, otro monje del monasterio realizó el siguiente comentario respecto al importe de dichas operaciones, si bien eludió una respuesta concluyente:

6º. Que por el reconocimiento de Canteras = Antes que Usted subiese a este Monasterio embiamos varios Canteros al registro de estas Montañas, quienes hallaron las muestras, que se embiaron a Usted, y despues no sirvieron, por no hallarse las minas. En esta inteligencia asciende a poco el gasto, por cuiá razon lo omito: Usted mismo podrá figurarse el que se causó quando acompañado de alguno de estos Señores corrió estas Canteras, contando con la diferencia que ba de Usted a uno de los canteros de País.¹⁷⁷

Cuando se estuvo en condiciones de comenzar los trabajos en el Panteón, se organizó la excavación del modo en que se había previsto en la resolución capitular del 4 de junio de 1770,¹⁷⁸ para proceder después a la obra de cimentación por parte de los maestros de obras y canteros.

¹⁷⁵ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 5, Zaragoza, 29-I-1774, f. 97r, apéndice documental, doc. 210.

¹⁷⁶ Borrador manuscrito, sin fecha, para un informe elaborado por Carlos Salas años después en el que se incluían actuaciones no previstas en el proyecto (AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, sin fecha).

¹⁷⁷ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, San Juan de la Peña, 18-X-1773.

¹⁷⁸ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, ff. 18r-19r.

6. 2. 5.

La materialización del proyecto

El espacio del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña fue utilizado, hasta su reconstrucción, como sacristía aneja a la nave del Evangelio de la iglesia del siglo XI, también llamada iglesia alta, construida durante el reinado de Sancho Ramírez y no por Sancho el Mayor como se creía en el siglo XVIII.¹⁷⁹ Junto al acceso se situaba el altar *de la Resurrección del Señor*,¹⁸⁰ en el lado opuesto al que hoy ocupa el actual. El abad Rubio incluyó su descripción en el escrito dirigido al rey cuando se le solicitó información del lugar y de la obra proyectada.

Al lado siniestro de la Yglesia hay una Sachristia oblonga zerrada por la parte de occidente con una pared de Silleria, que comenzando con unos Arcos / bovedas o sepulchros remata uniendose con la opanda de la misma Peña. Tiene esta pared dos ventanas por donde recibe la Sachristia abundante luz, y comprehende en su plano los sepulchros de los Señores Reyes de Aragon dejando bastante sitio para el manejo. A la frente de la Sachristia y concavidad de la Peña esta una Fabrica residuo del ultimo incendio, que es capaz de dos o tres habitaciones y sirve hoy para abrigo de la Comunidad en los Dias que vaja a celebrar los Aniversarios por los Reyes que es con bastante frecuencia como el temporal no lo imposibilite.¹⁸¹

Por el exterior, el mausoleo sólo presenta un muro hacia el *atrio* o patio del panteón de nobles pues, en su disposición original, la propia roca que cobija el monasterio y sirvió de enterramiento a los reyes, lo delimita de forma natural por el lado opuesto. La base de dicho muro acoge las laudas pétreas, distribuidas en dos filas, de los veintidós enterramientos de los *Ricos Homes* que, incluida la de los Abarca, forman el citado panteón de nobles. Una moldura de ajedrezado jaqués lo separa del resto del muro de sillarejo. Fue recrecido en el siglo XVIII, cegando las dos *ventanas rasgadas* que iluminaban la necrópolis medieval¹⁸² para disponer por encima una cornisa corrida sobre la que se abrieron cuatro vanos de medio punto, con arreglo a la altura establecida por el proyecto de reconstrucción.

La planta describe una estancia rectangular con un ensanchamiento en uno de sus lados, confiriéndole forma de L. Con eje longitudinal, el espacio se articula en cuatro tramos rectangulares prácticamente iguales en los que el altar

¹⁷⁹ Dibujo de la fábrica antigua de San Juan de la Peña, edificada por el emperador Sancho el Mayor año 983 (BNE, MSS/17985, *Noticia...*, ff. 46v-46r).

¹⁸⁰ BNE, MSS/17985, *Noticia...*, f. 50v; AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, sin fecha.

¹⁸¹ BNE, MSS/13235, San Juan de la Peña, 5-VII-1766, f. 31v, apéndice documental, doc. 131.

¹⁸² BNE, MSS/17985, *Noticia...*, f. 55v.

se sitúa en un extremo y en su opuesto el acceso desde la iglesia. Se cubre con bóveda de cañón con lunetos. A los pies del mausoleo, y también cubierto con cañón, un ámbito cuadrado adosado al primer tramo produce el citado ensanchamiento junto al acceso en el que se situó el pequeño espacio conmemorativo de la obra patrocinada por Carlos III, cuyo retrato aparece en un medallón ovalado en bronce, obra de José Estrada, flanqueado por dos laudas de mármol con inscripciones alusivas.

Los muros laterales se articulan por medio de pilastras de fuste liso y capitel compuesto que delimitan los tramos. Sobre ellas corre un potente entablamento de arquivolta de platabandas, friso liso y ancha y volada cornisa. En cada uno de los tramos del muro izquierdo se dispuso uno de los cuatro grandes paneles decorados con relieves de estuco. De forma simétrica, en el muro derecho y en tres tramos (el cuarto corresponde al ensanchamiento citado), se sitúan las veintisiete laudas de bronce correspondientes a los supuestos sepulcros, nueve por tramo y en filas de tres.

Los materiales utilizados son jaspes de diversos colores –granate, rosado y amarillo pajizo–, cuya procedencia no revela la documentación, junto al mármol azulado de Canfranc y el blanco de Carrara de la escultura y parte de la decoración arquitectónica. El bronce se utilizó en las basas y capiteles de las columnas del retablo, en las lápidas sepulcrales y en el retrato del rey, si bien originalmente Carlos Salas proyectó también en ese material las esculturas del altar y las basas y capiteles de las pilastras. Con su acertada disposición y la de otros materiales como el estuco blanco y dorado o la madera en su color utilizados en los diferentes elementos de la decoración arquitectónica y escultórica, animan el *serio, majestuoso, y grave*¹⁸³ Panteón Real, un espacio de por sí angosto, constreñido por el predominio de la superficie mural.

6. 2. 5. 1.

La arquitectura

Los trabajos de arquitectura comenzaron tras la ceremonia de colocación de la primera piedra el 30 junio de 1770. Respecto a esta fase inicial y sobre los artífices que participaron en ella son prácticamente nulas las noticias reveladas por la documentación.

La contrata de *jaspes y pulimento* ascendió a 6.000 libras jaquesas y se firmó con los *Maestros Canteros* zaragozanos Joaquín Iñíguez y su hijo Juan,¹⁸⁴ aunque

¹⁸³ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 5-V-1767.

¹⁸⁴ *El ramo de Canteria, y Arquitectura, de cuija execucion ha estado encargado Juan y Joaquin Yñiguez [...] y su Contrata se hizo en, 6000 libras»* (AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, sin fecha); TORRES

también aparecen mencionados como *asentistas* de la obra y el primero, ocasionalmente como *aparejador*.¹⁸⁵ La documentación cita además a Miguel Antonio Ibarbia, ocupado anteriormente en la construcción del monasterio barroco, y a su hermano Benito.¹⁸⁶ A todos ellos se les nombra indistintamente *maestros de obras* o *maestros canteros*. Según ha estudiado Natalia Juan, desde 1762 se registraron numerosos pagos a Ibarbia, varios de ellos por *cargas de losa*, y en 1766 y 1767 por *unas piedras*. Benito Ibarbia recibió un pago por *salario* y también por *caballería y gastos cuando fue a buscar las piedras para la fábrica de Panteones y porque empleo veinte y cinco jornales en recoger las Piedras para estas Pardinias y en la de Villanovilla, Hecho, Siresa*. Entre 1767 y 1769, con referencia expresa a Panteones, se anotan retribuciones a Miguel Antonio Ibarbia por todos los gastos del nuevo reconocimiento de piedras y labrarlas para el Panteon y para que Benito Ibarvia embiase la razón de las canteras y las piedras.¹⁸⁷

En cuanto al transporte de piedra desde Jaca a San Juan de la Peña por todo el tiempo de duración de la obra, se ha localizado un borrador del ajuste realizado en junio de 1770 entre los Iñíguez y Manuel Pra y Joseph Cavero Labradores y Vecinos del Lugar de Vicien Partido de Huesca.¹⁸⁸ El siguiente documento sobre tareas de los maestros de obras o canteros es ya de 1772, cuando Joaquín Iñíguez, y subsidiariamente Miguel Antonio Ibarbia, se obligaron a abrir los agujeros para la colocación de los *dados*, o *Tejuelos* para la fijación de las planchas de bronce de los sepulcros.¹⁸⁹

En 1773, y probablemente con las obras ya paralizadas, Carlos Salas informó sobre el pago a Iñíguez de 100 libras jaquesas por los *Tragaluces*, y *Bobeda*,¹⁹⁰ y otras 392 libras y 12 sueldos en concepto de conducción y labra de las

PÉREZ, J. M., "El cementerio de Tudela proyectado por Fernando Martínez Corcín en 1805", *Príncipe de Viana*, 196, 1992, pp. 337-364, espec. p. 339.

¹⁸⁵ AMBJ, Papeles sueltos, *Panteón real y excavaciones 1770*, Zaragoza, 2-VII-1832, apéndice documental, doc. 251.

¹⁸⁶ MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos en Aragón: diccionario histórico*, Zaragoza, IFC, 2001, vol. II, pp. 227-228. Antonio Ibarbia, *albañil y cantero de Botaya, de 39 años*, es mencionado como perito sobre diversas obras hidráulicas que debían acometerse en el término de Murillo de Gállego (Huesca) en 1742. Se menciona también a un posible pariente, Francisco Ibarbia, *maestro albañil y cantero, natural de Bailo, de 35 años* (ALASTUEY MORLANS, M. P. y CUCHÍ OTERINO, J. M., «El Molinaz en la Galliguera: una aproximación a su historia», *Anales de la Fundación Joaquín Costa*, 29, 2016, pp. 7-40, espec. p. 13); AHPH, H-15995/2, 15988/23 y 15988/24; AHPH, Protocolos notariales, not. Miguel Ibáñez, n.º 7578.

¹⁸⁷ JUAN GARCÍA, N., *El monasterio nuevo...*, op. cit., pp. 1578-1580.

¹⁸⁸ El folio correspondiente al protocolo notarial fue firmado por los interesados, pero permaneció en blanco el espacio reservado al texto del borrador (AHP, Protocolos notariales, not. José Francisco Casaviella, 1770, Jaca, 24-VI-1770, f. 22r-v).

¹⁸⁹ AHN, Clero, leg. 2442, exp. 2, San Juan de la Peña, 25-II-1772.

¹⁹⁰ *Aviendo contratado los Yñíguez solamente hasta la cornisa; por la construcción de Boveda, y Tragaluces etcetera se les abono 100 libras* [AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, sin fecha (atribución cronológica: anterior a febrero de 1775), apéndice documental, doc. 214].

piedras para tal fin, pues lo contratado por los canteros por importe de 6.000 libras sólo incluía *Executada la obra con arreglo a lo expresado y construida de Piedra Jaspe hasta la cornisa inclusive*,¹⁹¹ tal como expresa el texto del dictamen de José de Hermosilla. Esta omisión ocasionó el nuevo sobrecoste de casi 500 libras que debió asumirse junto al el de la posterior decoración de la bóveda a base de molduras de estuco por otras 100 libras, cuyo dorado y policromías en febrero de 1775 aún no se habían realizado.¹⁹²

Esta vez era Salas quien hacía referencia a los errores que contenía la estimación económica de la obra de arquitectura y cantería hecha por el ingeniero. En lo que parece ser el borrador de un informe elaborado por el catalán, junto a los perjuicios económicos causados por la inexistencia de canteras y la construcción de la bóveda, se aludía a otra omisión:

*Pero al tiempo de formalizar las Contratas con Yñiguez, y Salas reconoció que Don Josef Hermosilla, por el poco tiempo que avia tenido para registrar [entre líneas: todos] los papeles, avia omitido una quinta parte de la obra correspondiente a los dos ramos de escultura, y cantería. [...] solo abló y reguló diez Pilastras, siendo las de la Fábrica catorce, y por consiguiente se deben considerar como aumentos las quatro basas, y quatro capiteles, que les corresponden. Y como tales se deben considerar tambien dos tablas grandes, y adornos de Marmol, que con sus inscripciones se an de colocar en las Paredes laterales del Medallon.*¹⁹³

Con estas palabras, el artista se refería al ámbito conmemorativo que se había previsto crear junto a la entrada del Panteón, donde había de colocarse el medallón de bronce con la efigie del rey. Los aspectos arquitectónicos y decorativos de esta área no se habían tenido en cuenta en los cálculos de los costes. Poco después, el informe definitivo elevado a la Cámara por el arzobispo de Zaragoza se refería a esta cuestión aludiendo a un *Plan* adjunto no conservado:

*El otro motivo es por haberse omitido en la regulación una quinta parte de obra, pues solo se hizo el Cálculo de diez Pilastras que son las que hay en el Cuerpo de obra del Real Pantheon compuesto de la línea, o lado de los Reales Sepulcros, y la lateral del frente, quedando omitido todo el sitio o requadro donde se ha de colocar el Retrato de Su Magestad comprehendido en las Letras EE del Plan el qual se compone de quatro Pilastras, la demás Architectura correspondiente, y las dos inscripciones señaladas con dichas letras.*¹⁹⁴

¹⁹¹ *Executada la obra con arreglo a lo expresado y construida de Piedra Jaspe hasta la cornisa inclusive* [...] (AHN, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 20-IX-1766, apéndice documental, doc. 143).

¹⁹² AHN, Clero, leg. 2442, exp. 2, Zaragoza, 24-II-1775, apéndice documental, doc. 215.

¹⁹³ AHN, Clero, leg. 2442, exp. 2, sin fecha (atribución cronológica: anterior a febrero de 1775), apéndice documental, doc. 214.

¹⁹⁴ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n^o 5, f. 97, 29-I-1774, apéndice documental, doc. 210. El *Plan* al que se alude en este documento no puede referirse a una reproducción del dibujo conservado original de Carlos Salas [fig. 69], pues lo que refiere acerca de la acotación EE no coincide con la misma de dicho dibujo (AHN, Consejos, exp. 1, n^o 5, f. 14).

Cuando los trabajos de arquitectura finalizaron se procedió a la visura que, por espacio de siete días, realizaron los maestros de obras José Catalinete,¹⁹⁵ *Arquitecto de Jaca*, y Francisco Rodrigo,¹⁹⁶ de Zaragoza, junto a los directores de la obra. A los primeros se les gratificó con un total de 36 libras jaquesas,¹⁹⁷ a Salas con 22 y a Estrada con 17, en función de sus desplazamientos desde Zaragoza o Huesca.¹⁹⁸ No se registró la fecha de la visura por lo que desconocemos también la de terminación de las obras, aunque debió ser efectiva a finales del año 1772.¹⁹⁹

Poco tiempo después, y ante el deterioro que causaban las duras condiciones meteorológicas del lugar, especialmente en el atrio y otras dependencias aledañas al Panteón, el monasterio solicitó un dictamen sobre las obras o intervenciones necesarias para asegurar la conservación del monumento, y sus costes,²⁰⁰ cuya copia, conservada en el Archivo Histórico Nacional, no registró el nombre de los firmantes, aunque suponemos correría a cargo de los directores y los arquitectos que hicieron la visura dos años antes.

En primer lugar, ante los serios problemas causados por la humedad y a fin de que no se dañase la cimentación, propusieron facilitar el desagüe rebajando el *atrio* y construir cinco gradas para facilitar el acceso a la iglesia.

En la documentación se denomina *almendrón*²⁰¹ al monte que cobija al monasterio medieval. Es un conglomerado que acumula agua expulsándola por fisuras o cuando llega a su base impermeable,²⁰² y se halla sometido a un continuo proceso de dilatación y contracción causado por las duras condiciones geográficas y meteorológicas que se ve incrementado por la fuerza del viento

¹⁹⁵ Documentado en Jaca en el colegio y la iglesia de las Escuelas Pías (MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos...*, *op. cit.*, vol. II, p. 114).

¹⁹⁶ Con intervenciones en la provincia de Zaragoza en las parroquiales de Aguaron, La Almunia de Doña Godina y Sierra de Luna (*ibidem*, vol. IV, p. 392).

¹⁹⁷ *Concluida la obra por los Yñiguez se hizo visura de ella por Estrada, Salas, Rodrigo, y Don Josef Catalinete Arquitecto de Jacca a presencia de un Notario, y a estos dos ultimos se les dio de gratificacion 36 libras, a cuyo respeto se les debe regular a los dos primeros* [AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, sin fecha (atribución cronológica: anterior a febrero de 1775), apéndice documental, doc. 214.

¹⁹⁸ *Por asistencia a la visura de la obra de cantería, en que se gastaron siete días; cuijo trabaxo se regula al respecto delo que se les abonó a Catalinete, y a Rodrigo, atendiendo a las distancias de donde fue cada uno* (*ibidem*).

¹⁹⁹ [...] *empezó la construcción del Real Pantheon en el mes de Junio de 1770 y continuó en ella hasta el mes de Octubre de 1772 en que se suspendió la obra por haverse ya consumido todos los caudales destinados a ella, a excepción de cinco Pensiones que estaba deviendo el Abad* (AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 8, Madrid, 7-VII-1779).

²⁰⁰ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, San Juan de la Peña, 18-X-1774, apéndice documental, doc. 212.

²⁰¹ En aragonés, la voz *almendrón* hace referencia a un terreno pedregoso y muy duro al picarlo (ANDOLZ, R., *Diccionario aragonés*, Zaragoza, Librería General, 1977).

²⁰² BALCELLS ROCAMORA, E., MONTSERRAT RECODER, y P. PREDOCCHI RENAULT, C., "Ambientación ecológica", en Lapeña Paúl, A. I. (coord.), *San Juan de la Peña: suma de estudios*, Zaragoza, Mira. 2000, pp. 257-297, espec. p. 258.

debido a la orientación del cenobio, características que fueron fielmente reflejadas en el informe por los arquitectos. Todo ello causaba la continua caída de guijarros por lo que, para evitar accidentes, idearon construir una estructura porticada que, obviamente, nunca se realizó:

*Por estar la peña sobre dicho Panteón, i atrio tan desembarazada, i frente al aire occidental, la bañan mucho las lluvias, que llegan hasta las paredes de dicho Real Panteón, la continuacion de los ielos, i la veemencia del Sol quebrantan continuamente su superficie, que es de peña almendronadiza, por cuia causa se desploman bastantes piedras de todas especies; i para embarazar, que estas no hagan daño a los que pasen por debajo, se debe formar una especie de claustro, que defienda, i decore la entrada para el Real Panteón, levantandose tres pilares, i dos arcos, que suban mas que las luces del dicho Real Panteón, i asi se estorvará, que este pueda padecer por las lluvias, que le embia el aire occidental; i las inclemencias del tiempo no castiguen dicha peña.*²⁰³

Así mismo hicieron constar la necesidad de restaurar o hacer *algunas composiciones* en los capiteles y las inscripciones del claustro románico y reedificar, aprovechando lo que había subsistido del incendio de 1675, cuatro habitaciones en la *casa antigua* para su ocupación por los monjes encargados del culto, custodia y mantenimiento del Panteón. Finalmente previeron múltiples *reparillos* como umbrales para las puertas, parapetos para terraplenes, etc., sin olvidar mencionar lo costoso del transporte de los materiales *a tal desierto*. Sin embargo, por no haber localizado registros de cuentas resulta imposible saber cuáles y cuándo se llevaron a cabo las obras propuestas.

6. 2. 5. 2.

La decoración

Simultáneamente a los trabajos de arquitectura y cantería, Carlos Salas y José Estrada desarrollaron las tareas que, aparte de su labor de dirección y dentro de sus respectivas disciplinas artísticas, habían comprometido con el capítulo pinatense. Para conocer el grado de desarrollo en que se hallaba el proyecto de reconstrucción en su conjunto, contamos con dos documentos complementarios. El primero, al que ya nos hemos referido puntualmente, está fechado en enero de 1774 y es un informe sobre el coste y estado de las obras en general encargado por Tomás del Mello, secretario de la Cámara de Gracia y Justicia y Real Patronato de la Corona de Aragón, al arzobispo de Zaragoza, Juan Sáenz de Buruaga. Dicho órgano debía decidir sobre las reiteradas peticiones de fondos por parte del monasterio y la pretensión del abad de ser relevado de ceder la

²⁰³ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, San Juan de la Peña, 18-X-1774, apéndice documental, doc. 212.

pensión sobre su abadiado,²⁰⁴ estableciendo la forma de financiación que permitiera la terminación de las obras. En concreto, se le había pedido informar sobre el *Estado general del coste de la fabrica del real panteon que se esta construyendo*, incluyendo el de las diligencias previas a los trabajos y el de cualquier intervención que se considerase conveniente acometer y no se hubiera contemplado en la estimación inicial del proyecto aprobado por la Corona. El arzobispo remitió el escrito con la relación de costes y un texto explicativo en el que se alude a un plano, no conservado, que lo acompañaba. El informe, cuidadosamente redactado, fue confeccionado a partir de las encuestas respondidas por los artífices, el abad y el capítulo del monasterio.

Dividió el resumen de gastos en cuatro apartados: el primero, que ascendía a más de 3.400 libras jaquesas, reflejaba los desembolsos de los *sindicos* o representantes del monasterio durante los viajes y estancias *en la Corte y Sitios Reales* para la solicitud de títulos, habilitaciones y demás gestiones necesarias para el comienzo de la obra del Panteón Real; el segundo, comprendía los gastos de toda la fábrica, consignando por separado el precio, 22.491 libras 2 sueldos y 4 dineros, y lo que se adeudaba de cada uno de los asientos, que sumaba 7.159 libras; el tercero recogía *los Aumentos que se consideran precisos* que, no previstos en el proyecto, ascendían a 650 libras; el cuarto y último apartado contemplaba obras que el arzobispo creyó necesario añadir y que calificó de *dignas de atencion*, como la construcción de habitaciones junto al Panteón para los monjes encargados del culto, la conservación del claustro románico y la correcta *perfeccion del todo*, por un importe de 1.240 libras. El total de la obra ascendía a 27.825 libras 15 sueldos y 7 dineros jaqueses.²⁰⁵

Aparte de la razón sobre los costes, el prelado también aportó el resultado de sus pesquisas entre la comunidad en relación con la solicitud del abad Rubio Lozano de *relevacion* de la pensión de 4.754 reales y 28 maravedís impuesta sobre *los frutos de su Abadia para la Fabrica del Real Patheon*,²⁰⁶ mostrándose crítico con los motivos que el superior había alegado para lograr la exoneración del gravamen. Finalmente, la Cámara no autorizó los arbitrios propuestos por el monasterio y ordenó la continuación de las obras con *el producto de la Pensión*.²⁰⁷

El segundo documento es de 24 de febrero de 1775 e informa sobre los trabajos específicos de Salas y Estrada.²⁰⁸ Cronológicamente es la última

²⁰⁴ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, Zaragoza, 29-I-1774, apéndice documental, doc. 210.

²⁰⁵ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, Zaragoza, 29-I-1774, apéndice documental, doc. 210.

²⁰⁶ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, Zaragoza, 29-I-1774, apéndice documental, doc. 210.

²⁰⁷ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 8, Madrid, 7-VII-1779, apéndice documental, doc. 229.

²⁰⁸ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Zaragoza, 24-II-1775, apéndice documental, doc. 215.

referencia de lo que se podría considerar la fase principal de la reconstrucción pues, paralizadas las obras desde 1773, marca el comienzo de una laguna documental que se prolonga hasta 1778, cuando se reactivaron las gestiones para abordar la terminación de las mismas. Es la *declaración de Peritos* que exigió la Cámara tras conocer un año antes el informe del arzobispo de Zaragoza. Incluye los cuestionarios respondidos por Carlos Salas y José Estrada sobre sus tareas artísticas de escultura y bronce, contratadas por cada uno con el monasterio en 1768. El de Salas es autógrafo y está firmado, mientras que el de Estrada es una copia o borrador sin firma ni fecha. Les fueron encargados por el secretario del capítulo pinatense planteando tres preguntas o *artículos* que denotan el interés por la continuación de la obra, posiblemente confiando en que las gestiones de los apoderados ante la Corte para lograr la perpetuación de la pensión de la abadía darían resultados próximamente.

La primera pregunta dirigida a Carlos Salas le planteaba si había finalizado los trabajos contratados de *Escultura y adornos*, a lo que el escultor respondió afirmativamente, excepto *recorrer y dar de estuco blanco las cuatro batallas o historias* de la pared frontera a los sepulcros. Así pues, quedaban pendientes tareas de acabado. Así mismo indicó que en virtud del contrato se le debían 2.000 libras, correspondientes a la tercera parte del importe de la contrata.

En un segundo apartado, y siempre referido a su *ramo*, se requería la enumeración y coste de los trabajos que, habiendo sido aprobados, no estaban incluidos en las escrituras de obligación. La respuesta del escultor determina claramente lo que se había modificado o añadido al proyecto. Estos nuevos encargos se circunscribían a la decoración de la zona en la que se había de situar el medallón con la efigie real en sustitución de la estatua propuesta por Hermosilla, pero no se llegaron a realizar en su totalidad ni en la forma y materiales previstos, como analizaremos más adelante. La *Junta* también había acordado la ejecución de una placa de mármol con una inscripción indicativa del lugar para colocar sobre la puerta de entrada al Panteón.²⁰⁹

Por último, se pedía al escultor una relación de los trabajos que deberían acometerse y de las precauciones a tomar para la conservación de su obra de escultura, la *uniformidad de adornos* y el *decoro de aquel Real y venerable deposito*, con expresión de su coste. En primer lugar, ante el constante problema de la humedad, Salas recomendó la colocación de planchas de plomo sobre la bóveda de la zona conmemorativa, o antes citada del medallón, para desviar el agua que, en *los alubiones especialmente de Ibierno*, caía de la peña perjudicando seriamente la obra, intervención que estimó en un coste aproximado de 120 libras y que, no llegó a hacerse o no dio el resultado deseado. En 1783, el arquitecto Agustín Sanz en un informe de reconocimiento de la fábrica, daba a entender que el problema no estaba solucionado *por mas que los Monges se han dedicado a desviarlas con*

²⁰⁹ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Zaragoza, 24-II-1775, apéndice documental, doc. 215.

tablas.²¹⁰ Por otra parte, la decoración de la bóveda, construida ya en 1773, seguía inconclusa, pues Carlos Salas opinó que los adornos de estuco debían dorarse para realzar su apariencia: *Ygualmente entiendo deben dorarse los adornos y recuadros de la bóveda para la uniformidad y magestad de toda la obra y que este trabajo costará algo más de 100 Libras*,²¹¹ trabajo que un año antes el arzobispo de Zaragoza había estimado en 120 libras.²¹² Cada tramo se decoró con estucos dorados. El espacio central rectangular se articula con molduras encintadas de perfil mixtilíneo y motivos vegetales en los ochavos, un florón central y palmas y laureles en los extremos; en los lunetos se dispusieron coronas de laurel [fig. 73].



Fig. 73. Panteón Real. Bóveda (detalle). Monasterio de San Juan de la Peña.

En el muro de los pies, sobre la puerta de entrada, una clasicista cartela moldurada, ajustada al medio punto que describe la bóveda, se orna con un querubín de cuatro alas; bajo él palmas encintadas ciñen la moldura rematada en dos roleos de los que cuelga una *draperie*. Los arcos fajones presentan una

²¹⁰ AHN, Clero, leg. 2440, exp. 5, junio 1783, apéndice documental, doc. 244.

²¹¹ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Zaragoza, 24-II-1775, apéndice documental, doc. 215.

²¹² AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 5, Zaragoza, 29-I-1774, apéndice documental, doc. 210.

decoración policromada de grecas a base roleos y motivos vegetales con una roseta central [fig. 74].

Su última propuesta consistió en la construcción de un *coreto* en la iglesia principal frente a la puerta del Panteón para acomodo de la comunidad y los músicos durante la celebración de los aniversarios *por los Señores Reyes Fundadores*, valorado en un mínimo de 300 libras. No se llevó a cabo.²¹³



Fig. 74. Panteón Real. Bóveda (detalle). Monasterio de San Juan de la Peña.

El cuestionario dirigido a José Estrada versaba igualmente sobre lo contratado con el monasterio.²¹⁴ A la primera pregunta sobre qué piezas de bronce tenía *egecutadas, entregadas y puestas en su lugar*, respondió que había entregado los dos capiteles y las dos basas de las columnas del altar. La segunda cuestión le interrogaba sobre las piezas terminadas pero sin entregar, sobre cuáles estaba trabajando y las que estaban pendientes de ejecutar. Declaró que el medallón con el retrato del rey y su orla decorativa estaban terminados, pero no entregados. Dijo tener *tiradas* todas las planchas de bronce para *sentar* sobre los veintisiete sepulcros, si bien no podía concluir las por no disponer de los textos que debían figurar sobre ellas y que el monasterio se había comprometido a facilitarle, según el contrato de 1768, dos meses después de su firma. Indicó así mismo que estaba trabajando *en los adornos de la mesa altar remates y letrero de la Cruz y dos piñas que se han de colocar sobre la cornisa del mismo retablo*. No obstante, Estrada no desaprovechó la oportunidad para quejarse del perjuicio que le

²¹³ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Zaragoza, 24-II-1775, apéndice documental, doc. 215.

²¹⁴ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Zaragoza, 24-II-1775, apéndice documental, doc. 215.

causaba el retraso de años en la entrega de los textos de los epitafios que habían de aparecer en las laudas de bronce, pues había adelantado el dinero sin poder avanzar en los trabajos:

[...] *para todo lo cual tengo empleadas de mi caudal propio considerables sumas así en el importe de bronces como en la egecucion de trabajos por no haver podido percibir de dicho Real Monasterio mas que 4400 Libras Jaquesas a cuenta de las 8400 de mi contrata.*²¹⁵

Finalmente, se le preguntó si había obra por ejecutar fuera de su contrato y, en caso afirmativo, su importe, a lo que respondió que faltaba *la formacion de 160 letras de bronce dorado* para embutir en el pedestal bajo el medallón de Carlos III, si bien aparece en blanco el espacio donde debía expresar el importe del trabajo. Posteriormente fue tasado en 160 libras por Carlos Salas, pero el pedestal nunca llegó a realizarse.

Entre ambos documentos, el informe del arzobispo de Zaragoza en enero de 1774 y la *declaracion de Peritos* de febrero de 1775, la variación en el estado de las obras fue mínima. Si en el primero faltaba uno de los cuatro grandes paneles historiados situados frente a los sepulcros, así como los adornos sobre el medallón del retrato real puesto que éste no se había colocado, al año siguiente el cuarto panel o *medalla* ya estaba terminado. Tal vez el retraso en la talla de dicho panel, el más próximo a la puerta, se produjo porque el tema a representar se cambió para ceñirse al dictamen de José de Hermosilla, quien en su supervisión del proyecto pinatense determinó que las figuraciones debían ser *algunos hechos memorables de los Señores Reyes que alli descansan.*²¹⁶

Habiendo dado el monasterio a don Carlos de Salas los asuntos para las quatro Medallas Historias, se considero despues que el uno no decia con el tiempo de los Señores Reyes que descansan en aquel Pantheon, dieronle otro para que esto se executase como Su Magestad se havia servido resolver.

El tema suprimido no cumplía tal condición pues el contratado por Carlos Salas en 1768 era el de *la union de Aragon y Cataluña y con el blason de las barras de este Reyno*. Por la realización del modelo para la nueva *medalla*, la que hoy contemplamos, el escultor cobró la cantidad de 50 libras jaquesas.²¹⁷ Para Abad y Lasierra representa el juramento hecho por Sancho el Mayor ante los *Ricos Homes*, de tomar sepultura para sí y para su descendencia en el monasterio de San Juan de la Peña.²¹⁸ Sin embargo, en documentos del siglo XIX, relacionados con el proceso de desamortización se interpretó como *La jura que hacian los reyes de*

²¹⁵ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Zaragoza, 24-II-1775, apéndice documental, doc. 215.

²¹⁶ AHN, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 20-IX-1766, apéndice documental, doc. 143.

²¹⁷ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 5, 29-I-1774, f. 93, apéndice documental, doc. 210.

²¹⁸ [...] *se demuestra aquel acto tan solemne en que el emperador Don Sancho el Mayor, habiendo engrandecido la fabrica de San Juan de la Peña, congreco sus nobles y Ricos Homes, y de comun acuerdo juraron todos por Real Panteon y Sepultura para si y toda su posteridad el Real Monasterio de San Juan de la Peña* (BNE, MSS/17985, Noticia..., f. 71r).

*Aragón ante el Justicia y próceres del Reino con asistencia del abad del monasterio.*²¹⁹ La descripción que aparece en la bibliografía actual lo identifica como la jura de los reyes de Aragón o la jura de las leyes aragonesas por los reyes ante los nobles del reino, el justicia, los prelados, los ricoshombres y el abad del monasterio de San Juan de la Peña.²²⁰

Por otra parte, si el medallón de bronce con el retrato del rey realizado por José Estrada no se había colocado, quedaba pendiente por parte de Salas la decoración de estucos que lo circundaba y, también, las dos inscripciones que sobre sendas placas de mármol debían colocarse en los muros laterales del pequeño ámbito conmemorativo, al no haber sido facilitados por el monasterio los textos a reproducir en ellas. En aquella época se plantearon otras soluciones decorativas para esa zona del Panteón que tampoco se llevaron a cabo, asunto al que nos referiremos más adelante.

A la luz de la documentación estudiada hasta aquí, podemos concluir que en 1775 la obra de reconstrucción del Panteón Real se hallaba terminada en lo fundamental, a falta de la ornamentación del ámbito conmemorativo y todo aquello que requería inscripciones: las placas de bronce de los sepulcros y las de mármol a las que acabamos de referirnos. En ambos casos la responsabilidad recaía sobre el monasterio que, según los contratos celebrados con los artistas en 1768, debía proporcionar los textos.

Desconocemos si el medallón de bronce fue colocado antes o después de la muerte de José Estrada en 1777, pero Carlos Salas ejecutó antes de noviembre de 1778 la decoración complementaria a base de *putti* de estuco que hoy vemos en aquel lugar.²²¹ En esa fecha, el catalán volvió a capitular la realización de las planchas de mármol con la misma obligación por parte del monasterio en cuanto a los textos, y es posible que se realizara la visura de su obra, que fue *admitida y recibida*. Este documento notarial, no localizado, y del que desconocemos cualquier otro detalle, se cita en otro posterior de 1781, fallecido ya el escultor, firmado por su hermana y heredera, Eulalia Salas, para la realización de dicho trabajo por su marido el escultor Pascual de Ypas.²²² A pesar de ello, por el

²¹⁹ AHPH, Hacienda, Desamortización, leg. 16253, Inventario de edificios y enseres de la iglesia y el Real Panteón del monasterio antiguo, 22-III-1844, documento citado en ARMILLAS VICENTE, J. A., "La creación del mito de San Juan de la Peña. Los tiempos modernos (1494-1794)", en Lapeña Paúl, A. I. (coord.), *San Juan de la Peña...*, op. cit., pp. 91-115.

²²⁰ LAPEÑA PAÚL, A. I., *San Juan de la Peña: guía histórico-artística*, Zaragoza, Diputación General de Aragón, 1986, p. 55; CANELLAS LÓPEZ, Á., "San Juan de la Peña, crisol y legado de Aragón", *Cuadernos de Historia Jerónimo Zurita*, 39-40, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1981, pp. 205-217, espec. p. 213.

²²¹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. II, pp. 247-248, doc. 359.

²²² Pascual de Ypas López (Urdués, 1747 – Zaragoza, 1811) se formaba a los quince años en el taller del escultor zaragozano Manuel Guiral. Luego pasó al taller de Carlos Salas y en 1770 contrajo matrimonio con la hermana de éste. A partir de entonces trabajó bajo la dirección del catalán en las obras contratadas por él, entre ellas la realización de los paneles de estuco del

incumplimiento del monasterio, tampoco este artista pudo finalizar el conjunto con la labra de las inscripciones en los mármoles y su adorno en estuco hasta 1802.²²³

En cuanto a José Estrada, no existe constancia de que llegara a realizar los *adornos de mesa de altar remates* y las *dos piñas* para el retablo sobre los que declaró estar trabajando en 1775, o no se han conservado. Documentos posteriores a esa fecha se refieren a esta decoración como *colgantes en el Ara del Altar*.²²⁴

Como se señaló anteriormente, a partir de los informes de 1775 de Salas y Estrada aquí estudiados, existe una laguna documental de más de tres años, que impide situar en este periodo cualquier intervención. Sin embargo, no parece que existieran si tenemos en cuenta las causas que podrían haberla motivado. En primer lugar, a finales de 1772 se habría agotado el dinero destinado a la obra del Real Panteón proveniente de los títulos de nobleza y de las pensiones de la abadía que se habían disfrutado hasta 1770, cuando el abad Rubio Lozano había solicitado se le eximiera de dicha obligación, por lo que se realizaron costosas e infructuosas gestiones en la corte en aras de la consecución de fondos con que acometer las obras de distinto carácter sugeridas por los directores y arquitectos. En segundo lugar, pero no menos importante, la aguda controversia suscitada por las inscripciones que debían aparecer en las laudas de bronce de los sepulcros. A ello debemos añadir una circunstancia crucial como fue la caída en desgracia del conde de Aranda en 1773 y su relegación a la embajada en París.²²⁵

Panteón Real o la decoración de algunas bóvedas del Pilar. En 1778 la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando lo nombró académico de mérito por la escultura (ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 17-V-1778, f. 79r-v). Tras la muerte de los dos escultores más importantes del siglo XVIII aragonés, José Ramírez de Arellano y Carlos Salas Vilaseca, dominaron el panorama de la escultura zaragozana Pascual de Ypas, Joaquín Arali —hasta su marcha a Madrid— y José Sanz. Ceán Bermúdez lo menciona como director de escultura tras la fundación de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, op. cit., t. IV, p. 156) que tuvo lugar en 1792 (BOLOQUI LARRAYA, B., “Datos para una biografía del escultor Pascual Ypas López y su familia”, en *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1987, pp. 337-359, espec. p. 337-340; MUÑOZ SANCHO, A. M., “La escultura en el Aragón ilustrado”, en *Pasión por la libertad: la Zaragoza de los Pignatelli*, catálogo exposición Zaragoza, Patio de la Infanta y Museo Goya, 16-II-2016 a 28-V-2017, Zaragoza, Ibercaja Obra Social, 2016, pp. 294-305, espec. p. 304); una puesta al día del catálogo del altoaragonés en COSTA FLORENCIA, J., “Nuevas obras inéditas del escultor oscense Pascual de Ypas”, en *Diario del Altoaragón*, (10-VIII-2010), p. 65.

²²³ AFC, *Viaje artístico por el reino de Aragón*, f. 459.

²²⁴ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 9, San Juan de la Peña, 12-I-1782.

²²⁵ OLAECHEA, R., “Información y acción política: el conde de Aranda”, *Investigaciones históricas. Época moderna y contemporánea*, 7, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1987, pp. 81-130, espec. pp. 83-84.

En 1777 el monasterio emprendió las primeras gestiones para lograr una nueva forma de financiación que permitiera la continuación del proyecto.²²⁶ En este farragoso y dilatado proceso se comenzó optando por solicitar a la Corona la perpetuación de la *Pension temporanea de 148 Ducados de oro de Camara y 10 Julios, en que esta cargada la abadia*,²²⁷ frente al sistema utilizado hasta entonces de la *prorrogacion*, porque con esta modalidad *considerada temporalmente no era de suio bastante*, mientras que *siendo perpetua se gravaria el Monasterio tomando a Censo el Dinero necesario para concluir el Real Pantheon con toda brevedad las obras comenzadas, proporcionando por este mismo medio su correspondiente conservacion*.²²⁸ Pretendieron así evitar la renovación cada catorce años y el gasto y los retrasos que comportaba el largo trámite burocrático, pudiendo de esta forma endeudarse para acometer el proyecto aprobado y atender los pagos a los artistas. En este contexto podría inscribirse la capitulación de 1778 entre el monasterio y Carlos Salas antes mencionada. Sin embargo, en 1779 continuaban los trámites que, ante la oposición de Manuel de Roda a lo intentado hasta entonces, estaban ahora encaminados a solicitar de nuevo la bula de prorrogación, pero con la duda de su tramitación como prorroga o como primera gracia, en vista de la enorme tardanza experimentada en la concesión anterior.²²⁹ Por fin, previo dictamen de la Real Cámara, Carlos III accedió a la petición de perpetuación de la pensión en 1779, y por real cedula el 25 de abril de 1780.²³⁰

Sin embargo, todo transcurrió lentamente. Aún en 1782 el nuevo abad, Manuel Bernués y Chueca (1778-1792), solicitaba a la Cámara la designación de un experto para una nueva *visura de lo executado [...] para continuar y concluir la obra*, y un artífice para la finalización de las veintisiete placas de bronce, dando a entender que era lo único pendiente en el Panteón, junto a *unos colgantes en el Ara de el Altar*.²³¹ Pero el fiscal ordenó que antes de proceder a su ejecución se enviara *un plano de las planchas o marmoles con el modo de colocacion de las inscripciones, y con escala, o pitipie [...] y separadamente las inscripciones* de cada uno de los sepulcros para su revisión por la Cámara.²³² Por su parte, el abad informó que, fallecidos

²²⁶ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 8, Madrid, 7-VII-1779 (apéndice documental, doc. 229), es el informe completo del fiscal de la Cámara con los antecedentes de la financiación del Panteón Real y su dictamen sobre el memorial del monasterio para la perpetuación de la pensión sobre la abadía, incluyendo un resumen del desarrollo de las obras desde su comienzo en 1770.

²²⁷ [...] *se obligaba a continuar la obra del Panteon, con la posible vriedad hasta su Conclusion, sin necesidad de molestar en lo sucesivo a Su Magestad con nuebas suplicas* (AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 27-X-1779).

²²⁸ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 22-I-1779.

²²⁹ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 27-X-1779.

²³⁰ *Vengo en conceder la perpetuidad de esta Pension, pero con la calidad, de que se expidan los Despachos de prorrogacion de catorce en catorce años sin necesidad de nueva gracia* (AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 8, Madrid, 25-IV-1780, apéndice documental, doc. 237).

²³¹ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 9, San Juan de la Peña, 12-I-1782, f. 2v.

²³² AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, nº 9, Madrid, 3-VII-1782, f. 4v y 10-VII-1782, f. 6.

Salas y Estrada, no conocía a ningún broncista ni sabía de nadie capaz de hacer los planos o dibujos,²³³ por lo que deberíamos descartar que el dibujo de la lápida conservado en el Archivo Histórico Nacional corresponda a estas fechas, sino más bien a un diseño inicial u otro algo posterior, de hacia 1766-1768, integrando las modificaciones señaladas por José de Hermosilla.

Por añadidura volvió a plantear dudas sobre su obligación de entregar al prior mayor del monasterio la pensión sobre la abadía para la obra, así como la de dar cuenta del estado y los gastos anualmente, anunciando que, en espera de la respuesta de la Cámara, suspendería cualquier diligencia.²³⁴ Pero inmediatamente el fiscal confirmó al abad en *la Inspeccion y Superintendencia de la obra* y propuso al arquitecto Juan de Villanueva (1731-1811) *para ver esta Real obra y disponer lo que entienda debe hazerse, por allarse en este Reyno,*²³⁵ disposición de la que el abad llegó a estar enterado pero, como ya dimos a conocer en nuestra monografía sobre el Panteón Real y en contra de lo que se había sostenido hasta entonces,²³⁶ el arquitecto no llegó a atender el encargo pues cuando recibió la orden ya había abandonado Zaragoza,²³⁷ disculpándose ante el secretario de la Cámara, el marqués de Valdellano, a primeros de octubre.²³⁸ Se le consultó sobre *algun sujeto facultativo de Zaragoza o del mismo Reyno de Aragón que pueda desempeñar a su satisfacción dicho encargo,*²³⁹ a lo que respondió que no conocía *a los profesores de aquella capital para formar concepto de su habilidad, y suficienzia en la Arquitectura, y especialmente en la parte del Gusto, belleza del Ornato y Decoracion, y creía por las escasas notizias que allí pude adquirir, sean pocos, o ninguno los profesores.* Pero sugirió para ello al escultor Joaquín Arali, como discípulo de la Real Academia de San Fernando²⁴⁰ y de Juan Pascual de Mena, y que se asociara con *alguno de los*

²³³ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 9, San Juan de la Peña, sin fecha.

²³⁴ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 9, San Juan de la Peña, 21-VII-1782.

²³⁵ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 9, Madrid, 27-VIII-1782, f. 9; AHPH, H-15982/10, doc. 37, San Juan de la Peña, 29-IX-1782.

²³⁶ ARMILLAS VICENTE, J. A., "La creación...", *op. cit.*, p. 111.

²³⁷ Estancia en la ciudad que podría relacionarse con su proyecto de ampliación y decoración de la iglesia de Pedrola, impulsado por los duques de Villahermosa. La obra, realizada entre 1785 y 1788, consistió en la construcción de un crucero y la cabecera plana, además de dependencias auxiliares y el diseño de los retablos del *Triunfo del Corazón de Jesús* en el crucero y el mayor de *La Asunción*, ambos con lienzos de Francisco Bayeu (*Pedrola*, Gran Enciclopedia Aragonesa on line, 2003:

http://www.encyclopediaragonesa.com/voz.asp?voz_id=9934&tipo_busqueda=1&nombre=Pedrola&categoria_id=&subcategoria_id=&conImagenes=#Arriba [consulta: 10-XII-2019]; Sistema de información del patrimonio Cultural Aragonés [SIPCA], en línea:

http://www.sipca.es/censo/7-INM-ZAR-015-204-001-1_1/Iglesia/de/Nuestra/Se%C3%B1ora/de/los/%C3%81ngeles.html#.Xe9ymeg2qMo, [consulta: 10-XII-2019].

²³⁸ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 9, Madrid, 3-X-1782, ff. 15r-16r.

²³⁹ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 9, Madrid, 11-XI-1782, ff. 17r-18r.

²⁴⁰ Académico de mérito desde 1780.

varios profesores de aquella ciudad para la supervisión de la arquitectura. Se ofreció para *acompañar sus declaraciones de alguna reflexión* y realizar el encargo en la primavera siguiente.²⁴¹

La Cámara planteó entonces el asunto a Ventura Rodríguez pidiéndole referencias sobre Arali (Zaragoza, 1737 – Madrid, 1811) y que recomendase a quienes considerase adecuados para ese cometido.²⁴² El arquitecto aprobó la elección de éste para la escultura y decoración, y señaló a Agustín Sanz (Zaragoza, 1724 – id., 1801) para la arquitectura pues *tiene dadas pruebas de ser buen Maestro en la Yglesia Parroquial de Santa Cruz que ha construido en la misma Ciudad de Zaragoza*.²⁴³ Ambos artífices aceptaron la comisión de la Real Cámara el 31 de mayo de 1783,²⁴⁴ remitiendo sus informes los días 17 y 19 de julio adjuntos a sendas cartas de agradecimiento, éstas conservadas, no así los informes o visuras de los que sólo conocemos su contenido por la memoria realizada por el escribano encargado de incluirla en el expediente del Panteón Real,²⁴⁵ y su fecha por las anotaciones que figuran al margen de las cartas.²⁴⁶

Ambos informaron muy negativamente sobre la obra en todos sus aspectos. Sanz afirmó, entre otras cosas, que *la Obra de Arquitectura es de muy poca seguridad*, de paredes delgadas de piedras de distinta calidad y sin la cimentación precisa, por lo que recomendó la construcción de contrafuertes o *estribos* por el exterior porque *aunque hasta el día no ha hecho sentimiento, si empezase a hacerlo se hiría luego a tierra*. Sobre la bóveda opinó que debía ser derribada porque era *muy devil*, y construirla de *caracol*. También criticó el trabajo de cantería en los empelechados o revestimientos de jaspe, con expresiones como *es una compasion*, o *gran fealdad*. Se mostró en desacuerdo con la realización del espacio conmemorativo o del retrato real, afirmando que aquel lugar hubiera servido para mejorar la evacuación del agua desprendida de la roca y para colocar los huesos de los enterramientos aparecidos en la excavación del Panteón.

El escultor Joaquín Arali, tras decir de las esculturas de la Virgen y de San Juan del altar que *están bien ejecutadas*, criticó que no estuvieran hechas de una sola pieza, y se refirió al Crucificado sólo para decir que *tiene los brazos añadidos desde el hombro*, a lo que el escribano de la Cámara apostilló entre paréntesis que Arali no decía si era *bueno o malo*. Proponía quitar el escudo ubicado sobre el altar o realizarlo en mármol o bronce, al igual que el que hay sobre el retrato real. Los grandes paneles de estuco le parecieron bien ejecutados, pero criticó la escasa

²⁴¹ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 9, Madrid, 3-XII-1782, ff. 19r-20v, apéndice documental, doc. 242.

²⁴² AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 9, Madrid, 7-IV-1783, ff. 23r-26r.

²⁴³ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 9, Madrid, 30-IV-1783, ff. 27r-28v, apéndice documental, doc. 243.

²⁴⁴ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 9, Madrid, 31-V-1783, ff. 36r-37r.

²⁴⁵ AHN, Clero, leg. 2440, exp. 5, Madrid, junio 1783, apéndice documental, doc. 244.

²⁴⁶ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 9, Madrid, 17-VII-1783, f. 39 y 19-VII-1783, f. 42.

variedad en los rostros y la poca singularización de los personajes reales, abogando por suprimir los escudos sobre ellos. Así mismo, criticó el tamaño de la decoración sobre el medallón de bronce de Carlos III y la falta de ésta en los laterales, que aún tardó en realizarse veinte años. En cuanto a la bóveda la juzgó *muy mala así por su devilidad como por el adorno, que sobre ser grosero está mal ejecutado*.

La reacción de la Cámara podría dejar entrever, cuando menos, perplejidad ante semejantes estimaciones. Así, el fiscal ordenó que los informes se remitieran a Juan de Villanueva y a Ventura Rodríguez para ser revisados, reflejando en su escrito la desconfianza y el *rezelo* que debieron de producir. Solicitaba a los arquitectos que expresaran *si son de entidad o sustancia de la obra los defectos que se la oponen así en cuanto a su solidez como en orden al adorno* y enunciaran *que remedio puede aplicarse* y si era necesaria una nueva visura por parte de otros expertos.²⁴⁷

Según la documentación consultada, aunque sin poder aventurar los motivos de semejante demora, el expediente con las órdenes del fiscal tardó en cursarse al menos dos años, pues al pie del folio se anotó: *Antes de darse cuenta de este expediente en la Cámara ha muerto don Ventura Rodríguez, quien falleció en septiembre de 1785. Y aún más, otra anotación con otra letra distinta añade: Madrid 4 de Abril de 1788. Pasense las declaraciones a don Juan de Villanueva. Fecha la orden a Don Juan de Villanueva en 9,*²⁴⁸ a lo que el arquitecto dio acuse de recibo una semana más tarde asumiendo el encargo.²⁴⁹

De nuevo cesa la documentación por espacio de varios años, por lo que no tenemos noticia de que la visura del Panteón se repitiera, ni de cualquier intervención en el monumento, pero la obra estaba terminada a falta de las laudas de bronce de los sepulcros cuyos textos para las inscripciones o epitafios seguían en litigio entre los historiadores y eruditos de la época.

Como conclusión podemos afirmar que, tras el demoledor informe de Joaquín Aralí y Agustín Sanz, exagerado a juzgar por cómo el mausoleo ha sido respetado por el tiempo si observamos cada uno de sus elementos en una lectura inversa a sus declaraciones, nada de lo ejecutado hasta la fecha de la visura se sustituyó ni se rehízo, pues lo que hoy contemplamos son todos y cada uno de los elementos mencionados en los dictámenes de los zaragozanos. La evaluación tan negativa de la obra lleva a preguntarse si sólo respondió a una reacción antibarroca más, reflejo del cambio de gusto que se fue gestando en la época, o si en el asunto se reveló cierto resentimiento, rencor o desavenencia profesional surgida entre Ventura Rodríguez y Carlos Salas, si no durante la primera fase de la decoración de la Santa Capilla —recordemos la *carta denigrativa al artífice*

²⁴⁷ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 9, Madrid, 18-IX-1783, f. 46, apéndice documental, doc. 245.

²⁴⁸ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 9, Madrid, 4-IV-1788 y 9-V-1788, ff. 47r-50v.

²⁴⁹ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 9, Madrid, 16-IV-1788, sin foliar.

Salas—, en el verano de 1766, con motivo de la presentación en la Real Academia de San Fernando del modelo para el trasaltar de la Santa Capilla²⁵⁰ y el rechazo de José de Hermosilla a compartir con el de Ciempozuelos la supervisión del proyecto para el Panteón Real,²⁵¹ ambas realizaciones del escultor catalán.

Desconocemos el nombre del artífice que se ocupó de la terminación de las laudas de bronce del Panteón Real a partir del trabajo previamente realizado por José Estrada, pero ello tuvo lugar después de 1795. Es lógico pensar que durante el tiempo transcurrido entre 1781, fecha de la capitulación del monasterio con Eulalia Salas,²⁵² y 1802, año de la inauguración, se intervendría para contrarrestar el deterioro de la obra, pero ese prolongado período de tiempo se consumió en la aguda controversia sobre los epitafios de los veintisiete sepulcros en la que terciaron, entre otros, Manuel Abad y Lasierra, Juan de Varanchán y Joaquín Traggia.²⁵³

Pascual de Ypas, cumpliendo con la capitulación firmada, comenzó a labrar las dos grandes inscripciones de dedicatoria dispuestas a los lados del medallón de Carlos III el 5 de julio de 1802, sólo un mes antes de la ceremonia.²⁵⁴ Fue entonces cuando finalmente se depositaron los cuerpos reales en el nuevo Panteón Real, cerrando definitivamente los sepulcros, tal como expresa el acta notarial que firmó como testigo el escultor,²⁵⁵ más de veinte años después del fallecimiento de los directores de la obra, Carlos Salas Vilaseca y José Estrada.

- *La escultura de Carlos Salas*

Cuando Carlos Salas firmó el 17 de diciembre de 1768 la capitulación con el monasterio para los trabajos de escultura del Panteón Real se hallaba en un punto ascendente de su carrera. Con su trabajo en el Pilar se había afianzado como escultor del Cabildo zaragozano y había logrado su gran éxito artístico con la realización del relieve de *La Asunción de la Virgen* para el trasaltar de la Santa Capilla.²⁵⁶ Sin embargo, en 1765, momento de la inauguración del *Recinto Angélico*, su prestigio ya sería notable, pudiendo ser un motivo de peso por el que el abad o el capítulo pinatense recurriera a sus servicios, extremo reflejado en la

²⁵⁰ MUÑOZ SANCHO, A. M., "Aportación documental al proceso...", *op. cit.*, pp. 385-412.

²⁵¹ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 14-IX-1766, apéndice documental, doc. 140.

²⁵² BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 247-248, doc. 359.

²⁵³ LANZAROTE GUIRAL, J. M. y MUÑOZ SANCHO, A. M., "El espinoso asunto...", *op. cit.*, pp. 123-130.

²⁵⁴ AFC, *Viaje artístico por el reino de Aragón*, f. 459.

²⁵⁵ AHPH, Protocolos notariales, not. Miguel Ibáñez, Berdún, n.º 7585, 11-VIII-1802; not. Gregorio Pérez y García, Jaca, 11-VIII-1802.

²⁵⁶ El trasaltar de *La Asunción* de la Santa Capilla había sido visurado en mayo de 1768 (MUÑOZ SANCHO, A. M., "Aportación documental al proceso...", *op. cit.*, pp. 385-412, espec. p. 411).

documentación: *Ansioso el monasterio de ver cumplida esa gloriosa obra, hizo los ajustes con los Arquitectos mas acreditados.*²⁵⁷

Como se ha indicado anteriormente, de las capitulaciones firmadas por el monasterio para la reconstrucción del Panteón con los distintos ramos y artífices, mencionadas en varias ocasiones en la documentación conservada en los diferentes archivos, sólo conocemos el contenido de la suscrita por Carlos Salas.²⁵⁸ Fue facilitada por él mismo al historiador y erudito zaragozano Tomás Fermín de Lezaún y en ella se presenta al artista como *Arquitecto Academico de la Real de San Fernando*. Por el contrato, el artista quedó obligado a *hacer, ejecutar y practicar por si y por su cuenta toda la obra de dicho Panteon perteneciente a escultura en las piezas, formas, y circunstancias y por el tiempo y precios que abajo se expresaran.*²⁵⁹

En primer lugar se especificaron los trabajos en estuco correspondientes a los cuatro grandes cuadros o paneles de temática histórica, que tallados en ese material decoran el muro izquierdo del Panteón frente a los sepulcros, con representaciones de batallas legendarias de los reyes de Aragón o hechos históricos memorables:

[...] tres medallas de la altura y tamaño prevenidos en los diseños. Otros tres hechos memorables de los Señores Reyes de Aragon que lo serán las tres famosas batallas por las que este Reyno timbra y blasona su escudo y otra que hara frente al retrato de Su Majestad (que Dios guarde) representando la unión de Aragón y Cataluña y con el blasón de las barras de este Reyno.

También se incluyeron en este apartado *el adorno del retrato del Rey Nuestro Señor* que debía realzar el medallón de bronce encargado a José Estrada y *Cinco escudos, los cuatro sobre las medallas referidas y el otro sobre el retrato de Su Majestad.*

Seguidamente se hacía referencia a la talla de *tres estatuas de marmol para el retablo de dicha obra, Cristo, Maria y San Juan*, figuras del Calvario prescrito por el ingeniero José de Hermosilla en su informe como única representación en el altar del Panteón, así como catorce capiteles y catorce basas para las pilastras del recinto. Además se previó la talla de dos lápidas sobre las que se grabarían sendas *inscripciones que se egecutaran de letras cavadas y doradas adornadas dichas inscripciones por lo exterior con algun desperdicio de talla de estuco*, en referencia a las dos placas conmemorativas realizadas en 1802 por Pascual de Ypas, antes de la inauguración de la obra y a las que nos hemos referido anteriormente.

²⁵⁷ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 22-I-1779.

²⁵⁸ El documento se dio a conocer parcialmente en JUAN GARCÍA, N., *Isidoro Rubio Lozano (1705, Cintruénigo – San Juan de la Peña, 1778), monje, escritor, académico de la Real Academia de la Historia y promotor artístico*, Cintruénigo, Ayuntamiento de Cintruénigo, pp. 109-116, donde el tema de estudio era el abad pinatense, por lo que el documento no se analizaba en profundidad (AMBJ, Papeles sueltos, *Panteón real y excavaciones 1770*, San Juan de la Peña, 17-XII-1768 apéndice documental, doc. 162).

²⁵⁹ *Ibidem.*

Finalmente el artista se comprometió a realizar *dos medias puertas de nogal para la entrada del Real Panteon, con los esfuerzos del arte y fineza todo lo que requiere el sitio, y obgetos de la obra* [cat. 33].

Respecto a los plazos de ejecución y los materiales, en la capitulación se estipuló que era de cuenta del escultor *comprarlo todo y darlo puesto en el Monasterio para Mayo de mil setecientos sesenta y nueve*. Previendo el ritmo lógico de los trabajos de arquitectura, cuatro meses después, en septiembre, debía entregar las basas y capiteles para las pilastras. Un año después, en septiembre de 1770, debía estar finalizado el resto a excepción de los estucos, es decir, las esculturas del altar, las tablas de mármol con sus inscripciones conmemorativas y las puertas de nogal.

En la escritura se estipuló que *Pasado otro año en que estará desembarazada la obra de canteria, trabajara lo demas Salas*, en alusión a los cuadros o paneles de estuco con representaciones de batallas que debía acometer a partir de septiembre de 1771. Para su realización, el monasterio se comprometió a entregar a Salas en el plazo de dos meses después de la firma, febrero de 1769, los temas que debía plasmar en los relieves y los textos para las inscripciones: *se le instruirá de la alusión o historia de los blasones y medallas que ha de hacer, las inscripciones poco más o menos en campo de seis palmos de ancho y cinco de alto*. Como hemos visto, el plazo de entrega fue rebasado ampliamente.

El monasterio pagaría al escultor por los trabajos capitulados un total de 6.000 libras jaquesas en tres plazos. El primero y mayor de ellos tras la firma de la escritura, expresado por la palabra *luego*, por un importe de 2.666 libras, 13 sueldos y 5 dineros, para afrontar la compra de materiales; otras 1.666 libras, 13 sueldos y 5 dineros en un segundo plazo, *para cuando empiece a trabajar los estucos*; entregada y visurada la obra se abonaría el tercer pago por la misma cantidad, *deviendo para recibir este ultimo plazo esperar las gracias que se tienen pedidas a Su Majestad*,²⁶⁰ lo que no se logró hasta 1781 y que, fallecido Salas, fue pagado a su cuñado y colaborador Pascual de Ypas.²⁶¹

En el momento de la firma de la escritura con Carlos Salas, los directores y artífices de la obra ya habían advertido una serie de errores o deficiencias que se habían hecho patentes en la estimación económica del proyecto por José de Hermosilla en 1766. Así, en el documento suscrito por las partes se optó por la realización de las esculturas del altar en mármol blanco en lugar de bronce dorado tal como estaba proyectado y aprobado por la Cámara:

²⁶⁰ *Ibidem*.

²⁶¹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 247-248, doc. 359.

[...] *el altar y su retablo con el Santo Crucifijo y estatuas laterales y demás adornos de basas y capiteles de columnas y pilastras, que según señala el color amarillo deven ser de bronce dorado a fuego.*²⁶²

Claramente lo expresó el arzobispo de Zaragoza en el informe que sobre la obra del Panteón Real le requirió la Real Cámara en 1774:

[...] *las Estatuas del Altar, que el Diseño manifiesta de Bronce se han executado de Marmol de Genova, por haber tocado el monasterio por las contratas que hizo de Arquitectura, Escultura, y Bronces, que ascendia la Obra a mucho mas de lo que se habia estimado, y que se hallaria sin Caudales para hacer de Bronce las Estatuas.*²⁶³

Por otra parte, se contrataron catorce capiteles y catorce basas para otras tantas pilastras, en lugar de las diez –veinte piezas– contabilizadas por el ingeniero correspondientes al tramo longitudinal del Panteón: *Las basas y capiteles de las pilastras que adornan la capilla [...], cuyo coste será muy corto [...], pues un solo carro conducirá cómodamente todas las veinte piezas de que constan.*²⁶⁴ Puesto que este último capítulo se debía al hecho de haberse omitido en la estimación *una quinta parte de la obra*, equivalente a todo el conjunto del espacio conmemorativo tanto en arquitectura como en decoración, no sólo faltaban las ocho piezas para las pilastras y la cantería correspondiente, sino también todo el ornato en estuco que debía complementar al medallón de bronce de Carlos III y las *dos tablas de Marmol* con inscripciones que también fueron incluidos en la escritura,²⁶⁵ una vez desestimada la estatua del rey en mármol y de cuerpo entero que Hermosilla había prescrito para aquel lugar.²⁶⁶

Carlos Salas explicó muy bien en un informe posterior –aunque sin fecha– los motivos por los que se decidió ejecutar las esculturas del altar en mármol y no en bronce:

El Monasterio en su informe, y diseños avia indicado, que el Crucifijo, y dos estatuas del Altar del Pantheon debian hacerse de bronce dorado; y en esta inteligencia procedieron el Yngeniero, y la Camara. Pero al tiempo de formalizar las Contratas con Yñiguez, y Salas reconoció que Don Josef Hermosilla, por el poco tiempo que avia tenido para registrar [entre líneas: todos] los papeles, avia omitido una quinta parte de la obra correspondiente a los dos ramos de escultura, y cantería; y por consiguiente subiendo el importe de estas dos Contratas, y de la

²⁶² AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 20-IX-1766, apéndice documental, doc. 143.

²⁶³ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 5, Zaragoza, 29 de enero de 1774, ff. 96v-97r [apéndice documental, doc. 11]

²⁶⁴ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 20-IX-1766, apéndice documental, doc. 143.

²⁶⁵ AMBJ, Papeles sueltos, *Panteón real y excavaciones 1770*, San Juan de la Peña, 17-XII-1768, apéndice documental, doc. 162.

²⁶⁶ El rey había ordenado la sustitución de la estatua real prevista por Hermosilla por su retrato en el medallón de bronce ideado en el proyecto original de Carlos Salas y presentado inicialmente por el abad Isidoro Rubio en 1766 (AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 20-IX-1766, apéndice documental, doc. 143).

de Estrada a 20.400 libras, no quedaban de las 20.975 libras 12 sueldos 3 reguladas por el Yngeniero sino 575 libras 12 sueldos 3, con cuia corta cantidad no podian hacerse de bronce las estatuas proiectadas; y assi resolvió, se construiesen de Marmol blanco de Genova, de cuia materia avia el mismo Hermosilla propuesto a la Camara, se hiciese la estatua del Rey nuestro Señor.²⁶⁷

A estas circunstancias debemos añadir el enorme gasto que, ya antes, había supuesto tener que transportar materiales pétreos desde lugares distantes, por lo que, para compensar el encarecimiento del proyecto, se hizo necesario evitar el problema económico que suponían la fundición en bronce y el dorado a fuego de las imágenes del altar. Todas estas modificaciones que vinieron a subsanar parte de los errores u omisiones que contenía la estimación de Hermosilla fueron recogidas en el contrato para la obra que firmó el artista catalán.²⁶⁸

Lo cierto es que la excavación del Panteón y la colocación de la primera piedra se retrasaron hasta junio de 1770, sin que conociéramos las causas concretas de tal demora, la cual se imponía también en los plazos estipulados en capitulación con Carlos Salas. No obstante, en 1768 y prácticamente finalizado el relieve del trasaltar de *La Asunción de la Virgen* de la Santa Capilla del Pilar, el escultor compró al Cabildo zaragozano, por 228 libras 11 sueldos 14 dineros,²⁶⁹ 190 palmos cúbicos de mármol de Carrara sobrante del adquirido por Juan Bautista Pirlet a partir de 1758²⁷⁰ para la escultura de aquel recinto.²⁷¹ Seguramente, dicho material también sería utilizado en los capiteles y las basas que debía entregar en primer lugar según la capitulación y, después, en las esculturas del altar del Panteón.

La siguiente noticia documental sobre estas obras aparece en otro de los numerosos informes elevados a diferentes instancias sobre la marcha de los trabajos, concretamente en marzo 1773 a Tomás del Mello, secretario de la Cámara y Patronato de Aragón en el que se declaraba que se hallaba hecho el *Altar de piedra Marmol y Jaspe [...]*,

El mismo informe también se refería a uno de los grandes estucos fronteros a los sepulcros: *De quatro medallones hay uno hecho; aunque no del todo labrado. Esta por hacerse la Estatua de su Magestad, que en este estado se hallaba por el Enero.*²⁷²

²⁶⁷ AHN, Clero, 2441, exp. 2 sin fecha, (atribución cronológica: anterior a febrero de 1775), apéndice documental, doc. 214.

²⁶⁸ Con posterioridad a la firma del contrato también hubo que atender a la construcción y decoración de la bóveda del Panteón.

²⁶⁹ ACP, Juntas fábrica, 9-IV-1768, f. 148; *Hechas todas las Medallas, quedaron sobrantes algunas piezas, que se guardan para lo que pueda ocurrir en el Quarto dela Algeceria dela Fabrica, a excepcion de 190 palmos cubicos, que componian diferentes piezas, que comprò Don Carlos Salas, que regulados al precio, que le estan ala Fabrica, importan, y pagò. 228 l. 11 s. 14* (ACP, 6-4-1-37, sin fecha).

²⁷⁰ ACP, sig. 6-12-4, 17-IX-1758, f. 120.

²⁷¹ MUÑOZ SANCHO, A. M., "Aportación documental al proceso...", *op. cit.*, p. 410.

²⁷² ADJ, caja 789, carp. Panteón Real, Jaca, 29-III-1773.

Obviamente, quien redactó la información desconocía que por orden real la estatua del monarca debía sustituirse por el medallón de bronce que realizó José Estrada y había proyectado Salas. Otra declaración de noviembre del mismo año dirigida por el capellán del monasterio fray Miguel Betés al obispo de Jaca, aunque ambigua y contradictoria, revela otros datos:

*[...] aunque está concluido el ramo de cantería en lo interior de el (inclusos los Jaspes labrados y pulimentados); falta la cantería comun y exterior [...]; principalmente faltan los dos ramos considerables de marmoles, estucos, y Bronces; de los, que, solamente se ha trabajado, y colocado, algunas pocas piezas [...]. Y es cierto, tambien que la obra se halla suspendida; [...] para pagar al Arquitecto Don Carlos Salas (que vino este verano con sus oficiales a empezar a trabajar las medallas grandes e Historia) se hubo de buscar, prestados, mil, y tantos escudos!*²⁷³

De todo ello deducimos que a comienzos de 1773, recién paralizada la obra,²⁷⁴ estaba completo el altar con sus esculturas en mármol y las basas y capiteles de bronce de las columnas. Así mismo las catorce basas y los catorce capiteles de las pilastras del recinto. Los grandes paneles de estuco con las representaciones sobre las legendarias batallas de Aínsa y de Arahuest, la conquista de Huesca y la jura de los reyes de Aragón, se comenzaron en ese mismo año, si bien en la escritura se había establecido su comienzo en septiembre de 1771; quedaba uno sin terminar en enero de 1774 cuando el arzobispo de Zaragoza informó a la Cámara sobre este mismo asunto, el cual fue finalizado antes de febrero de 1775.²⁷⁵

Siguiendo con los trabajos de estuco contratados, el prelado también señaló como pendiente *el adorno del retrato del Rey Nuestro Señor*, decoración complementaria al medallón de bronce que debía incluir un escudo real que presidiría, sobre el retrato de Carlos III, el ámbito conmemorativo. La ejecución de estas piezas experimentó cierto retraso debido a que la colocación del bronce se llevó a cabo tras la muerte de Estrada, además de que durante un tiempo se planteó la posibilidad de realizar todo este ornato a base de mármoles y no en estuco, trabajos que llegaron a presupuestarse aunque no se ejecutaron. También en este material debía tallar Salas cuatro escudos pequeños que servirían de remate a los cuadros de las batallas. Todas estas piezas, junto con otro escudo de Aragón que campea en la cabecera del Panteón, serán analizadas en el catálogo.

²⁷³ ADJ, caja 789, carp. Panteón Real, San Juan de la Peña, 28-XI-1773; *Mil seiscientas sesenta y seis libras, trece sueldos cinco dineros para cuando empiece a trabajar los estucos* (AMBJ, Papeles sueltos, *Panteón real y excavaciones 1770*, San Juan de la Peña, 17-XII-1768, apéndice documental, doc. 162.

²⁷⁴ [...] *hasta el mes de Octubre de 1772 en que se suspendió la obra por haverse ya consumido todos los caudales* (AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 8, Madrid, 7-VII-1779).

²⁷⁵ AHN, Clero, leg. 2442, exp. 2, Zaragoza, 24-II-1775, apéndice documental, doc. 215.

La ejecución de las piezas de estuco tuvo lugar entre los años 1773 y 1778, mientras que, por otra parte, siempre estuvieron pendientes las laudas de bronce de los sepulcros²⁷⁶ que debía ejecutar José Estrada, a causa de las disensiones que sobre los textos de los epitafios comenzaron a producirse ya desde 1773 con polémicas de gran acritud.²⁷⁷

Las circunstancias en que se desarrollaron las últimas obras, es decir, a partir de 1773, se desarrollarían en la tónica que da a entender el informe remitido al obispo de Jaca citado antes, donde se aludió abiertamente a la falta de fondos debido a los pagos a cuenta a los artistas, señalando este extremo como la causa de que el abad no hubiera depositado la pensión destinada a la obra desde 1770: *que esto ha consistido en no haber pagado el señor Abad las pensiones devengadas, que esta deviendo desde el año de 1770 (inclusive)*.²⁷⁸

Podemos concluir que, en la reconstrucción del Panteón Real de San Juan de la Peña, Carlos Salas desarrolló una reseñable labor artística, desde la concepción misma del proyecto, durante todo el proceso de dirección y en la materialización del mismo. Como monumento funerario, y en su carácter a la vez religioso y conmemorativo, logró una absoluta correlación entre forma y función, gracias a la acertada utilización de los diversos materiales y el severo estilo clasicista que impera en el recinto.

- La actividad de José Estrada

El platero oscense José Estrada fue designado director, junto a Carlos Salas, de las obras de reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña. Como hemos visto anteriormente, fue el encargado de realizar las mediciones para la posterior elaboración del proyecto por parte de Carlos Salas.²⁷⁹

Fue el autor de dibujos y grabados de los hallazgos de la excavación de la necrópolis real en 1770, además de otros en número indeterminado, no localizados pero mencionados en la documentación, para el monasterio, para

²⁷⁶ AHN, Consejos, 18863, exp. 1, n.º 5, Zaragoza, 29-I-1774, f. 96r-v, apéndice documental, doc. 210.

²⁷⁷ AHPH, Hacienda, Desamortización, H-15982/14, n.º 4 Zaragoza, 13-I-1773, apéndice documental, doc. 202; AHPH, Hacienda, Desamortización, H-15982/14, n.º 8, Huesca, 21-IX-1773, apéndice documental, doc. 212 y AHPH, Hacienda, Desamortización, H-15982/14, n.º 5, Huesca, 14-XI-1773, apéndice documental, doc. 208.

²⁷⁸ ADJ, caja 789, carp. Panteón Real, San Juan de la Peña, 28-XI-1773, apéndice documental, doc. 209.

²⁷⁹ 1.º. *Viage, que hizo a San Juan, y tiempo, que consumió en aquel Monasterio para tomar las medidas del Sitio del Pantheon, sobre las que se formaron despues los Diseños, 50 libras* (AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, sin fecha).

adjuntar en los informes remitidos a la Real Cámara y para uso de los artífices durante las obras.²⁸⁰

Sin embargo, de su desempeño del trabajo de dirección poco más sabemos más allá del testimonio de su firma, junto a la del escultor catalán, en el informe sobre la excavación del Panteón incluido en el documento que obra en el archivo de las Benedictinas de Jaca. En su caso no se ha localizado la capitulación con el monasterio pinatense para sus trabajos en la obra de bronce, y lo que conocemos sobre este extremo es lo que aparece en los distintos informes sobre el estado de las obras y otras referencias indirectas.

Así, una carta del abad en que solicitaba fondos al rey revela que Estrada había contratado *la medalla de Vuestra Majestad, planchas de bronce, inscripciones y escudos de armas en ocho mil cuatrocientas libras de moneda jaquesa*,²⁸¹ así como de los capiteles y basas de las columnas del altar. En una carta que él mismo dirigió al abad menciona que por escritura firmada el mismo día que la de Carlos Salas –el 17 de diciembre de 1768– se había obligado a *dar finalizado mi ramo en termino de tres años*.²⁸² Otra documentación alude a que el contrato también incluía adornos para la mesa de altar, *remates* sin precisar para qué lugar, el *letrero de la Cruz y dos piñas que se han de colocar sobre la cornisa del mismo retablo*.²⁸³

El medallón de bronce con el retrato real fundido por José Estrada es una obra de calidad que estaba realizada a principios de 1775,²⁸⁴ pero su colocación en el mausoleo tuvo lugar una vez fallecido el oscense, entre 1777 y 1778 [fig. 75]. De forma ovalada, en el centro de un marco de ramas de laurel encintadas en la base aparece el busto del soberano de perfil izquierdo. Tocado con peluca muestra el cabello recogido con cintas, porta coraza y manto entre cuyos pliegues el artista labró sumariamente la Cruz de la Orden de Carlos III, instituida recientemente, además mostrar el Toisón de Oro que pende de una banda.

La imagen del monarca que Estrada plasmó en el bronce se inspira en las obras de Tomás Francisco Prieto, grabador general de las Reales Casas de Moneda de España y de las Indias, y desde 1761 de Su Majestad y de Su Real Casa, como la medalla acuñada con motivo de la proclamación de su reinado en 1759 [fig. 76];²⁸⁵ o bien en los grabados abiertos a partir de ellas, como el de Manuel Salvador Carmona por el matrimonio del Príncipe de Asturias y María

²⁸⁰ 2^o. *Diseños, que formó de las Tumbas Reales y sarcofagos de los Ricos hombres para la Camara, para los Ministros, y para el mismo Monasterio, 80 libras (ibidem).*

²⁸¹ AMBJ, Papeles sueltos, *Panteón real y excavaciones 1770*, Zaragoza, 2-VII-1832, apéndice documental, doc. 251; AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n^o 5, f. 93r, apéndice documental, doc. 210.

²⁸² AHPH, H-15982/14, n^o 8, Huesca, 21-IX-1773, apéndice documental, doc. 206.

²⁸³ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, sin fecha, (atribución cronológica: anterior a febrero de 1775), apéndice documental, doc. 214.

²⁸⁴ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Zaragoza, 24-II-1775, apéndice documental, doc. 215.

²⁸⁵ Museo Nacional del Prado, cat. O001556.

Luisa de Parma de 1766,²⁸⁶ o la *Alegoría de Carlos III*, de 1763, según una pintura de Francesco Solimena [fig. 77].²⁸⁷



Fig. 75. José Estrada. Retrato de Carlos III, 1775. Panteón Real de San Juan de la Peña (Huesca).



Fig. 76. Tomás Francisco Prieto. Medalla de la proclamación de Carlos III, 1759. Museo del Prado (inv. O001556).



Fig. 77. Manuel Salvador Carmona. Alegoría de Carlos III (detalle), 1763. Museo del Prado (inv. G000950).

²⁸⁶ Museo Nacional del Prado, cat. G002580.

²⁸⁷ Museo nacional del Prado, cat. G000950.

El retrato se integra en un conjunto realizado por la combinación de mármoles que decoran el muro y una decoración de estucos a base de ángeles niños que presentan el medallón retirando cortinajes guarnecidos de flecos y borlas y un escudo de Carlos III, éste dorado. La ornamentación de estucos realizada por Carlos Salas respondería a la que él mismo proyectara inicialmente para el retrato real, que fue la elegida por el propio rey y aprobada por la Cámara de Castilla frente a la estatua de cuerpo entero que propugnó José de Herosilla al revisar el proyecto.²⁸⁸

El capítulo del monasterio se había comprometido en 1768²⁸⁹ a entregar en el plazo de dos meses desde la firma de la capitulación los textos, lemas y blasones que debían tallarse o grabarse en los diferentes lugares del Panteón. A Carlos Salas, los temas a representar en los paneles de estuco y los textos de las inscripciones conmemorativas que flanquean el retrato real; a José Estrada, según lo determinado en el informe de Herosilla, los nombres y fechas de las inscripciones y los escudos que debían aparecer en cada una de las laudas sepulcrales. A tal efecto el procurador del monasterio, fray Marcos Benito de Vico, envió desde Madrid un extenso documento con instrucciones precisas para evitar errores en las representaciones heráldicas de las personas reales enterradas.²⁹⁰

El monje pinatense Manuel Abad y Lasiera fue inicialmente el encargado de la elaboración de los textos o la relación de los nombres y fechas de los óbitos que debían aparecer en cada una de las placas de bronce que cubrirían los supuestos veintisiete sepulcros. Sin embargo, José Estrada explicó cinco años más tarde, en 1773, que después de mucho tiempo consiguió de él *dos pliegos de papel con 27 letreros en Latin*, pero con la advertencia del propio autor de que *por la pieza que se le avia dado no avia tenido Lugar bastante para puntualizar algunos datos y corregir las faltas de Ortografia*.²⁹¹ Tal indefinición determinó al platero a poner el asunto en conocimiento del prior mayor quien le aseguró que los textos se le entregarían corregidos a la mayor brevedad, intento que tampoco surtió efecto pues dos meses después Estrada lanzó un ultimátum al monasterio ante los graves perjuicios económicos que le había acarreado la compra de materiales y la contratación de un ayudante en 1769.²⁹²

Efectivamente, fueron dados a corrección por el prior y Carlos Salas, según inferimos de la airada carta que Abad y Lasiera dirigió al artista ya a principios de 1773, irritado por haber sido puesto en evidencia en altas instancias.²⁹³ Quienes

²⁸⁸ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 20-IX-1766, apéndice documental, doc. 143.

²⁸⁹ AHPH, H-15982/14, nº 8, Huesca, 21-IX-1773, apéndice documental, doc. 206.

²⁹⁰ Documento que también fue remitido a Manuel de Roda y al conde de Aranda (AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 22-I-1767).

²⁹¹ AHPH, H-15982/14, nº 8, Huesca, 21-IX-1773, apéndice documental, doc. 206.

²⁹² *Ibidem*.

²⁹³ AHPH, H-15982/14, nº 4, Zaragoza, 13-I-1773, apéndice documental, doc. 202.

los revisaron, posibles miembros de la Real Academia de la Historia, consideraron que para dicha institución resultaba inadmisiblemente semejante cantidad de errores, dada la importancia de la obra a que se destinaban las inscripciones, declarando al respecto:

[...] *se han formado con precipitación y por consiguiente sin sujetarse su Autor a las reglas que adoptó la Antigüedad en los tiempos de la mayor cultura para semejante género de obras [...] que en algunas se falta a la verdad de la historia, y que en todas generalmente reyna un gusto bárbaro muy ajeno del siglo presente y de la literatura de los ilustres señores Abad y Monges de aquella Real Casa.*²⁹⁴

Las veintisiete placas de bronce casi cuadradas que hoy contemplamos en el Panteón Real presentan un mediocre trabajo de repujado en una decoración formada por una guirnalda de laurel y otra de perlas por el interior, enmarcando la superficie del metal en la que la mayor parte la ocupa el nombre de la persona enterrada en letra capital romana en alto relieve, según el esquema decorativo que José de Hermsilla señaló para dichas placas, en sustitución de las *medallas* a las que aludía en su informe, aunque, finalmente, sin las fechas de los óbitos,²⁹⁵ ornato claramente simplificado respecto al del dibujo que atribuimos a Carlos Salas, conservado en el Archivo Histórico Nacional [fig. 72].²⁹⁶ En un estrecho rectángulo en la parte inferior aparece el blasón del difunto inciso en una placa superpuesta en forma de cartela rematada por una corona radiada. De la cartela penden guirnaldas de laurel hasta los extremos laterales.

Los últimos informes en los que se da cuenta del trabajo realizado por José Estrada datan de febrero de 1775.²⁹⁷ Según los registros notariales, hizo testamento el 16 de abril de 1777, cinco días antes de fallecer, y un año después sus ejecutores testamentarios designaron a Carlos Salas para realizar la tasación de los trabajos realizados, ya que *solo ha hecho el retrato de su Majestad, capiteles y basas en bronce dorado a fuego.*²⁹⁸ Sin embargo, el platero declaró que las placas de los sepulcros estaban *tiradas* al menos desde 1775,²⁹⁹ sin que conociéramos el grado de ejecución en que quedaron a su muerte, ni quién las finalizó.

Cuando en 1782 se volvió a plantear la terminación de las obras, el abad Manuel Bernués y Chueca, sin acertar a mencionar el verdadero motivo del retraso en la realización de las lápidas con sus epitafios, solicitó a la Cámara de Castilla un artífice

²⁹⁴ BNE, MSS/17985, f. 5r.

²⁹⁵ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, Madrid, 20-IX-1766, apéndice documental, doc. 143.

²⁹⁶ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 5

²⁹⁷ AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, sin fecha (atribución cronológica: anterior a febrero de 1775), apéndice documental, doc. 214.

²⁹⁸ ADJ, *Índice de las escrituras pertenecientes al real monasterio de San Juan de la Peña.*

²⁹⁹ [...] *y tengo tiradas todas las planchas que se han de sentar sobre las 27 tumbas Reales y se concluirán luego que se me entreguen las inscripciones que deben contener* [AHN, Clero, leg. 2441, exp. 2, sin fecha (atribución cronológica: 24-II-1775), apéndice documental, doc. 216.

*que execute las veinte siete Planchas doradas a lo fino con sus correspondientes Inscripciones que cojan en los Nichos, que por ser tan reducidos, no se acaba de resolver, quales han de ser las que se han de abrir, o gravar.*³⁰⁰

Un año después tenía lugar la revisión de Arali y Sanz, y a juzgar por el comentario del escultor, éste podría haber visto algunas laudas en ejecución pues opinó que no se debían poner los escudos para dejar espacio libre a las inscripciones. Respecto a la técnica aseveró que *los bronces estan bien ejecutados, pero que era mejor fuessen vaciados, segun el gusto del dia*,³⁰¹ palabras con las que sólo aludiría a estas piezas.

Si Abad y Lasierra había dado inicio al polémico asunto de los textos de las inscripciones, fue él mismo quien en 1795, cuando ya era obispo de Astorga e Inquisidor General de España, escribió al abad pinatense refiriéndose a ellas como *las Yncripciones, que se desean gravar en el Nuevo Panteón*, es decir, seguían aún sin hacer. Se reconoció avergonzado por el antiguo episodio de 1773 protagonizado por él sobre este mismo asunto y aportó documentos que decía inéditos para establecer los nombres y las fechas de los óbitos, lamentando que una obra tan importante continuara inacabada.³⁰²

El interés del monasterio por armonizar la tradición de escasa base documental de la lista de las veintisiete personas reales supuestamente enterradas en San Juan de la Peña, establecida por los abades Briz Martínez y Blasco de Lanuza, y que figuraba en la barandilla que éste hizo colocar en el Panteón en 1654, chocó con el interés de numerosos autores que se ocuparon del asunto, rechazando cualquier intento de someter a la crítica histórica las leyendas sobre el reino de Sobrarbe y sus míticos reyes. Debido a la intervención de numerosos *literatos*, el Panteón continuó inacabado hasta 1802 en que se procedió a su inauguración.³⁰³ En las lápidas únicamente figura el nombre del finado, sin alusión a su título ni fechas, excepto en las de las esposas, a las que se distingue con las palabras *eius uxor*.

La reconstrucción del Panteón Real en el siglo XVIII constituyó una empresa de gran relevancia artística desarrollada, bajo patrocinio regio, con un claro propósito erudito y político, acorde a los ideales de la Ilustración.

La materialización del proyecto, con las avivadas polémicas que suscitó sobre su esencia misma como necrópolis real en cuanto a su ubicación, estilo artístico e interés historicista propio de la época, fue llevada a cabo por artistas vinculados a la Real Academia de San Fernando. Sus postulados son evidentes

³⁰⁰ AHN, Consejos, leg. 18863, exp. 1, n.º 9, San Juan de la Peña, 12-I-1782, f. 2v.

³⁰¹ AHN, Clero, leg. 2440, exp. 5, Madrid, junio 1783, apéndice documental, doc. 244.

³⁰² BNE, MSS/17985, Madrid, 20-II-1795, ff. 26r-27v, apéndice documental, doc. 246.

³⁰³ Una síntesis sobre la intervención de los eruditos que participaron en del prolongado proceso de elaboración de las inscripciones para las laudas de los sepulcros en LANZAROTE GUIRAL, J. M. y MUÑOZ SANCHO, A. M., "El espinoso asunto...", *op. cit.*, pp. 123-130.

en el clasicismo académico desplegado en la obra por Carlos Salas y José Estrada, cuyo análisis se ha abordado a la luz de los nuevos datos documentales aportados.

Por otra parte, el interés del conde de Aranda por adoptar el monasterio de San Juan de la Peña como lugar de enterramiento y la continuidad de la tutela real sobre el proyecto, aludida en los distintos elementos conmemorativos del recinto, propiciaron la aplicación de un programa político de afirmación y legitimación de la nueva dinastía borbónica mediante su vinculación con la antigua monarquía aragonesa en el mismo lugar en el que la tradición sitúa sus orígenes legendarios.

6. 3.

Las obras para la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes

En enero de 1769 Carlos Salas firmó ante notario la capitulación para la realización del retablo mayor y tabernáculo de la capilla del sagrario, además de diverso mobiliario destinado a la iglesia de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes de Sariñena (Huesca). La construcción del edificio había comenzado en 1756, dentro de la última fase constructiva del nuevo monasterio, prolongándose por espacio de más de veintiún años hasta su consagración en septiembre de 1777.³⁰⁴

Los tres hermanos Comenge, miembros de una familia infanzona de Lalueza, fueron los verdaderos promotores del monasterio desde, al menos, 1760, proporcionando los medios económicos y materiales para la empresa. Además de su aportación, lograron atraer importantes sumas de significados personajes de la Corte, como el XII duque de Béjar, Joaquín Diego López de Zúñiga, el príncipe de Asturias y los infantes, con quienes Juan Andrés y José Narciso Comenge se relacionaron en el desempeño de sus actividades en la ciudad de Madrid en tiempos de Carlos III.

Como afirma Barlés Báguena, es razonable pensar que, como promotores, sus criterios fueran determinantes en el control general de las obras y en la configuración de los edificios, plasmando sus gustos y eligiendo a los artífices,³⁰⁵ siempre sin trastocar las particularidades de la Orden para quien fue construida la cartuja monegrina.

³⁰⁴ BARLÉS BÁGUENA, E., *Arquitectura cartujana en Aragón (siglos XVII y XVIII)*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2014, pp. 500-600.

³⁰⁵ *Ibidem*, pp. 516-517.

El estilo artístico del templo está claramente vinculado a la profunda influencia que en la arquitectura y el arte aragonés ejerció la intervención de Ventura Rodríguez en el Pilar, siendo el cenobio monegrino uno de los primeros ejemplos en los que se manifestó: el barroco clasicista de raigambre italiana, alejado del estilo ornamentado o decorativista que predominaba en Aragón. Al igual que su inmediata cronología con las obras de la Santa Capilla, resulta decisiva la participación de los artífices seleccionados por los promotores tanto para la construcción como para la decoración de los edificios principales, todos ellos estrechamente relacionados con la obra pilarista. Como maestros de obras se ha propuesto a miembros de la familia Yarza, o el arquitecto Agustín Sanz.³⁰⁶

Para la materialización de algunas de las principales dotaciones de la iglesia resulta absolutamente coherente la elección de Carlos Salas por parte de la familia promotora. Además de la prestigiosa participación del artista en la decoración escultórica de la Santa Capilla, los Comenge tendrían conocimiento de otras de sus realizaciones en virtud del carácter rector de la Real Academia de San Fernando sobre las manifestaciones artísticas de la época, precisando que algunas de ellas, importantes obras dentro y fuera del territorio aragonés, desarrollaran sus fases iniciales o trámites previos a su ejecución en la capital del reino. Ámbito académico en el que se movieron los Comenge con asiduidad, dados los altos cargos que ostentaban en la Corte y las relaciones que comportaban. Así, Juan Andrés fue consiliario de dicha institución académica desde 1753,³⁰⁷ además de confesor y director espiritual del citado duque de Béjar, ayo y mayordomo mayor del futuro Carlos IV y de los infantes,³⁰⁸ y Preósito de la Congregación de San Felipe Neri. A su vez, José Narciso Comenge fue el tesorero de éstos y *gentil hombre de la Casa Real de su Majestad*.³⁰⁹

³⁰⁶ Aunque sin constancia documental, se menciona como posible maestro de obras encargado de la construcción de la iglesia a José Julián Yarza Lafuente (1712-1785) (*ibidem*, pp. 589-590), si bien podría tratarse, más bien, de Julián Yarza Ceballos (1718-1772), quien sí ostentó el cargo de Maestro Mayor del Pilar de 1765 a 1772 (BARLÉS BÁGUENA, E., "El siglo de oro de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes", en Calvo Ruata, J. I. (dir.), *Fray Manuel Bayeu. Cartujo, pintor y testigo de su tiempo*, cat. expo. Huesca, junio-septiembre 2018, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, 2018, pp. 63-101, espec. pp. 85-86); ambas personalidades han quedado deslindadas en MARTÍNEZ MOLINA, J., "La Ilustración...", *op. cit.*, pp. 315-317. Así mismo, Barlés Báguena también sopesa la posible intervención del arquitecto Agustín Sanz (1724-1801) (BARLÉS BÁGUENA, E., *Arquitectura cartujana...*, *op. cit.*, pp. 590-592); sobre Agustín Sanz véase MARTÍNEZ MOLINA, J., "Agustín Sanz (1724-1801): el primer arquitecto moderno de Aragón", *Aragón, turístico y monumental*, 378, Zaragoza, SIPA, 2015, pp. 35-41.

³⁰⁷ GARCÍA SEPÚLVEDA, M. P. y NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *Cargos y títulos académicos (1752-2019)*, Departamento de Archivo, Biblioteca y Publicaciones de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2019, en línea:

<http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/cargos/cargosytitulos.pdf> (consulta: 9-VII-2020).

³⁰⁸ *Ibidem*, pp. 514-515.

³⁰⁹ BARLÉS BÁGUENA, E., *Arquitectura cartujana...*, *op. cit.*, p. 514.

Entre las mencionadas obras de Salas valoradas o supervisadas en la Academia madrileña, sirva como ejemplo el proyecto elaborado para la reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña, empresa directamente relacionada con el conde de Aranda³¹⁰ y con José de Hermosilla,³¹¹ presentado por Carlos Salas en 1765 al abad pinatense, supervisado por el ingeniero militar y arquitecto, y capitulado a partir de 1768,³¹² tal como se ha analizado en una sección anterior. Así mismo, podrían tener conocimiento de la participación del artista en la ejecución y dirección de algunas de las decoraciones efímeras que engalanaron la ciudad de Madrid en 1760 para la entrada pública de Carlos III y, posiblemente, también con motivo del matrimonio del Príncipe de Asturias con María Luisa de Parma (1765).³¹³ Desde luego, sabían de la realización de unas *estatuas de madera* de la iglesia de los *Agonizantes* de Santa Rosalía en la calle de Atocha,³¹⁴ una de ellas la de San Felipe Neri, al parecer del gusto del padre Juan Andrés Comenge quien, por devoción personal, solicitó al escultor una réplica para el coronamiento del retablo de la cartuja monegrina. Así mismo, como obra principal del catalán y por el especial interés que su preparación despertó entre los académicos, habrían tenido cumplida noticia de la elección por el Cabildo zaragozano del modelo para el trasaltar de la Santa Capilla y las circunstancias de su aprobación en la Academia (1766),³¹⁵ obra que revelaba las nuevas preferencias de los canónigos en materia artística, en detrimento de la figura de José Ramírez de Arellano hasta entonces escultor de la fábrica del templo zaragozano.

Muy avanzadas las obras de la iglesia de la cartuja, en 1768 la comunidad otorgó poderes a Francisco Antonio Comenge, residente en Zaragoza, *para que pueda atender en el concierto del retablo mayor, tabernáculo y sillería y cualquier otra obra perteneciente a la nueva fábrica*.³¹⁶ De su actuación se derivaron los contratos con Carlos Salas y con el maestro ensamblador Cristóbal Ruiz en enero de 1769. Éste se obligó a la realización de dos sillerías de coro, dos armarios rinconeros y un facistol, debiendo darlo concluido en octubre de 1770.³¹⁷ Por su parte nuestro

³¹⁰ El X conde de Aranda, Pedro Pablo Abarca de Bolea, fue consiliario de la Real Academia de San Fernando desde 1757 (GARCÍA SEPÚLVEDA, M. P. y NAVARRETE MARTÍNEZ, E., *Cargos y títulos...*, *op. cit.*)

³¹¹ José de Hermosilla fue *Director actual* de arquitectura en 1752 de la Real Academia de San Fernando, tesorero de 1754 a 1756 y académico de honor y de mérito desde 1756 (*ibidem*).

³¹² Véase estudio: 6.2.

³¹³ JUNQUERA P., "Dos tallas policromadas...", *op. cit.*, p. 373.

³¹⁴ Atribuidas por Ponz y Ceán (PONZ, A., *Viage...*, *op. cit.*, t. V, p. 60; CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, *op. cit.*, t. IV, p. 301).

³¹⁵ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 21-IX-1766, ff. 400 v-401 v, apéndice documental, doc. 144.

³¹⁶ BARLÉS BÁGUENA, E., *Arquitectura cartujana...*, *op. cit.*, p. 516.

³¹⁷ La capitulación firmada por el ensamblador Cristóbal Ruiz no determina el importe total de las obras que le fueron encargadas, sino que se limita a regular los precios de cada una

escultor contrató la realización del retablo mayor y el tabernáculo del trasagrario con toda la escultura; las mesas de altar de ambos muebles y un aguamanil o *piscina* para el presbiterio; la decoración en talla de cinco sillas del coro y del facistol, y ciertos ornatos de estuco en los marcos de las pinturas de la iglesia del monasterio, todo ello colocado en su lugar en noviembre de 1770 y por el precio de 5.000 libras jaquesas. Sin embargo, hasta noviembre de 1772 no se concertó el dorado del retablo, del tabernáculo y diversas piezas del trasagrario con Diego Gutiérrez Falces.³¹⁸

6. 3. 1.

El retablo mayor

Ruiz y Salas habían trabajado poco antes en el retablo de San Vicente Mártir de la Seo de Zaragoza. El primero concertó la realización de la mazonería en 1766,³¹⁹ mientras que la imagen del titular fue obra de Carlos Salas [cat. 25], tal como le atribuyeron Ponz,³²⁰ el deán Larrea en sus anotaciones al manuscrito de Jusepe Martínez,³²¹ y Ceán Bermúdez.³²² Del contrato de Salas no existe registro documental sino, únicamente, constancia de consultas de la cofradía encargante con el escultor acerca del dorado del retablo. Por ello, no es descartable que hubiera existido algún acuerdo entre ambos artífices, como era costumbre extendida, hipótesis que vuelve a plantearse al analizar las circunstancias de contratación de la dotación mueble de la iglesia cartujana. Así pues, resulta plausible que si bien en la catedral los cofrades encargantes trataron con el maestro ensamblador, éste pudo concertar con Salas la ejecución de la escultura de San Vicente, motivo por el que no existiría documentación, mientras que en

por el equivalente de una silla de coro, fijado en 32 libras jaquesas. Tampoco especifica el número total de sillas de los dos coros contratados, pues la anchura de éstas debía determinarla el prior del monasterio. Así, el precio de los dos armarios del coro se fijó en el mismo importe que una silla, al igual que el del facistol (AHPNZ, Pedro García Navascués, 1769, ff. 30r-32r, Zaragoza, 12-I-1769 (a), apéndice documental, doc. 164). Sólo podemos concretar que a Carlos Salas se le encargó la decoración en talla de los respaldos de cinco sillas (AHPNZ, Pedro García Navascués, 1769, Zaragoza, 12-I-1769 (b), f. 35r, apéndice documental, doc. 165).

³¹⁸ AHPNZ, Pedro García Navascués, 1772, ff. 319r-321v, Zaragoza, 27-XI-1772, apéndice documental, doc. 193; CALVO RUATA, J. I., "Aproximación al pintor...", *op. cit.*, pp. 485-524, espec. pp. 485-489; MUÑOZ SANCHO, A. M., *Los escultores...*, *op. cit.*, pp. 11, 15 y 29; COSTA FLORENCIA, J., "Un dorador en el Barbastro del siglo XVIII: Diego Gutiérrez.", *Diario del Altoaragón. Domingo*, (30-I-2000), p. 9.

³¹⁹ ACLSZ, Cofradía de San Vicente Mártir, *Libro de Gestis Año de 1751 de la Cofradía de Corpore Xpti, y San Vicente M.r*, 10-I-1766, f. 72.

³²⁰ PONZ, A., *Viage...*, *op. cit.*, t. XV, p. 33.

³²¹ MARTÍNEZ, J., *Discursos...*, *op. cit.*, p. 215.

³²² CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, *op. cit.*, t. IV, p. 301.

las Fuentes el escultor se obligó por capitulación con el monasterio a la realización del retablo y del tabernáculo completos. Por su parte, el maestro ensamblador Cristóbal Ruiz sólo capituló, como se ha visto, obras menores, pero no la mazonería de dichos muebles, lo que podría plantear, de nuevo, la posibilidad de algún tipo de colaboración profesional entre ambos. De cualquier forma, este extremo no podemos confirmarlo en los documentos consultados para ninguna de las dos obras.

Sorprende que respecto al diseño del retablo y del tabernáculo de la Cartuja de las Fuentes se haya afirmado que se realizó *según modelo entregado al catalán*,³²³ cuando en la capitulación notarial firmada por Carlos Salas no aparece expresión alguna que sugiera tal entrega, ni la procedencia de la traza.³²⁴ Así, se alude varias veces al diseño con expresiones como *según el diseño, que el diseño expresa, que demuestra el diseño, como está demostrado en el diseño elegido, arreglo a los diseños*, etc.³²⁵ Por el contrario, en el contrato de Cristóbal Ruiz sí aparece la frase *según el diseño que se le presenta*³²⁶ en relación con la construcción del facistol, denotando claramente la autoría de un tercero. Por otra parte, en la transcripción del contrato realizada por Boloqui se omitió un párrafo que, si no concluyente, es importante por lo que revela acerca del grado de colaboración entre el comitente y Carlos Salas en la preparación de la obra, extremo que se corrobora en el minucioso detalle con que se describen las distintas piezas del mueble y su decoración:

*Y por quanto en su consecuencia, tenían igualmente tratados, y conbenidos los pactos, y condiciones, modo, y forma, tiempo, precio, y circunstancias, con que havian de executarse las mencionadas obras [...].*³²⁷

Tampoco creemos que el retablo de la iglesia de la Cartuja de las Fuentes se hiciera según un diseño de Ventura Rodríguez que Llaguno Amírola le atribuyó y fechó en 1766:

*Ademas de los que ya hemos referido para las iglesias de que se ha tratado, diseñó otros muchos, á saber: El mayor de la cartuja de Zaragoza en 1766 con cuatro columnas del orden corintio y adornos graciosos.*³²⁸

³²³ BOLOQUI LARRAYA, B., "Aportaciones al estudio...", *op. cit.*, p. 282.

³²⁴ Según la transcripción publicada en BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 218 y vol. II, pp. 222-223.

³²⁵ AHPNZ, Pedro García Navascués, 1769, ff. 32v-36v, Zaragoza, 12-I-1769 (b), apéndice documental, doc. 165.

³²⁶ AHPNZ, Pedro García Navascués, 1769, ff. 30r-32r, Zaragoza, 12-I-1769 (a), apéndice documental, doc. 164.

³²⁷ AHPNZ, Pedro García de Navascués, 1769, f. 32v, Zaragoza, 12-I-1769 (b), apéndice documental, doc. 165.

³²⁸ LLAGUNO Y AMÍROLA, E., *Noticias...*, *op. cit.*, t. IV, p. 256.

Thomas Ford Reese afirma que ese proyecto nunca se realizó, pero podría haber estado dirigido a la Cartuja de la Concepción,³²⁹ donde se iniciaron obras de mejora y ampliación de algunos de sus edificios en 1767, si bien la reforma de la iglesia no se acometió hasta 1781, sin llegar a intervenir en el retablo.³³⁰ La historiografía posterior ha seguido señalando aquella atribución, pero sin aportar nuevos datos sobre las circunstancias de la realización por Ventura Rodríguez de la desconocida traza,³³¹ de la que, recientemente, se ha dado por sentado que es la del desaparecido retablo de las Fuentes,³³² el ejecutado por Carlos Salas a partir de 1769.

Ciertamente, es innegable la influencia de Ventura Rodríguez en el retablo cartujano, pero hay que tener en cuenta que Salas tuvo a la vista una fuente de inspiración en la capilla de San Lorenzo, una de las más importantes del Pilar y de las pocas que habían emprendido su redecoración a partir de mediados de siglo. Cuando Salas llegó a Zaragoza en 1762 llamado por el arquitecto para colaborar en la escultura de la Santa Capilla, hacía seis meses que los canteros Pirlet habían colocado, en la de los Beneficiados de San Lorenzo, la obra de cantería correspondiente a su nuevo retablo,³³³ contratada en 1757.³³⁴ Como hemos visto en un apartado anterior,³³⁵ la traza de éste le fue encargada a Ventura Rodríguez en diciembre de 1754, quien la entregó en enero de 1755.³³⁶ Por su clasicismo, el retablo de mármoles y bronce debió de resultar novedosísimo en Zaragoza, siendo fuente de inspiración para una larga serie de muebles llevados a cabo, primero, por Carlos Salas en sus obras contratadas a partir de 1767, como en el caso de las Fuentes y después en el retablo de las Capuchinas de Tudela, y posteriormente por arquitectos y maestros de obras en los de Sierra de Luna y

³²⁹ REESE, T. F., *The architecture...*, op. cit., pp. 203-204; BARLÉS BÁGUENA, E., *Arquitectura cartujana...*, op. cit., p. 420.

³³⁰ BARLÉS BÁGUENA, E., *Arquitectura cartujana...*, op. cit., pp. 374-375.

³³¹ *Ibidem*, p. 554.

³³² ORTEGA VIDAL, J., SANCHO GASPAS, J. L. y MARÍN PERELLÓN, F. J., *Ventura Rodríguez. El poder del dibujo*, Madrid, Consejería de Cultura, Turismo y Deportes, Dirección General del Patrimonio Cultural, Comunidad de Madrid, 2018, pp. 550.

³³³ ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 6-VI-1761, 89r.

³³⁴ ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 20-VI-1757, f. 35r. Los hermanos Pirlet viajaron posteriormente a Génova para la adquisición de diversas partidas de mármoles para la Santa Capilla, además del necesario para la medalla central del retablo de San Lorenzo, según un diseño que habría realizado José Ramírez y del que desconocemos cualquier otro dato (ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 27-I-1760, f. 71r).

³³⁵ Véase apartado 4.2.2.

³³⁶ ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 16-XII-1754, f. 11r; ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 27-I-1755, f. 11v-12r, trabajo que se gratificó a Ventura Rodríguez con 25 pesos (ACP, Racioneros de San Lorenzo, *Libro de Gestis. Año 1754 hasta 1777*, 14-IV-1755, f. 14v).

Valpalmas,³³⁷ y hasta bien entrado el siglo XIX. El retablo de San Lorenzo no se pudo completar con la medalla central proyectada inicialmente en mármol de Carrara, seguramente por falta de fondos, por lo que su máquina de jaspes y mármoles coloreados lució más de veinte años con la pintura que presidía el antiguo mueble, *El martirio de San Lorenzo* de José de Ribera (ca. 1615).³³⁸ Su conclusión definitiva tuvo lugar en 1782 por obra del escultor Juan Fita, con la ejecución de un relieve en madera representando la apoteosis del santo, y las esculturas del frontón, todo ello en madera policromada en blanco, además de los adornos dorados del remate del ático y de la mesa de altar,³³⁹ relegando el lienzo a la sacristía de la capilla, donde se conserva.

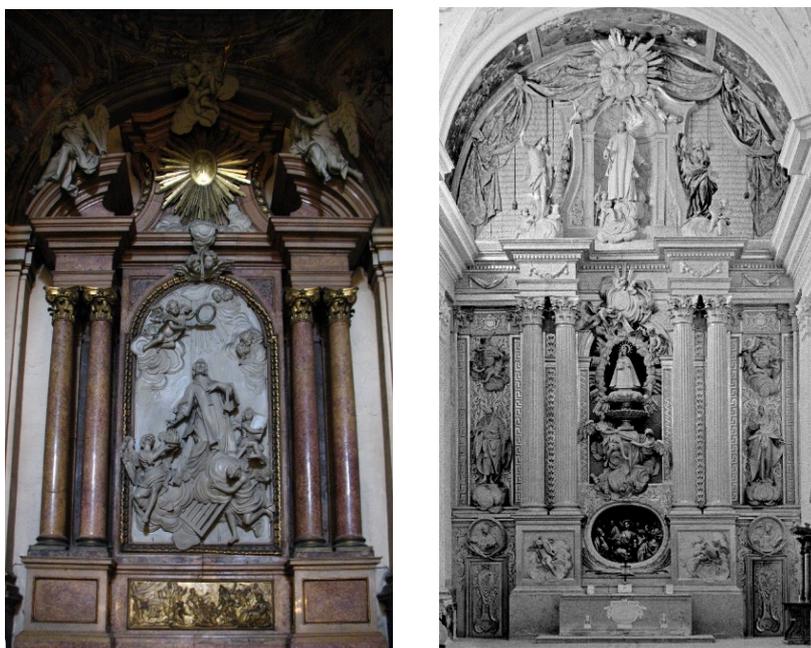


Fig. 78. Izquierda: retablo de San Lorenzo 1755-1782, capilla de San Lorenzo, Catedral-Basílica de Nuestra Señora del Pilar, Zaragoza. Derecha: retablo de la iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, 1769-1774, Sariñena (Huesca).

El retablo de la iglesia de la Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes repite, en lo fundamental, la estructura arquitectónica del retablo de San Lorenzo, aunque por su mayor envergadura se expande en los laterales para integrar las puertas de acceso a la capilla del sagrario, desarrollando en altura sendas calles

³³⁷ EXPÓSITO SEBASTIÁN, M., "A propósito de la tipología neoclásica de los retablos mayores de las iglesias parroquiales de Sierra de Luna y Valpalmas (Zaragoza)" *Seminario de Arte Aragonés*, XLIV, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1991, pp. 191-211.

³³⁸ MUÑOZ SANCHO, A. M., "El martirio de San Lorenzo...", *op. cit.*, pp. 426-427; AGUADO GUARDIOLA, E. y MUÑOZ SANCHO, A. M., "Nuevas aportaciones...", *op. cit.*, pp. 437-440. Véase apartado 4.2.2.

³³⁹ *Ibidem.*

laterales con esculturas [fig. 78]. De planta quebrada, ambos se componen de banco, cuerpo principal y ático, elemento, éste último, que presenta más diferencias al suprimirse, en el monegrino, el frontón curvo partido para la colocación de las imágenes señaladas por el encargante. Tampoco presenta la gran medalla central con el relieve pictórico tan apreciada por Ventura Rodríguez y los escultores académicos, sino que acoge la antigua imagen de la Virgen de las Fuentes, advocación a la que se dedica la cartuja.

6. 3. 2.

El tabernáculo y la decoración escultórica de la capilla del Sagrario

La capitulación firmada por Carlos Salas incluía la realización o decoración de otras piezas. De éstas, la más destacada era el tabernáculo [cat. 35] para el trasagrario o capilla del sagrario, pequeña estancia característica de las cartujas españolas situada en la cabecera, tras el altar mayor, cuya función es la reserva del Santísimo Sacramento, elemento primordial de la piedad cartujana. Su modelo tipológico fue determinado en la capilla de la zaragozana Cartuja de Aula Dei en 1567, inmediatamente después del Concilio de Trento, y adoptado por las que se construyeron en siglos posteriores, como la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes.³⁴⁰

Aunque realizado bajo las premisas de la liturgia cartujana, la construcción del mueble entre 1769 y 1772 coincidió con el debate arquitectónico sobre la configuración del espacio litúrgico que, desde mediados de siglo, se desarrollaba por efecto de la nueva sensibilidad religiosa ilustrada y las ideas jansenistas,³⁴¹ al convertirse el culto eucarístico en su principal y más importante práctica devocional, ya definido en las sesiones XII y XIII del Concilio de Trento. Esos postulados hicieron de los tabernáculos exentos objetos litúrgicos referenciales de las iglesias, y su elevado simbolismo los hizo adecuados para ensayar en ellos la arquitectura ideal que requerían y que, en esos momentos, no podía ser otro que el ideal clasicista propugnado por la Real Academia de San Fernando. Formado en ese ámbito en la profesión de escultor, Carlos Salas debió conocer también las nuevas tendencias teóricas y estéticas a las que se adhirieron los principales arquitectos italianos y franceses en las obras de patrocinio regio, Sitios Reales, Palacio Real Nuevo o iglesias de la capital, y después, las realizaciones de Ventura Rodríguez, entrando en directa colaboración con el desarrollo del gran proyecto pilarista. Tras su establecimiento definitivo en

³⁴⁰ BARLÉS BÁGUENA, E., *Arquitectura cartujana...*, op. cit., pp. 249-260 y 256.

³⁴¹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., "La reforma de la arquitectura religiosa en el reinado de Carlos III. El neoclasicismo español y las ideas jansenistas", *Fragmentos*, 12-13-14, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 115-127.

Zaragoza, numerosas estancias en Madrid le mantuvieron en contacto con los círculos académicos, teniendo en cuenta que para entonces, con los trabajos de decoración y acondicionamiento del templo del Pilar según los diseños del arquitecto, simultaneaba la obra de reconstrucción del Panteón Real de San Juan de la Peña, cuyo proyecto había supervisado José de Hermosilla en 1766.

La influencia de Ventura Rodríguez en la concepción del tabernáculo pudo producirse a partir del conocimiento de los proyectos en los que, reiteradamente a partir de la década de los sesenta, el arquitecto incluyó templete monópteros adscritos a los retablos, o monumentales exentos en el contexto de reformas que comportaban la colocación o el traslado de los coros en torno al presbiterio. Por otra parte, Salas tendría ocasión de estudiar obras de arquitectura efímera que utilizaban esta misma tipología, como el túmulo encargado al propio Rodríguez en 1744 con motivo de las honras fúnebres del cardenal Molina,³⁴² o tal vez inspirarse directamente en los trazados por artistas y artistas italianos del siglo XVII, modelos de autoridad ampliamente difundidos por publicaciones o colecciones de estampas y dibujos que el escultor parece conocer.

Su asimilación por parte de Carlos Salas se reflejó en la solución adoptada en el tabernáculo de las Fuentes, muy tempranamente respecto a otros muchos realizados en España y, la mayoría de ellos, bajo la influencia de Ventura Rodríguez. Sólo podría considerarse estrictamente contemporáneo el proyectado a partir de 1767 por Manuel Fernández, también seguidor del arquitecto, para la iglesia de Santa María del Temple de Valencia. Fue terminado en 1773 y Antonio Ponz contribuyó a su difusión al proponerlo como ejemplo de *buena arquitectura* o corrección académica.³⁴³ Si bien la mayor parte de ellos fueron construidos ya en el período efectivo de la Real Orden de Carlos III de 25 de noviembre de 1777 por la que se prohibía la construcción de retablos de madera,³⁴⁴ el templete lúgneo de la cartuja de las Fuentes fue un temprano ejemplo de la tipología que exitosamente inspiró a todos ellos hasta los comienzos del siglo XX, dotando numerosas iglesias de la geografía española.³⁴⁵

³⁴² BNE, INVENT/14779.

³⁴³ *Esta manera de fabricar anuncia muy de cerca el restablecimiento, ó por mejor decir, el establecimiento de la buena arquitectura en todo este país* (PONZ, A., *Viage...*, op. cit., t. IV, pp. 84-90); también fue dado a conocer con la publicación del opúsculo *Descripcion del Tabernaculo y altar mayor del Real Convento de Nuestra Señora de Montesa en Valencia, construido a expensas de S. M. en MDCCLXXIII*, Valencia, Imprenta de Benito Monfort, 1774.

³⁴⁴ *Novísima recopilacion...*, op. cit., libro I, título II, ley V, Madrid, 1805, p. 16, en línea https://www.boe.es/biblioteca_juridica/abrir_pdf.php?id=PUB-LH-1993-63_1 (consulta 2-IX-2020).

³⁴⁵ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "Comentarios sobre la aplicación de las Reales Órdenes de 1777 en lo referente al mobiliario de los templos", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, 58, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1992, pp. 489-496.

Sin embargo, en cuanto al conjunto de retablo mayor y del tabernáculo del trasagrario de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes realizado por Carlos Salas, es preciso advertir que, sobre sus estructuras de evidente clasicismo académico, ambas piezas se dotaron de numerosos elementos barroquizantes, todos ellos solicitados por los comitentes, tal como consta en las condiciones impuestas en las capitulaciones firmadas por el escultor, de inclusión de numerosas imágenes, su policromía, o la utilización de técnicas como la aplicación de ojos de cristal; exceso ornamental que también aparece en el condicionado del contrato del dorador Diego Gutiérrez Falces, alusivo a la decoración de las superficies de las mazonerías.

Afortunadamente, el templete cartujano se salvó de la destrucción de que fue objeto el retablo mayor. Tras el período desamortizador, la familia Romeo, sus nuevos propietarios,³⁴⁶ lo donaron a la Basílica del Pilar ante el interés del Cabildo por las piezas cartujanas,³⁴⁷ instalándose en la actual capilla de Santiago, muy próximo a las otras obras de nuestro escultor, aunque falto de la mayor parte de la escultura que lo decoraba, modificado y colocado a una excesiva altura.³⁴⁸

Junto con el tabernáculo se donaron al templo zaragozano algunas otras piezas que componían el mobiliario que dotó la capilla del Sagrario. Durante esta investigación hemos comprobado que al menos tres de los frontales de los cuatro pequeños altares que debieron disponerse alrededor del tabernáculo, dados por perdidos, se guardan en la mencionada capilla [cat. 35].

Aparte de la escultura propia del tabernáculo, cuya parte conservada estudiamos en el catálogo, se capitularon ocho esculturas más para la decoración la capilla del Sagrario. Salas se comprometió a tallar, por una parte, las de los cuatro evangelistas *de cuerpo entero* [...] *con sus respectivos atributos* para su colocación *en los cuatro angulos*, por encima de las mesas de altar, ante los netos

³⁴⁶ BARLÉS BÁGUENA, E., *Arquitectura cartujana...*, op. cit., p. 497

³⁴⁷ [...] hizo presente Noguera haber vuelto el carpintero Sarte del viaje a la Cartuja de las Fuentes, y que había manifestado existían en ella dos Retablos, que aunque por sus dimensiones no eran útiles para la Capilla de Santiago, eran muy apreciables por su hermosura, y escultura, y que si se traían a la Yglesia podría arreglarse para dicha Capilla un Retablo tan magnífico como cualquiera otros de los que se han colocado en estos años en las Capillas de San Joaquin, Santa Ana, etcetera. En su vista acordó la Junta, que no habiendo de costar a la Yglesia los indicados retablos mas desenvolso qu el necesario para su desmonte y traslacion, se practi // quen las diligencias oportunas para ello, y puestos en los Almacenes de la Yglesia, vea el referido Sarte el modo de que el Retablo que se arregle para la Capilla de Santiago sea de la magnificencia y decoro que exige el Templo donde ha de colocarse, guardando en lo posible el orden arquitectonico dela Yglesia, como se ha hecho con los que se han colocado hasta el presente (ACP, Juntas de Hacienda, 19-V-1856, pp. 679-680).

³⁴⁸ RINCÓN GARCÍA, W., "La Capilla de Santiago en la Basílica de Nuestra Señora del Pilar. CL Aniversario de su fundación", *El Pilar*, 5.198, Zaragoza, octubre 2008, pp. 10-11.

de las columnas;³⁴⁹ por otra parte, *en las cuatro voquillas, o Angulos del tras-sagrario en altura, proporcionada*,³⁵⁰ esto es, en los chaflanes de la capilla, se colocaron las de los apóstoles San Pedro, San Pablo, San Andrés y Santiago, todas ellas, al igual que la imaginería del retablo, policromadas y con ojos de cristal. Ninguna de las ocho esculturas se ha conservado.

Sin embargo, las ocho *repisas* o ménsulas que hoy sostienen cuatro esculturas de Antonio Palao en los ángulos de la capilla de Santiago del Pilar pueden corresponder a las cuatro que, en la capilla del sagrario de la Cartuja monegrina, se dispusieron sobre las cuatro mesas de altar para sostener las de los cuatro evangelistas. Las otras cuatro ménsulas que están colocadas debajo, unas sobre otras y dos a dos, podrían ser las que sirvieron de base a las imágenes de los apóstoles en las *boquillas* o ángulos del trasagrario.

6. 3. 3.

Otro mobiliario litúrgico y la decoración de estucos

La capitulación firmada por Carlos Salas preveía también la decoración mediante labores de talla de los respaldos de cinco sillas de coro y del facistol, piezas ejecutadas por el ensamblador Cristóbal Ruiz, todas ellas sobre la *obra visible* exterior en madera de nogal que revestía un *armazon interior* de pino.³⁵¹ Respecto a la sillería, el documento notarial de Salas no determinaba el tipo de ornato,³⁵² aunque se menciona su decoración policroma en el contrato del ensamblador, señalando que *no ha de ser de quenta de dicho Artifice, la Pintura, del tablero del respaldo de las sillas*.³⁵³ Según Ricardo del Arco, dichas pinturas fueron realizadas por fray Manuel Bayeu sobre figuras de santos,³⁵⁴ tallas que podrían corresponder al ornato capitulado por Carlos Salas. En 1971 se advirtió que diez sillas del coro de la cartuja estaban, cinco a cada lado, en el presbiterio de la iglesia

³⁴⁹ *Sobre las Mesas Altares en los quatro angulos, se colocaran quatro Estatuas de cuerpo entero, de los quatro Evangelistas con sus respectivos Atributos* (AHPNZ, Pedro García Navascués, 1769, Zaragoza, 12-I-1769 (b), f. 34r-v, apéndice documental, doc. 165).

³⁵⁰ Boloqui transcribe *arquillos* en lugar de *angulos* (BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. II, p. 223).

³⁵¹ AHPNZ, Pedro García Navascués, 1769, f. 30v, Zaragoza, 12-I-1769 (a), apéndice documental, doc. 164.

³⁵² *Item en la Silleria del Coro, se han de hacer de talla, los correspondientes adornos para cinco sillas* (AHPNZ, Pedro García Navascués, 1769, Zaragoza, 12-I-1769 (b), f. 35r, apéndice documental, doc. 165)

³⁵³ AHPNZ, Pedro García Navascués, 1769, f. 30v, Zaragoza, 12-I-1769 (a), apéndice documental, doc. 164.

³⁵⁴ ARCO Y GARAY, R. DEL, *Catálogo...*, op. cit., vol. I, p. 287. Ricardo del Arco afirmó que algunos de los sitiales del coro fueron llevados, tras la desamortización, a la parroquial de Sariñena.

del Salvador de Sariñena, con amplitud de espacio, era de madera y en cada respaldo, encima de la cabeza del ocupante, una pintura bien conservada, y añadía: Las tres paredes del coro, situado detrás del retablo del Salvador, ocupada por sillería idéntica a la anterior y de la misma procedencia.³⁵⁵ Por otra parte, la capitulación expresaba que el diseño de las sillas estaba en uniformidad con el de los armarios rinconeros de el Coro³⁵⁶ y que el precio de éstos se regulaba por el fijado para una silla de coro,³⁵⁷ siendo toda la información que tenemos acerca de estos muebles.

Igualmente, el escultor se encargó del adorno del facistol, donde en cada uno de sus frentes debió tallar un rosetón con festoncitos y, como remate del mueble, unas cabezas de chicos, cruz y nubes.³⁵⁸ También en el centro del coro de la iglesia de Sariñena se quiso ubicar el facistol de excelente factura y grandes dimensiones; la parte inferior, en forma de cubo, con una puertecilla en cada uno de sus lados, guardaba en su interior gran número de libros, casi todos ellos con cubierta de pergamino la que hace suponer una buena antigüedad de los mismos habida cuenta de que este mueble era también procedente de la Cartuja de las Fuentes; la parte superior, una pirámide cuadrada, giratoria.³⁵⁹

Del grupo de piezas que debían tallarse en piedra de Albalate del Arzobispo y mármol, además de los cinco frontales de altar, formaba parte un aguamanil o piscina para el presbiterio, a imitación del tamaño, y de la figura, que está el de la Cartuxa de la Concepcion, o en otra mejor disposición y con maior Lustre y hermosura.³⁶⁰ Todo ello debía ejecutarse en la calidad de la piedra presentada como muestra al encargante según la mención expresa en la capitulación. Ninguno de los dos aguamaniles se ha conservado.

³⁵⁵ ÁLVAREZ ANORO, J., "Tradición mariana y jacobea de Sariñena, vista a través de sus monumentos religiosos", *Doce de Octubre*, 4 (XXV), Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza, 1971, pp. 90-101, espec. pp. 93-94. Así mismo el autor aventuró que las pinturas de las sillas pudieran encontrarse en algún museo barcelonés (*ibidem*, p. 95). La búsqueda resultó negativa en ambas localizaciones (BARLÉS BÁGUENA, E., *Arquitectura cartujana...*, *op. cit.*, p. 552).

³⁵⁶ AHPNZ, Pedro García Navascués, 1769, f. 31r, Zaragoza, 12-I-1769 (a), apéndice documental, doc. 164.

³⁵⁷ *Que por cada silla, sele satisfaran, y pagaran a dicho Artifice [Cristóbal Ruiz], por el expresado Francisco Antonio Comenge, treinta y dos libras Jaquesas en que esta combenido su coste* (AHPNZ, Pedro García Navascués, 1769, f. 31r, Zaragoza, 12-I-1769 (a), apéndice documental, doc. 164, El ensamblador capituló las hechuras del facistol por el mismo precio.

³⁵⁸ AHPNZ, Pedro García Navascués, 1769, Zaragoza, 12-I-1769 (b), f. 35r, apéndice documental, doc. 165.

³⁵⁹ ÁLVAREZ ANORO, J., "Tradición mariana...", *op. cit.*, p. 94. En la misma página se afirma que la imagen románica de la Virgen de las Fuentes se colocó en un retablo muy labrado, de estilo barroco, también procedente del cenobio.

³⁶⁰ AHPNZ, Pedro García Navascués, 1769, Zaragoza, 12-I-1769 (b), f. 35r, apéndice documental, doc. 165.

Por último, Carlos Salas debía *hacer de estuco, las cintas que fajan las molduras de los cuadros que estan en la Yglesia de dicho Monasterio*.³⁶¹ Las pinturas de Manuel Bayeu en las bóvedas y muros de la iglesia tienen marcos que presentan una molduración doble. La interior, estrecha y en doble bocelillo, es dorada, mientras que la exterior es un toro fasciculado en estuco coloreado en verde pastel, con encintado helicoidal dorado, cruzado en los centros, si bien los de las paredes del primer tramo, en el coro de los hermanos, se decoraron con lazos en la parte inferior [fig. 79]. En la sacristía aparecen los mismos fasciculados y encintados en los marcos de los grandes nichos que se abren en los muros este y oeste. Esta molduración es la misma que Carlos Salas utilizó, en esos mismos años, en el marco de la medalla del Coreto del Pilar. Como ya vimos en su correspondiente capítulo, es un modelo clásico que Ventura Rodríguez adoptó para algunos marcos del interior de la sacristía de la Virgen. La pintura del muro de los pies presenta, en contraste, dos acabados en el dorado: la moldura, dorada, consiste en un gran bocel liso, mientras que las cintas parecen haber sido bronceadas, aunque la altura y el mal estado de la superficie a causa de la humedad no permiten apreciarlo correctamente. Los marcos de las pinturas del presbiterio son de molduras lisas.

Tampoco aparece mencionado en la documentación el bajorrelieve de la Virgen de las Fuentes situado sobre la puerta de la iglesia en el atrio. Bastante maltratado por la intemperie durante años, reproduce el motivo central del retablo con la imagen titular, todavía visible en la fotografía antigua utilizada en este estudio. Representa, igualmente, la sagrada imagen con su manto y coronas sobre una gloria de nubes, en el centro de una mandorla y rodeada de una apoteosis de rayos. Se conserva algo de la policromía original, especialmente el tono verde coincidente con el utilizado en el interior de la iglesia, pero presentan un gran deterioro o han desaparecido los detalles más tenues del relieve como los rasgos del rostro o la decoración del manto, así como el Niño que sostiene en sus brazos. La talla, podría corresponder al taller de Carlos Salas, según un diseño del escultor [fig. 81].

³⁶¹ AHPNZ, Pedro García Navascués, 1769, Zaragoza, 12-I-1769 (b), f. 35r, apéndice documental, doc. 165.



Fig. 79. Marcos de las pinturas de la iglesia. Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, Sariñena (Huesca).



Fig. 80. Decoración de estucos en las bóvedas del claustro. Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, Sariñena (Huesca).



Fig. 81. Relieve de Nuestra Señora de las Fuentes sobre la puerta de la iglesia en el atrio. Cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes, Sariñena (Huesca).

Durante el verano de 1777 se ultimaron los preparativos para la ceremonia de bendición del templo cartujano, que tuvo lugar el 13 de septiembre. Para evitar celebraciones tumultuosas, con las licencias pertinentes y la conformidad del padre Juan Andrés Comenge, los monjes hicieron el traslado del Santísimo y de la imagen de la Virgen de las Fuentes al día siguiente en secreto. Carlos Salas y José Narciso Comenge asistieron, junto a la comunidad, a la procesión con la que se llevaron las Sagradas Formas a la capilla del Sagrario y la imagen de la Virgen a su camarín, siendo venerada por los habitantes de las localidades cercanas los días siguientes a la consagración, tras comunicarles el acontecimiento.³⁶²

³⁶² BARLÉS BÁGUENA, E., *Arquitectura cartujana...*, op. cit., pp. 519-520.

6. 4.

Los dibujos para grabados

6. 4. 1.

El dibujo *Concordia rara sororum* grabado por Mateo González

Dos grabados zaragozanos de la década de 1770 fueron abiertos a partir de dibujos de Carlos Salas por dos de los grabadores más importantes de la ciudad de Zaragoza, Mateo González y Simón Brieva. Fue el conde de la Viñaza³⁶³ quien por primera vez mencionó al primero como autor de las estampas insertas en el *Ensayo sobre el teatro español*, de Tomás Sebastián y Latre publicado en Zaragoza en 1772.³⁶⁴

Dedicada a Pedro Pablo Abarca de Bolea y Ximénez de Urrea, X conde de Aranda, la obra apareció en el contexto del debate que sobre el teatro barroco se produjo desde mediados de siglo, y del amplio programa reformador dirigido por el noble aragonés que, considerando el teatro un instrumento didáctico y fuente de la educación popular, promovió la mejora de la infraestructura teatral, la formación de los actores y la renovación de repertorios, incluyendo las traducciones y adaptaciones de obras tradicionales. El *Ensayo* es un ejemplo dieciochesco de las llamadas refundiciones, práctica literaria consistente en la adaptación de algunas obras teatrales del Siglo de Oro a las ideas ilustradas, corrigiendo los errores estéticos y morales de los que adolecía el teatro barroco.³⁶⁵ Así, las versiones de los refundidores clasicistas como Sebastián y Latre acomodaron las obras al sistema basado en el respeto a las tres unidades neoaristotélicas, según el criterio del *buen gusto*, a la vez que, enfatizando la

³⁶³ VIÑAZA, CONDE DE LA [Muñoz y Manzano, C.], *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, t. II, 1889, pp. 234-235

³⁶⁴ SEBASTIÁN Y LATRE, T., *Ensayo sobre el teatro español*, Zaragoza, Imprenta del Rey, 1772, en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000092064&page=1> (consulta 20-IX-2020).

³⁶⁵ EGIDO, A., "Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del siglo XVIII", *Cuadernos de Aragón*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 20, 1987, pp. 91-152, espec. pp. 134-137; GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER, G., "Las refundiciones de *El parecido* o la comedia moretiana (re)escrita en España al gusto europeo", *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, 15, 2017, pp. 87-110, espec. p. 93, en línea: http://www.anagnorisis.es/?page_id=9 (consulta 20-IX-2020); RUBIO JIMÉNEZ, J., "El conde de Aranda y el teatro: los bailes de máscaras en la polémica sobre la licitud del teatro", *Alazet. Revista de filología*, 6, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1994, pp. 175-202, espec. pp. 179-183; ÁLVAREZ BARRIENTOS, J., "Tras ser desfigurado, Francisco de Rojas Zorrilla entre en el Parnaso Español. Los siglos XVIII y XIX", *Revista de Literatura*, vol. LXIX, 137, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 141-162, espec. pp. 142-151.

función didáctica del teatro, trataron de imponer un modelo de conducta acorde a la política, valores y sensibilidad ilustrados, tal como el autor expresa al comienzo del libro.

El *Ensayo sobre el teatro español* contiene las refundiciones de dos obras teatrales del siglo XVII como son la tragedia *Progne y Filomena*, de Rojas Zorrilla, y la comedia *El parecido en la Corte*, de Agustín Moreto. El ejemplar conservado en la biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza incluye, en la portada, el retrato del conde de Aranda grabado por Mateo González³⁶⁶ y la estampa alegórica a la que aludió Viñaza, *Concordia rara sororum*, con las firmas de Salas y González [fig. 82].³⁶⁷ Ésta aparece como frontispicio de la obra propiamente dicha, inserta tras las hojas preliminares sin paginar que contienen el texto de la dedicatoria, el prólogo, dos cartas y la licencia real.

Por otra parte, el tema representado en el frontispicio no alude a las escenas de las piezas teatrales del *Ensayo*, sino que es una alegoría sobre la concordia de las artes, ensalzando el teatro como instrumento didáctico, extremo expresado por Sebastián y Latre en el ofertorio de la obra al conde de Aranda y en el prólogo, en sintonía con el proyecto reformador del presidente del Consejo de Castilla:

Excelentísimo Señor.

Señor

Melpomene y Talia protegidas siempre de los mayores Heroes, buscan en la respetable Persona de Vuestra Excelencia el acogimiento que merecen en los demás Teatros de Europa: en el de España se han dejado ver hasta hoy ricamente vestidas; pero no segun convenía a su clase; los brillantes adornos con que las aliñaron nuestros Poetas, las desfiguran, y confunden.

[...]

DIGNESE Vuestra Excelencia admitir bajo su amparo, por un efecto de su benignidad, a estas dos Hermanas, que quisieran como en las demás Naciones, ser recibidas en la nuestra con el honor que las corresponde; y producir los felices efectos que ya en la Tragedia, y ya en la Comedia se propusieron aquellos ilustres Genios, a quienes inspiró Apolo, para que sirviesen de modelo a los demás.

NO ES AGENO del Gobierno que el Rey nuestro Señor ha fiado a la sabia conducta de Vuestra Excelencia el volver los ojos por algunos momentos a un obgeto tan importante como el Teatro: él debe ser Escuela pública ¿Qué importaría al genero humano ver las pasiones, virtudes, delictos, premios, y castigos de los Heroes de la antigüedad, si no consiguiesen instruirlo? [...].³⁶⁸

³⁶⁶ ROY SINUSÍA, L., *El arte del grabado en Zaragoza durante los siglos XVIII y XIX*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», col. Estudios/Arte, 2006, pp. 206 y 481.

³⁶⁷ *Ibidem*, pp. 188 y 482.

³⁶⁸ SEBASTIÁN Y LATRE, T., *Ensayo sobre el teatro...*, *op. cit.*



Fig. 82. Mateo González (grab.) y Carlos Salas (dib.). Concordia rara sororum, 1772 (SEBASTIÁN Y LATRE, T., Ensayo sobre el teatro..., op. cit.).

Según Roy Sinusía, es el único grabado conocido sobre tema mitológico del siglo XVIII zaragozano.³⁶⁹ Si la colaboración con otros artistas prestigió el arte del grabado en general, según el autor la efectuada con Carlos Salas facilitó la evolución estilística de Mateo González, *ya de gusto neoclásico*.³⁷⁰

La obra presenta, además, el interés de evidenciar la relación de Carlos Salas con los círculos ilustrados de la ciudad involucrados, entre 1771 y 1774, con Ramón Pignatelli a la cabeza, en la Junta Preparatoria de la Academia de Zaragoza, constituida en un nuevo intento de normalizar las enseñanzas artísticas logrando su oficialización por la Corona. Aunque sin documentos que lo respalden, es lógico pensar que en el proyecto de publicación de la refundición teatral de Tomás Sebastián y Latre estaría involucrado Carlos Salas como máximo exponente del academicismo artístico en la ciudad. El artista habría sido requerido por el autor o el editor del *Ensayo* por considerarlo el más cualificado para concebir una escena alegórica basada en la Antigüedad clásica. Por otra parte, no era la primera vez que intervenía en empresas artísticas relacionadas con el conde de Aranda, como lo era su proyecto para la reconstrucción del Panteón Real de San Juan de la Peña, obras que le llevarían a relacionarse con miembros de los círculos madrileños y aragoneses proarandinos, y otros personajes de la ilustración aragonesa, según ha puesto de manifiesto la documentación consultada en esta investigación.

6. 4. 2.

El dibujo de Santa Librada grabado por Simón Brieua

En 1777 un devoto anónimo costeó la estampa de *Santa Librada Virgen y Mártir* abierta por Simón Brieua (Zaragoza, 1753—Madrid, 1795) a partir del dibujo de Carlos Salas [fig. 83].³⁷¹ Según la inscripción era la imagen venerada en la iglesia del convento de San Camilo de Zaragoza, perteneciente a los padres Agonizantes de San Camilo de Lelis, también conocido como convento de San

³⁶⁹ Catalogado como aguafuerte sobre papel verjurado, con medidas de 205 x 144 mm, presenta las inscripciones: *CONCORDIA RARA SORORUM // Carlos Salas lo inventó — Matheo Gonzalez lo gravó* (ROY SINUSÍA, L., *El arte del grabado...*, op. cit., p. 482).

³⁷⁰ ROY SINUSÍA, L., “Los grandes protagonistas del grabado zaragozano de la segunda mitad del siglo XVIII: Braulio González, Mateo González y José Dordal. Nuevas aportaciones a su trayectoria”, *Artigrama*, 32, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, pp. 71-116, espec. pp. 84-85.

³⁷¹ ROY SINUSÍA, L., *El arte del grabado...*, op. cit., pp. 306-312. El grabado reproducido en este apartado es el que obra en el archivo de la iglesia de Nuestra Señora del Portillo, catalogado como aguafuerte y buril sobre papel Creysse, con huella de 201 x 139 mm y soporte de 380 x 280 mm, con la inscripción *S. LIBRADA VIRGEN Y MARTIR, / Venerada en la Yglesia de San Camilo de Zaragoza // C.º Salas inv. // A Expen.º de un Devoto 1777 — Simon Brieua lo gravó* (*ibidem*, p. 450).

Valero y San Vicente, ubicado en la calle de la Morería Cerrada junto al palacio del conde de Fuentes.³⁷² En noviembre de 1821

*Se verificò la extincion de los Religiosos Minimos de los Enfermos, llamados Agonizantes, dejando expedita la Yglesia y Casa [...] La Yglesia aunque reducida era de 3 Naves con 3 altares a cada lado, y el principal dedicado a los gloriosos Santos Valero, y Vicente, con capilla separada al Santo Patriarca [...].*³⁷³

El sencillo dibujo de Santa Librada sigue la iconografía tradicional. La joven aparece crucificada, mirando al cielo, con el largo cabello recogido en la nuca, vestida con túnica y sobrefalda anudada en la cintura que, describiendo pliegues en diagonal, subrayan el leve contraposto de la figura y contrarrestan el estatismo y frontalidad. Por detrás de la cabeza, ante la cruz, una corona de laurel; tras ella, una gran orla de rayos ocupa gran parte de la zona superior de la escena. Por debajo, un sumario paisaje de montañas con una ciudad en la lejanía sirve de fondo a la cruz clavada en un montículo, donde descansa la corona real de la santa princesa portuguesa. El registro inferior lo ocupa la inscripción, dentro de una cartela rectangular con marco abocelado, formado por haces encintados, repitiendo de nuevo el modelo de las molduras clásicas utilizadas en el Coreto del Pilar y en la iglesia de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes de Sariñena. Dada la avanzada fecha, Carlos Salas concibió la representación de la santa obviando resabios barrocos, como los dinámicos plegados de la túnica o la sangre de las heridas causadas por los clavos, que aún pueden verse en las esculturas de Luis Salvador Carmona,³⁷⁴ grabadas por su sobrino Manuel, maestro de Simón Brieva, en 1756.

Creemos interesante hacer constar que Carlos Salas había trabajado anteriormente para una de las dos iglesias que la orden de los clérigos Agonizantes tenía en Madrid, la de su noviciado de Santa Rosalía Ermitaña en la calle de Atocha. Según las escuetas atribuciones de Ponz, de *algunas estatuas*,³⁷⁵ y de Ceán Bermúdez, *algunas estatuas de madera*,³⁷⁶ las esculturas habría que datarlas antes de su primera estancia en Zaragoza a partir de 1762, o entre 1765 y 1766, meses en los que Salas volvió a residir en la capital de España, antes de su traslado definitivo a la ciudad del Ebro [8.1].

³⁷² ONA GONZÁLEZ, J. L., *Goya y su familia en Zaragoza. Nuevas noticias biográficas*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2008, pp. 145-146.

³⁷³ SAN VICENTE, Á., *Años artísticos de Zaragoza 1782-1833 sacados de los Años políticos e históricos que escribía Faustino Casamayor alguacil de la misma ciudad*, Zaragoza, Ibercaja, 1991, pp. 151 y 277-279.

³⁷⁴ GARCÍA GAINZA, M. C., *El escultor...*, *op. cit.*, p. 66-67.

³⁷⁵ PONZ, A., *Viage...*, *op. cit.*, t. V, p. 60.

³⁷⁶ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, *op. cit.*, t. IV, p. 301.

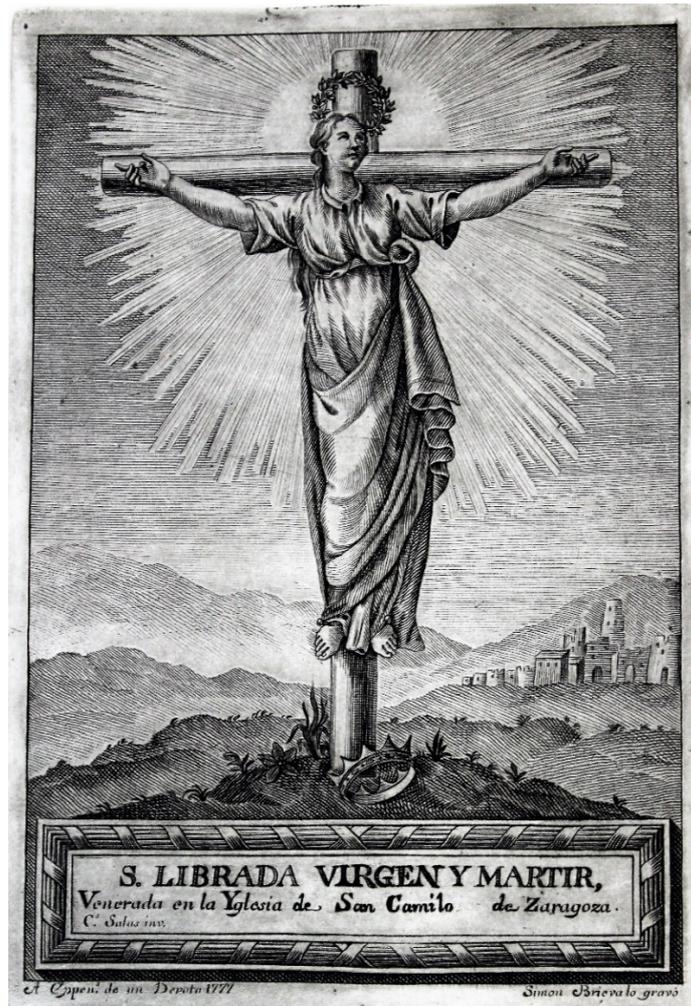


Fig. 83. Simón Brieua (grab.) y Carlos Salas (dib.). Santa Librada Virgen y Mártir, 1777.

6. 5.

Obras fuera de Aragón

6. 5. 1.

La escultura de la capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona

En la década de 1770 se concentra el grueso de la obra de Carlos Salas. La fama y prestigio adquiridos con su participación en la decoración escultórica de la Santa Capilla del Pilar y, especialmente, a partir de la realización del trasaltar de *La Asunción de la Virgen*, le facilitaron los contratos de una serie de significativas obras que trascendieron las fronteras aragonesas, en Navarra y en Cataluña. Sin embargo, la carencia de documentación eclesiástica o notarial sobre

las obras que abordamos en esta sección nos impide conocer los pormenores de su realización o el contexto en que se produjo su promoción o comitencia, aunque es obvio que ambas empresas se solapan temporalmente con otras de Carlos Salas bien documentadas, relacionándose estilística y formalmente.

Como se ha constatado en capítulos anteriores al hilo del análisis de otras obras, tanto en arquitectura como en escultura, el Pilar aparece de nuevo como foco irradiador del barroco clasicista. Las realizaciones artísticas llevadas a cabo a partir del proyecto general de Ventura Rodríguez por algunos de los mejores artífices del momento se convirtieron en los referentes de muchas otras realizadas dentro o fuera de Aragón o por artistas aragoneses.

Es la huella estilística que se aprecia claramente en el conjunto de la nueva capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona (1760-1775). La arquitectura de Josep Prat Delorta (Barcelona, ca. 1730—Isla de León, 1788),³⁷⁷ se finaliza en lo fundamental en 1774, el mismo año en que tras una segunda tentativa, fue admitido en la Real Academia de San Fernando como individuo de mérito, para lo que había presentado como prueba los planos de la obra.³⁷⁸ Comenzada durante la prelatura de Jaime Cortada y Bru, su construcción avanzó hasta 1762, año de la muerte del arzobispo, aunque las obras no tomaron impulso definitivo hasta 1767, con el nuevo prelado Juan Lario y Lancis (Torrecilla del Rebollar, 1712—Tarragona, 1777),³⁷⁹ al asumir el coste hasta su finalización.³⁸⁰ En cuanto al avance de las obras, en el primer memorial enviado en 1771 a la Academia de San Fernando solicitando su ingreso, Prat expresó tener *ya la obra hasta las cornisas*.³⁸¹ En la segunda ocasión, cuando en marzo de 1774 fue nombrado académico, su valedor, el ingeniero militar Pedro Martín Cermeño (Melilla, 1721—?, 1792),³⁸² informaba a la institución que José Prat ya estaba dirigiendo las obras de la nueva catedral de Lérida.³⁸³

³⁷⁷ SERRA MASDEU, A. I., *Josep Prat i la irrupció de l'academicisme en l'arquitectura tardobarroca tarragonina*, col. «Ramón Berenguer IV», Tarragona, Diputació de Tarragona, 2010.

³⁷⁸ SERRA MASDEU, A. I., "Un soldat com a director de la Capella de Santa Tecla de Tarragona: de l'exèrcit a l'Academia", *Boletín de la Sociedad Castellonense de Cultura*, t. XXXXVIII, Castellón de la Plana, 2012, pp. 383-396.

³⁷⁹ FUERTES DE GILBERT ROJO, M., BARÓN DE GABÍN, "Juan Lario y Lancis", en *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, en línea: <http://dbe.rah.es/> (consulta 8-10-2020).

³⁸⁰ SERRA MASDEU, A. I., "Un soldat...", *op. cit.*, p. 390.

³⁸¹ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 28-VIII-1771, ff. 77r-78r; MARTINELL, C., "Nombramiento de académico del arquitecto José Prat, autor de la Capilla de Santa Tecla", *Boletín Arqueológico*, 1-2, Tarragona, 1945, pp. 58-62, espec. p. 59.

³⁸² CANTERA MONTENEGRO, J., "Pedro Martín Cermeño (o Zermeño) y García de Paredes", en *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, en línea: <http://dbe.rah.es/> (consulta 21-X-2020).

³⁸³ MARTINELL, C., "Nombramiento de académico...", *op. cit.*, pp. 58-60.

La capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona se sitúa en la nave de la epístola, entre las de San Miguel y San Francisco y enfrente de la otra gran capilla barroca del templo, la de la Inmaculada Concepción. Tiene planta de cruz griega, se cubre con cúpula sobre tambor y linterna y presenta cabecera poligonal por el interior y convexa al exterior en la zona absidial, con dos tramos rectos correspondientes a las sacristías que la flanquean. En su alzado exterior adopta las ampliamente difundidas soluciones del barroco romano, con el que el arquitecto no renunció a evocar el pasado romano de la propia ciudad.³⁸⁴ La raíz berninesca se hace patente en el interior, si bien tamizada por el lenguaje academicista asimilado a través del seguro conocimiento de la obra de Ventura Rodríguez y de la Santa Capilla del Pilar, cuya arquitectura se había concluido en 1762 [fig. 84].

La totalidad de los muros de la capilla de Santa Tecla se articulan por medio de la ornamentación arquitectónica y escultórica en una variada y rica combinación de dorados y mármoles y jaspes, amarillos, rojizos y negros con el blanco de Carrara de la escultura. La profesora Serra Masdeu señala cómo Prat pudo tener en cuenta para el diseño de la ornamentación interior, a base de delimitación de diferentes superficies geométricas, el tipo de articulación mural llevada a cabo por Pere Blai en capillas como la de San Juan Evangelista de la misma catedral.³⁸⁵ Por encima de los paramentos murales, el entablamento de toda la capilla está recorrido por guirnaldas de frutas y flores, doradas en la cabecera y blancas en el resto. En el friso, se disponen querubines sobre cada una de las pilastras, y la cornisa presenta decoración de acantos. El tambor de la cúpula nervada se decora a base de plafones cuadrados entre los cuatro óculos abiertos en él. La bóveda del presbiterio presenta los nervios decorados con flores doradas. Ausente en los proyectos presentados a la Academia, el conjunto presenta una prolija decoración de raigambre italianizante, creando un escenario envolvente en el que el fiel recibe el mensaje religioso que culmina en el altar con la visión sobrenatural de la apoteosis de la santa.

En cuanto a la escultura que adorna la capilla, sin novedades documentales que aportar acerca de la intervención de Carlos Salas en la obra, no ha sido posible avanzar más allá de lo que ya hicieran en sus estudios las profesoras Boloqui Larraya³⁸⁶ y Liaño Martínez.³⁸⁷ Sin embargo, tratamos de aproximarnos algo más al contexto en que pudo gestarse la participación del

³⁸⁴ LIAÑO MARTÍNEZ, E., "*Amica Mea Inter Filias*. La capilla de Santa Tecla en la catedral de Tarragona", en *Homenaje al profesor Martín González*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 1995, pp. 173-179, espec. p. 174.

³⁸⁵ SERRA MASDEU, A. I., *Josep Prat i la irrupció de l'academicisme...*, op. cit., pp. 230-231.

³⁸⁶ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. I, pp. 220; BOLOQUI LARRAYA, B., "Aportaciones al estudio...", op. cit., p. 282.

³⁸⁷ LIAÑO MARTÍNEZ, E., "*Amica Mea...*", op. cit., pp. 173-179.

artista considerando datos externos de distinto carácter, aunque perfectamente relacionables con ella.

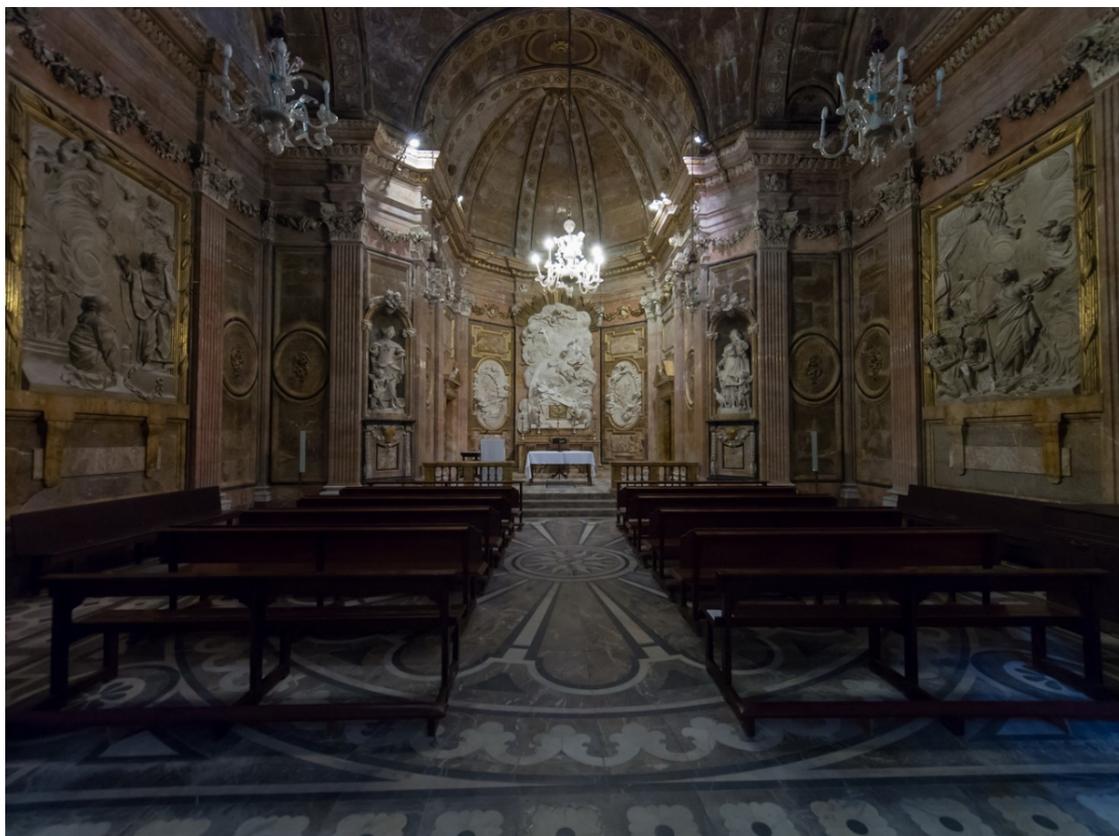


Fig. 84. Capilla de Santa Tecla. Catedral de Tarragona

Sabemos por Antonio Ponz que Carlos Salas talló *diferentes medios relieves de marmol* [...] *la Santa del altar, y otras figuras*, mientras que atribuyó al arquitecto Prat, *algunas figuras de Virtudes*.³⁸⁸ Efectivamente, los tres relieves en mármol blanco del presbiterio son obra del artista, el central con la apoteosis de la santa y dos laterales, más pequeños, con las efigies de sus apologistas Basilio de Seleucia y San Juan Crisóstomo. Sin embargo, el abate no alude a los grandes paneles con relieves de estuco que, en ambos lados del tramo de los pies, narran pasajes de la vida de Santa Tecla y San Pablo, como no sean las *otras figuras* que menciona. No obstante, tampoco aparecen en la sección longitudinal de la capilla que Prat trazó hacia 1771, por lo que podría plantearse la posibilidad de que pudieran haberse encargado al escultor posteriormente o, incluso, una vez comenzada su tarea. Lo cierto es que en textos contemporáneos se atribuyen a su dirección.³⁸⁹ Sin embargo, las cuatro figuras de las Virtudes cardinales³⁹⁰ ubicadas

³⁸⁸ PONZ, A., *Viage...*, *op. cit.*, t. XIII, pp. 167-168.

³⁸⁹ LIAÑO MARTÍNEZ, E., "*Amica Mea...*", *op. cit.*, p. 178.

³⁹⁰ Sobre su iconografía LIAÑO MARTÍNEZ, E., "*Amica Mea...*", *op. cit.*, pp. 177-178.

en hornacinas en los pilares del crucero difieren ostensiblemente del estilo de Salas, por lo que es aceptable la atribución de Ponz a José Prat, máxime conociendo, gracias a recientes estudios, su incursión en el arte escultórico en obras de Reus y Barcelona [fig. 85].³⁹¹ Sus esculturas tienen una importante presencia en la capilla dada su ubicación, pero carecen de la elegancia formal clásica y corrección academicista de las de Carlos Salas. Las hornacinas se disponen entre pilastras estriadas de capitel compuesto, y están decoradas con querubines y guirnaldas en el medio punto y roleos vegetales en los salmeres. Incidiendo en la prolija decoración que exhibe la capilla, y abundando en la iconografía de cada una de las Virtudes, en sus pedestales se dispone una rica decoración alegórica a base de jaspes en acentuados contrastes policromos con cabezas de animales entre guirnaldas de frutas a modo de bucráneos [fig. 86].

Respecto a la participación de Carlos Salas en esta empresa, la única vinculación que, por ahora, podemos establecer de forma coherente es el arzobispo Juan Lario y Lancis y su posible deseo —como aragonés— de emulación de la magnificencia de la Santa Capilla del Pilar en la seo tarraconense. Fue obispo auxiliar de Zaragoza durante la prelatura de Añoa y Busto (1742-1764), por lo que hubo de conocer de primera mano las vicisitudes de la gran obra pilarista y, seguramente, a los renombrados artistas que la llevaron a cabo. Es de suponer que también conociera la designación de Salas en 1766 para la talla del gran medallón de *La Asunción de la Virgen* del trasaltar, con la intervención decisiva del ejecutor testamentario de Añoa († 1764), Mateo Gómez de Liébana, estableciendo su elección como condición para sufragar la obra con la *Limosna que dexó* el arzobispo, quién sabe si con alguna intención mecénática hacia nuestro artista.³⁹²

³⁹¹ SERRA MASDEU, A. I., “Un soldat...”, *op. cit.*, p. 385.

³⁹² ACP, sig. 6-12-2-20, 1768, ff. 279-280, apéndice documental, doc. 163.



Fig. 85. José Prat Delorta. Prudencia, Justicia, Fortaleza y Templanza, 1771-1775. Crucero de la capilla de Santa Tecla. Catedral de Tarragona.



Fig. 86. Alegoría de la Templanza. Pedestal de su hornacina. Crucero de la capilla de Santa Tecla. Catedral de Tarragona.

Seguramente, los trabajos de escultura comenzarían en 1774. De lo único que tenemos constancia es de que Carlos Salas debía llevar algún tiempo en Tarragona cuando en el mes de diciembre remitió una carta a su cuñado y colaborador en el taller zaragozano, Pascual de Ypas, con instrucciones precisas para la ejecución de algunos ornatos de las bóvedas del Pilar, obra que Salas dirigía desde hacía algunos años.³⁹³ Por otra parte, sabemos que en septiembre se hallaba todavía en Zaragoza, donde había firmado con Gregorio Sevilla un

³⁹³ ACP, Doc. Santa Capilla, papeles sueltos, Tarragona, 2-XII-1774, apéndice documental, doc. 213.

informe solicitado por la Junta de Fábrica del Pilar sobre la elevación de la bóveda norte del *quadro* de la Santa Capilla, cuya construcción iba a dar comienzo próximamente.³⁹⁴ Así pues, pudo partir hacia Cataluña entre septiembre y diciembre para ejecutar los relieves y supervisar su colocación en el altar. En el mes de agosto de 1775 se hallaba en Barcelona, donde se le invitó a elegir a los ganadores de la primera convocatoria de premios de la recién creada Escuela Gratuita de Diseño, tal como su director, Pasqual Pere Moles (Valencia, 1741 — Barcelona, 1797),³⁹⁵ informó a la junta.³⁹⁶ Ante la próxima finalización de las obras de la capilla, un mes antes de la festividad de Santa Tecla, el arzobispo Lario y Lancis ordenó preparar las celebraciones en honor de la patrona que se prolongaron por espacio de varios días, procediendo a la bendición y consagración de la nueva capilla y de su altar el día 21 de septiembre, para culminar con una misa mayor y la traslación de las reliquias de la santa en procesión solemne el 23, día de su festividad.³⁹⁷ A finales de año Moles notificó a la Escuela barcelonesa que Carlos Salas había donado el modelo en barro que sirvió para ejecutar el altar de mármol de la capilla tarraconense, engrosando, junto a otros legados y dotaciones que por entonces recibía, los fondos de material didáctico del nuevo establecimiento.³⁹⁸

El proyecto de altar ideado por Carlos Salas habría supuesto abandonar la propuesta de retablo más convencional que el arquitecto José Prat había concebido para la cabecera [fig. 87]³⁹⁹ ante el relieve pictoricista tan apreciado en ambientes académicos y utilizado por Ventura Rodríguez en diversos proyectos y en sobresalientes obras desde mediados de siglo. Según puede apreciarse en uno de los planos de la obra conservados en la Academia de San Fernando, Prat diseñó un mueble de planta cóncava formado por zócalo, cuerpo y ático. Dos pares de columnas proyectadas en diagonal flanquean una gran hornacina central que prolonga su arco por encima del entablamento para acoger la imagen de Santa Tecla. El ático, ocupado en la zona central por el arco de la hornacina, presenta sendas volutas laterales que se elevan su trazado para formar un copete donde campea el escudo arzobispal con dos ángeles niños tenantes y, sobre él, el la paloma del Espíritu Santo y una cruz con rayos. En los extremos laterales del

³⁹⁴ ACP, Juntas Nueva Fábrica, 7-IX-1774, ff. 204-206, apéndice documental, doc. 211.

³⁹⁵ SUBIRANA I REBULL, R. M., *Pasqual Pere Moles i Coronas. València 1741 — Barcelona 1797*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1990.

³⁹⁶ Biblioteca de Catalunya [BC], Archivo de la Junta de Comercio [AJC], *Libro de Acuerdo 1774-1775*, Barcelona, 15-VIII-1775, p. 325, apéndice documental, doc. 217; RUIZ ORTEGA, M., *La escuela gratuita de diseño de Barcelona, 1775-1808*, Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1999, p. 188.

³⁹⁷ SANCHEZ PIÉ, N. y QUIJADA BOSCH, J. M., *De Rebus Gestis Ecclesiae. Els llibres de notes del capítol catedral de Tarragona (1734-1930)*, Barcelona, Fundación Noguera, 2014, pp. 503-505; SABATÉ I BOSCH, J. M., "Las solemnes y plausibles fiestas de Santa Tecla de 1775", *Universitas Tarraconensis*, 9, Tarragona, Publicacions Universitat Rovira i Virgili, 1987, pp. 235-247.

³⁹⁸ BC, AJC, *Libro de Acuerdos 1774-1775*, 18-XII-1775, p. 417, apéndice documental, doc. 218; RUIZ ORTEGA, M., *La escuela gratuita...*, *op. cit.*, p. 374.

³⁹⁹ Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A-4385).

zócalo, ante las columnas, dos prolongaciones de éste describen unas peanas que sostendrían sendos ángeles mancebos ofreciendo a la santa la *Tau* y la corona de su victoria sobre el martirio. La imagen titular, esbelta y de elegante postura, en la que sólo el manto que sujeta cruzado en la cadera rompe la equilibrada composición, responde a modelos clasicistas de gusto académico. Se alza sobre una pequeña peana que es, a la vez, remate de la arqueta que contendría la reliquia que debía venerarse en el altar de la nueva capilla. Es una pequeña estructura troncopiramidal con tornapuntas laterales, en cuyo centro se abre un arco de medio punto que permite la visión de la reliquia. Dos cabezas de querubines le sirven de remate en unión con la peana de la imagen de Santa Tecla.

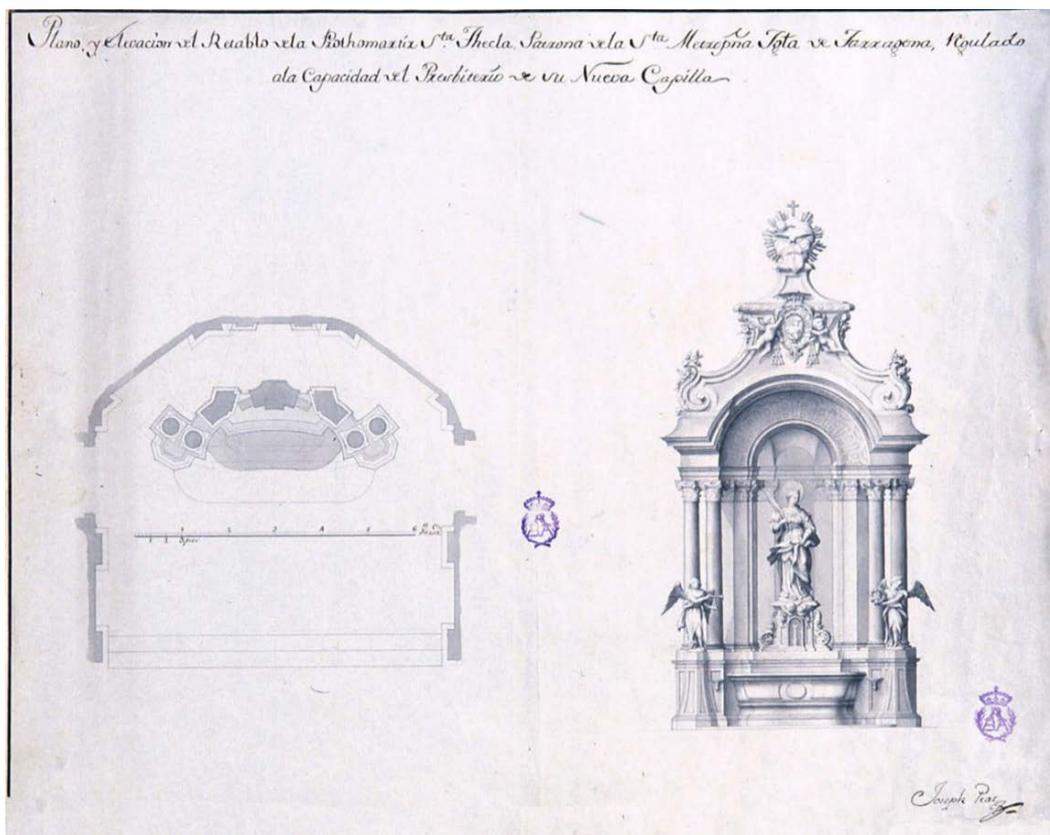


Fig. 87. José Prat Delorta. Plano, y Elevacion del Retablo de la Prothomartir S.^{ta} Tecla Patrona de la S.^{ta} Metropna Iglia de Tarragona, Regulado ala Capacidad del Presbiterio de su Nueva Capilla. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A-4385).

En este punto, es importante señalar que la imagen de Santa Tecla trazada por Prat reproduce casi totalmente la de la Inmaculada tallada en mármol y conservada en la iglesia de San Miguel de los Navarros de Zaragoza, cuya atribución ha recaído alternativamente en Carlos Salas o en Giovan Domenico Olivieri, por lo que cabe plantearse si tal vez el arquitecto conocía, a través de Carlos Salas, la escultura zaragozana, o el conjunto turinés donde se encuentra la talla del italiano, dadas las más que evidentes semejanzas con aquel altar [fig.

88].⁴⁰⁰ Todo lo cual nos lleva a pensar en un posible mayor grado de colaboración de nuestro artista en el proyecto inicial del altar de la capilla tarraconense o, al menos, en la fecha de inicio de su colaboración.



Fig. 88. *Giovan Domenico Olivieri. Inmaculada, 1730-1740. Altar de la capilla del Seminario Arzobispal. Turín*

Desconocemos si la iniciativa para el cambio de proyecto partió del arzobispo Lario, pero la elección de Carlos Salas para su materialización resulta coherente con ella. Por otra parte, la solución finalmente adoptada está en sintonía con los grabados que entre 1765 y 1766 habría ordenado abrir el prelado en relación con la construcción de la nueva capilla,⁴⁰¹ tal vez como manifiesto de sus preferencias artísticas para el nuevo ámbito catedralicio [figs. 89 y 90]. En ellas se expresa el mismo concepto que en la obra ejecutada casi diez años después por Salas, abundando en el modelo barroco clasicista de la Santa Capilla del Pilar, aunque según los parámetros estilísticos más avanzados de equilibrio academicista adoptados en el trasaltar de *La Asunción de la Virgen*, bien

⁴⁰⁰ TÁRRAGA BALDÓ, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, op. cit., vol. III, pp. 657-663.

⁴⁰¹ MATA DE LA CRUZ, S., "El triomf de Santa Tecla. Els gravats barrocs del Museu Diocesà de Tarragona (1765-1766), *Unicum*, 11, Barcelona, Escola Superior de Conservació i Restauració de Béns Culturals de Catalunya, 2012, pp. 19-25.

diferenciado del barroquismo de los efectistas altares principales tallados por José Ramírez de Arellano antes de 1764.



Fig. 89. Francesc Boix (grab.) y Josep Prat (dib.). El triunfo de Santa Tecla, 1765-1766. Buril y aguafuerte. Museo Diocesano de Tarragona (MDT-3641)



Fig. 90. Pasqual Pere Moles (grab.) y Francesc Tramulles (dib.). El triunfo de Santa Tecla, 1765. Buril y aguafuerte. Museo Diocesano de Tarragona (MDT-3336)

Más de quince años después de la obra de Salas en el Pilar y después de la tarraconense, las preferencias artísticas del arzobispo de Toledo iban en la misma línea que las de Juan Lario y Lancis. Francisco Antonio de Lorenzana, hermano del deán de Zaragoza, quiso para la capilla de San Ildefonso un altar diseñado por Ventura Rodríguez, con un relieve pictórico en mármol de Carrara, en la línea del trasaltar pilarista. El arquitecto lo diseñó hacia 1775, reservando la talla a Felipe de Castro, tal como había deseado para el relieve zaragozano más de veinte años antes. La muerte del gallego frustró de nuevo el plan de Rodríguez, que lo confió entonces al escultor Manuel Álvarez de la Peña, quien contrató la medalla de *La imposición de la casulla a San Ildefonso* hacia 1778 —se desconoce si sobre un diseño de Castro—, finalizada en 1783. Quince años después de la terminación del trasaltar de *La Asunción* por Carlos Salas, los comitentes más exigentes seguían reclamando para los altares de sus iglesias las formas más prestigiosas, las del barroco clasicista romano, talladas por los mejores artistas, plenamente vigentes en el último cuarto del Setecientos.

6. 5. 2.

El retablo mayor de la iglesia del convento de Capuchinas de Tudela

Si respecto a la capilla de Santa Tecla es evidente la penuria documental en lo tocante a escultura, pues sólo contamos con dos fechas de referencia, para el retablo mayor de la iglesia del convento de La Inmaculada Concepción y del Corazón de Jesús de Capuchinas de Tudela, la carencia es absoluta. Ni siquiera podemos aventurar una fecha aproximada de ejecución, pues ni los archivos de la ciudad ni la documentación zaragozana han devuelto noticias referidas al mismo o a cualquier otra circunstancia relativa a la obra. Tampoco en cuanto a los encargantes o donantes de la obra se tienen noticias concretas. El profesor Ricardo Fernández Gracia menciona al gran benefactor del convento que, desde el inicio de su construcción en 1749, fue el secretario real Miguel de Beria como receptor de una cuantiosa herencia, quien aparece citado en los archivos capuchinos; también a los duques de Granada de Ega y algunos otros donantes.⁴⁰² Últimamente ha señalado a la familia de sor Bernarda de Sesma y Escribano, perteneciente a la élite próxima al monarca, como importantes benefactores del convento, con generosas aportaciones y limosnas con las que se adquirieron los retablos laterales de la iglesia conventual, junto a diversas pinturas y piezas de orfebrería. Uno de los hermanos de la religiosa, interna en el convento desde los seis años y futura abadesa, llegó a ser distinguido con el nombramiento de caballero de la Orden de Carlos III en 1792, bajo el patronazgo de la Inmaculada Concepción.⁴⁰³

En la estructura del retablo tudelano [cat. 38], realizado en su totalidad en madera policromada imitando mármoles, Salas vuelve a tomar como referencia el diseñado por Ventura Rodríguez para la capilla de San Lorenzo del Pilar, al igual que hiciera para el de la Cartuja de las Fuentes entre 1769 y 1772, con el que comparte, además, algunos tipos escultóricos. Sin embargo, la semejanza estilística de la imagen titular y las del frontón del retablo de Capuchinas se relacionan estilísticamente con otras talladas por Salas en el templo zaragozano en fechas algo más avanzadas, a partir de mediados de la década de 1770, como parte de la decoración de las naves circundantes de la Santa Capilla. Constituye, no obstante, la única referencia cronológica —relativa y poco demostrativa— que

⁴⁰² FERNÁNDEZ GRACIA, R., *La Inmaculada Concepción en Navarra. Arte y devoción durante los siglos del Barroco. Mentores, artistas e iconografía*, Pamplona, Ediciones de la Universidad de Navarra, 2004, pp. 168-169.

⁴⁰³ FERNÁNDEZ GRACIA, R., "Promotores y donantes de la pintura novohispana en Navarra y noticias sobre los tres lienzos de la Trinidad antropomorfa", *Ars Bilduma*, Vitoria, Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco, 2014, pp. 73-94, espec. 80-81; FERNÁNDEZ GRACIA, R., *Tras las celosías. Patrimonio material e inmaterial en las clausuras de Navarra*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, Fundación Fuentes Dutor, 2018, pp. 261-264.

podemos establecer, aspecto que analizamos en las fichas del catálogo correspondientes [cat. 24b].

Si bien sus estilemas son perceptibles ya en algunas medallas de mármol o esculturas de estuco de la primera etapa de la colaboración de Carlos Salas en el ornato del *Recinto Angélico*, la escultura del retablo del convento de las Capuchinas es de una gran calidad artística. Aunque sin abandonar los resabios barrocos de las composiciones, puede considerarse un avance más en el estudio de las formas clásicas plasmadas en imágenes religiosas imbuidas de una gran espiritualidad expresada mediante actitudes serenas y contenidas.

6. 5. 3.

El proyecto para la decoración escultórica de la Lonja de Barcelona

Tras la toma de Barcelona por el ejército borbónico en 1714, el edificio de la Lonja, sede del Consulado del Mar, fue ocupado por las tropas efectuando una serie de reformas para su utilización como cuartel que con el transcurso de los años alteraron de forma importante al edificio. Años después, en sustitución de la histórica institución mercantil se creó la Junta Particular de Comercio que, ratificada por Carlos III, desde 1760 quedó instalada precariamente en algunas de sus dependencias, pero constituyendo el punto de partida para su reivindicación posterior sobre la totalidad del edificio. Así, en 1764 se encargó el primer proyecto de reforma a los arquitectos Joan Soler i Faneca y Esteban Bosch Pardines, pero la resistencia del Ayuntamiento con el respaldo del capitán general de Cataluña, marqués de La Mina, a acceder a las pretensiones de la Junta hizo que el plan no llegara a efecto. No fue hasta 1771 cuando el conde de Ricla, nuevo Capitán General de Cataluña, restituyó el edificio al presidente interino de la Junta, el marqués de Palmerola, quien retomando el proyecto arquitectónico lo presentó a la institución. Sin embargo, se plantearon objeciones que forzaron a la consulta con otros arquitectos españoles y extranjeros, gestiones que se extendieron hasta 1774 en que fue aprobado un nuevo proyecto de Soler i Faneca que, además de incluir la conservación del salón gótico, suponía una notable economía para las arcas de la Junta [fig. 91].⁴⁰⁴ Pero también surgieron problemas con la recaudación del impuesto del *periatge*, fuente de financiación del proyecto, y con el Ayuntamiento y ejército que siguieron pleiteando por los terrenos que iban a ocupar los nuevos pórticos que, hacia la plaza del Palacio, se iban a construir, provocando la paralización de los trabajos [fig. 92].

⁴⁰⁴ BASSEGODA NONELL, J., *La Casa Lonja de Mar de Barcelona*, Barcelona, Cámara Oficial de Comercio, Industria y Navegación de Barcelona, 1986, pp. 39-52.

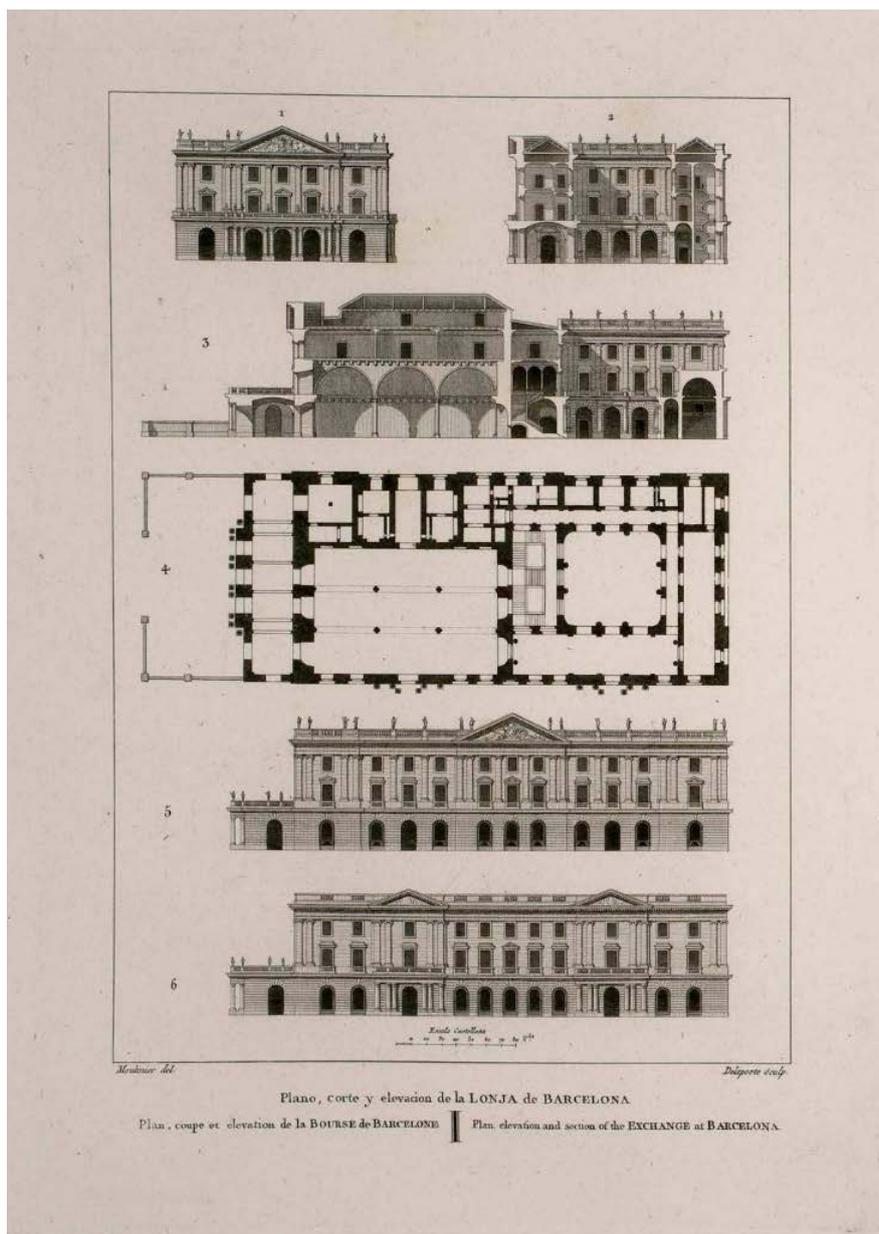


Fig. 91. Joan Soler i Faneca y Esteve Bosch. Reproducció de los planos de la Lonja de Barcelona en LABORDE, A. DE, Voyage pittoresque et historique de l'Espagne, 1806.

Finalmente los litigios se resolvieron en 1777, y en noviembre el barón de la Linde transmitió a la Junta la Real Orden que autorizaba la continuación de la obra, ordenando al arquitecto Soler que inmediatamente *se eniece a continuar la que estaba suspendida, a fin de dar pronto cumplimiento a la citada Real Orden.*⁴⁰⁵ Es en este punto cuando se iniciaron también los preparativos para la decoración de la

⁴⁰⁵ Biblioteca de Cataluña [BC], Archivo de la Junta de Comercio [AJC], *Libro de Acuerdos 1776-1777, 10-XI-1777*, pp. 384-385, apéndice documental, doc. 219; SOLER I FANECA, J., "Disertación del antiguo edificio de la Casa Lonja y noticia de lo que ha ocurrido durante la construcción de las obras..." (1785), en Moliné i Brasés, E. (ed.), *Les costums marítimes de Barcelona universalment conegudes per Llibre del Consolat de Mar*, Barcelona, Henrich y Cia, 1914, pàg. 360-366;

llamada Casa Lonja —edificio emblemático en un entorno que pronto se convertiría en el centro neurálgico, mercantil y político, de la ciudad de Barcelona—, operación para la que se solicitó la colaboración del prestigioso escultor Carlos Salas.

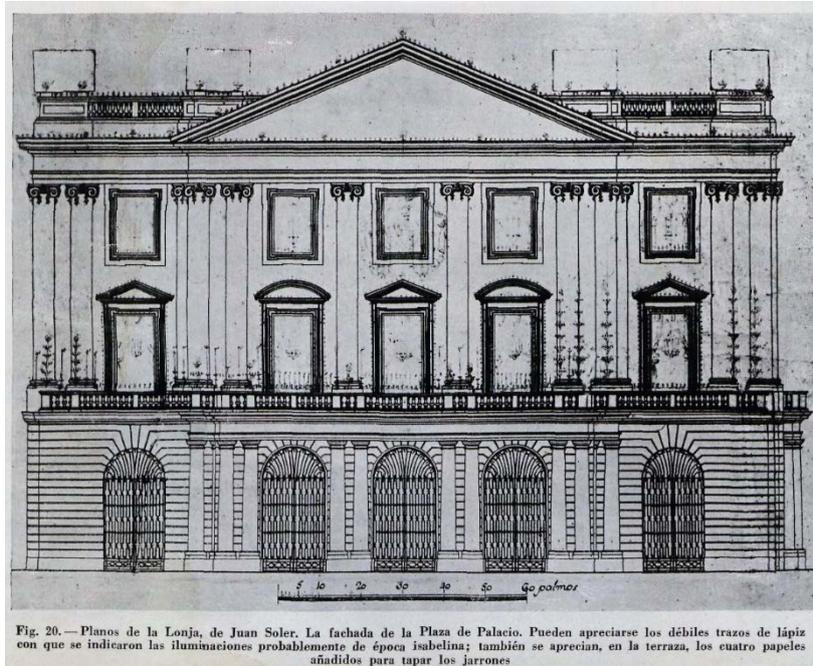


Fig. 92. Reproducción de un dibujo de Joan Soler i Faneca con el alzado de la fachada de la Lonja de Barcelona hacia la plaza del Palacio (CID, C., "Problemas acerca...", op. cit., p. 72)

Sobre la historia del edificio de la Lonja y su reforma en el siglo XVIII se han realizado estudios imprescindibles entre los que sobresalen los de Carlos Cid y Joan Bassegoda,⁴⁰⁶ pero la extensa bibliografía aparecida hasta la fecha ha obviado este episodio de su biografía constructiva referido a la decoración y del que, sin embargo, quedó constancia en los documentos de la Junta de Comercio que custodia la Biblioteca de Cataluña. Aparte de la repetición de las

⁴⁰⁶ RUIZ Y PABLO, Á., *Historia de la Real Junta Particular de Comercio de Barcelona (1758-1847)*, Barcelona, Cámara de Comercio y Navegación de Barcelona, 1919; CID, C., "Problemas acerca de la construcción de la Casa Lonja de Barcelona", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, V, 1-2, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1947, pp. 43-93; CID, C., "La decoración de la Casa Lonja de Barcelona", *Anales y Boletín de los Museos de Arte de Barcelona*, VI, 3-4, Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 1948, pp. 423-462, espec. pp. 423-442; BASSEGODA NONELL, J., *La Casa Lonja...*, op. cit.

aseveraciones de Ceán,⁴⁰⁷ y antes que él de Larrea,⁴⁰⁸ indicando la participación de Carlos Salas en el proyecto decorativo,⁴⁰⁹ o su ponderación acorde a la importancia del edificio en la Barcelona del siglo XVIII,⁴¹⁰ sólo Juan Ramón Triadó menciona a nuestro escultor como autor de una parte del programa iconográfico.⁴¹¹ Después, Manuel Ruiz Ortega incluyó en su trabajo sobre la Escuela Gratuita de Dibujo de Barcelona, entidad bajo patrocinio de la Junta de Comercio y con sede en la misma Lonja, escuetas e imprecisas citas en regesta de alguno de esos documentos si bien en su estudio se atendía a otros aspectos de su contenido, ya que no era el edificio el tema central de su estudio.⁴¹²

Si la Junta recurrió a los profesores y alumnos de la Escuela de Dibujo para la decoración del edificio en fases más avanzadas de su construcción, también lo hizo en esos momentos iniciales en los que, seguramente, fue la fama adquirida por el escultor barcelonés tras las obras de la Santa Capilla del Pilar y de la capilla de Santa Tecla de Tarragona, la que impelió a la Junta de Comercio, ya en 1777, a recurrir a Salas para desplegar en la Lonja la escultura de lenguaje clasicista académico que había complacido a las élites ilustradas de las ciudades en las que había trabajado, y que estaba en plena correspondencia con el estilo del edificio mismo, en el que se desplegaron numerosos elementos conceptual y formalmente barrocos bien descritos por Carlos Cid, entre otros la gran escalera de honor diseñada por Soler Faneca.⁴¹³

Por otra parte, la relación de Salas con la Escuela no era nueva. Viene, al menos, desde 1775 cuando el artista se encontraba en Barcelona, tal vez por algún motivo relacionado con la obra de la capilla de Santa Tecla inaugurada dos meses después. En atención a *su distinguido merito* fue requerido por el primer director

⁴⁰⁷ [...] *Son muy apreciables los que conserva su cuñado D. Pascual ipas, que hizo Salas para la casa lonja de Barcelona, y aprobó la academia de San Fernando* (CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, op. cit., t. IV, pp. 300-301).

⁴⁰⁸ [...] *últimamente unos modelos mandados hacer por los señores del consulado de Barcelona, casa lonja de dicha ciudad, que se aprobaron por la real academia de San Fernando, hechos de barro cocido, existen en poder de su cuñado D. Pascual de Ipas* (MARTÍNEZ, J., *Discursos...*, op. cit., p. 216).

⁴⁰⁹ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. p. 220.

⁴¹⁰ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Ars Hispaniae...*, op. cit., p. 279.

⁴¹¹ *Però els grans programes s'assoliren amb la Junta de Comerç i l'edifici de Llotja. En la decoració iconogràfica —supervisada per la Real Academia de San Fernando i en gran part projectada per Pasqual Pere Moles— va a tenir un paper important Carles Salas, tot i que no va poder portar a terme els seus modellos per raons econòmiques, d'una banda —tot el procés avançava molt lentament—, i perquè la mort el va sorprendre abans de la formalització dels encàrrecs* [TRIADÓ, J. R., "Escultura moderna i contemporània", en Barral i Altet, X., (dir.) «*Art de Catalunya. Ars Cataloniae*», vol. 7, Barcelona, L'Isard, 1998, p. 114].

⁴¹² RUIZ ORTEGA, M., *La escuela gratuita...*, op. cit., doc. 142, p. 379; doc. 155, p. 382 y doc. 363, p. 442.

⁴¹³ CID, C., "Problemas acerca...", op. cit., p. 71; TRIADÓ, J. R., "L'art a Catalunya a l'època de Carles III", *Pedralbes*, 8, fasc. 2, "Catalunya a l'Època de Carles III, Barcelona, Departamento Historia Moderna de la Universidad de Barcelona, 1988, pp. 541-550, espec. p 544;

de la Escuela, el grabador Pasqual Pere Moles (Valencia, 1741—Barcelona, 1797),⁴¹⁴ para fallar los premios de la primera convocatoria de la recién creada Escuela.⁴¹⁵ Recordemos que posteriormente obsequió a la nueva institución con uno de los modelos que debió manejar durante el desempeño de la obra tarraconense. Incluso podríamos remontarnos a 1758 en su relación con los círculos academicistas de su ciudad natal antecedentes de la Escuela, época en la que Carlos Salas trabajaba en Madrid en la escultura del Palacio Real Nuevo bajo la dirección de Giovan Domenico Olivieri. Fue entonces cuando el escultor académico Pere Costa i Cases (Vic, 1693—Berga, 1761),⁴¹⁶ otorgó poderes a ambos para la gestión en la capital de los asuntos concernientes al nuevo intento de creación de una academia de Nobles Artes en Barcelona que por entonces llevaban a cabo distintos artistas catalanes.⁴¹⁷ Relación que no parece haberse perdido veinte años después y a pesar de la disparidad de modelo de las dos instituciones: la de mediados de siglo, de Nobles Artes, propugnada por y para artistas, frente a la de 1775, escuela bajo la protección de la Junta de Comercio, de carácter mercantil y artesanal, diferencias patentes ya en los textos de Ponz y de Ceán Bermúdez, tal como ha señalado Úbeda de los Cobos.⁴¹⁸

Gracias a la información revelada por los documentos exhumados en el curso de esta investigación, sabemos que a finales noviembre de 1777, por orden del presidente interino de la Junta de Comercio, Francesc Xavier Despujol, marqués de Palmerola, Pascual Pere Moles se dirigió a Carlos Salas invitándolo a encargarse de la decoración escultórica de la Lonja, y, en caso de aceptar, a que viajase a la ciudad para tratar las condiciones del encargo:

Amigo: el Señor marques de Palmerola me ha encargado diga a Vuestra merced si quiere encargarse de hazer las figuras y demas agregados para adornar la Casa de Lonja de esta Ciudad y en tal caso diga Vuestra merced quanto se le debe dar por cada una de las figuras proiectadas siendo de cuenta de Vuestra merced el Marmol de Carrara o dandoselo a Vuestra merced puesto aquí etcetera. Veo que este asunto es un poco dificultoso para tratarlo por Cartas pero asi me lo an pedido para despues de este tanteo proponer el que Vuestra merced venga

⁴¹⁴ SUBIRANA REBULL, R. M., *Pasqual Pere Moles...*, *op. cit.*

⁴¹⁵ BC, AJC, *Libro de Acuerdos 1774-1775*, 15-VIII-1775, p. 325, apéndice documental, doc. 217, documento transcrito por RUIZ ORTEGA, M., *La escuela gratuita...*, *op. cit.*, p. 371, doc. 107; RUIZ Y PABLO, Á., *Historia de la Real Junta...*, *op. cit.*, p. 168.

⁴¹⁶ Los miembros de la academia o escuela que se reunían en el estudio de los hermanos Tramullas tenían interés en presentar como decano y aval del grupo a Pere Costa i Cases, por ser de entre ellos el único académico de mérito por la escultura de la Real Academia de San Fernando (1754), véase RIERA I MORA, A., "Antecedentes de la Escuela...", *op. cit.*, pp. 63-72.

⁴¹⁷ RUIZ ORTEGA, M., *La escuela gratuita...*, *op. cit.*, doc. 20, pp. 340-341.

⁴¹⁸ ÚBEDA DE LOS COBOS, A., "El centralismo borbónico y la Escuela de Bellas Artes de Barcelona", en *IV Jornadas de Arte. El arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, Alpuerto, 1989, pp. 467-474, espec. pp. 468-472.

*etcetera. digame Vuestra merced su parecer // demodo que pueda enseñar la Carta.*⁴¹⁹

Todo debió transcurrir del modo previsto en la carta pues no hallamos noticias hasta poco más de un año después, cuando a finales de marzo de 1779 se remitieron dos cartas a Carlos Salas, una de Moles y otra del Intendente de Cataluña, barón de la Linde, como presidente de la Junta de Comercio. En la primera, el director de la Escuela le confirma la aprobación por parte del marqués de Palmerola del *alzado de la puerta con los adornos*, cuyo modelo estaría incluido entre los que Salas iba a presentar en breve ante la Academia de San Fernando; no así la del arquitecto, *por no haverlo visto*, pero le aseguraba, bajo su palabra, que la tendría igualmente. Seguidamente pasaba a consideraciones de tipo personal, aludiendo a sus ocupaciones como grabador y a noticias sobre amigos o conocidos comunes.⁴²⁰

La segunda carta era de Manuel Terán Álvaro de los Ríos, barón de la Linde, Intendente de Cataluña, donde afectuosamente se congratula de que el viaje de Carlos Salas a la Corte haya culminado con éxito, *tanto por el interes que puede resultar a las obras de esta Casa Lonja como por las satisfacciones que puede facilitar a vuestra merced su viaje a la Corte.*⁴²¹ Obviamente, el barón hacía referencia al viaje del artista a Madrid con los modelos, sin duda dificultoso, pero estimulante por acercarse de nuevo a los círculos artísticos de vanguardia. Como en el caso de las cartas de Moles, también en esta misiva aparecen frases que denotan una gran amistad entre ambos y, a su vez, con terceras personas citadas con nombres y apellidos que por el momento no podemos identificar ni en Zaragoza, donde el barón había contraído matrimonio en 1743, ni en Barcelona.

Efectivamente, Carlos Salas presentó los modelos en Madrid el 11 de abril de 1779, fecha del acta de la junta ordinaria de la Real Academia de San Fernando, donde se da cuenta de haber estado expuestos y de haber sido aprobados los *once modelos en pequeño de varias figuras alegoricas [...] para hacerlas en grande en Barcelona*, ya que los *Señores Profesores dixeron que les parecian mui bien*, acordando que el secretario Antonio Ponz extendiera la certificación.⁴²² Un mes después, el

⁴¹⁹ BC, AJC, leg. XXI bis, 48, Barcelona, 29-XI-1777, apéndice documental, doc. 221.

⁴²⁰ BC, AJC, leg. XXI bis, 52, Barcelona, 23-III-1779, apéndice documental, doc. 223, citado en regesta por RUIZ ORTEGA, M., *La escuela gratuita...*, *op. cit.*, doc. 142, p. 379.

⁴²¹ BC, AJC, leg. XXI bis, 47, Barcelona, 23-III-1779 apéndice documental, doc. 223, citado en regesta por RUIZ ORTEGA, M., *La escuela gratuita...*, *op. cit.*, doc. 142, p. 379.

⁴²² ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 11-IV-1779, ff. 124v-125v apéndice documental, doc. 224; académicos asistentes: [*al margen*: Marques de la Florida, Excelentísimo Marques de Santa Cruz, don Pedro de Silva, Excelencia Conde de la Roca, don Fernando Magallon, don Manuel Delitala, don Ysidro de Granja, don Antonio de la Quadra, don Julian de Ayllon, don Andres de la Calleja, don Antonio Gonzalez, don Ventura Rodriguez, don Juan de Mena, don Miguel Fernandez, don Antonio Velazquez, don Josef Moreno, don Francisco Bayeu, don Francisco Gutierrez, don Mariano Maella, don Pedro Arnal, don Ysidro Carnicero, don Tomas Prieto, don Manuel Carmona, [*rubricado*: don Antonio Ponz].

barón de la Linde presentaba el documento ante la Junta de Comercio, y su apunte en el *Libro de Acuerdos* nos aporta algún dato más: las figuras alegóricas eran de barro cocido y debían tallarse en mármol en tamaño mayor, alegando que obtuvieron certificación por *estar executadas, con acierto, gusto e inteligencia*.⁴²³

El conjunto de escultura de tema mitológico, alegórico y simbólico pudo incluir gran parte de la que posteriormente se distribuyó por el edificio. En el exterior, los relieves para los cuatro tímpanos de las distintas fachadas del edificio, dos en la de los Encantes —actual calle del Consulado—, uno sobre el pórtico de la plaza del Palacio y otro más en la fachada del actual paseo de Isabel II. Para el interior, las esculturas de la fuente de Neptuno y las nereidas que presiden el patio frente al acceso, centrando *las cuatro partes del Mundo* que se disponen en los nichos de las esquinas. Así mismo, las dos estatuas alegóricas del arranque de la escalera noble, todo ello en mármol de Carrara, más los ornatos en relieve sobre los vanos de ventanas o puertas que asoman a la escalera noble.

Menos de un año después de la presentación de los modelos en la academia madrileña, el fallecimiento repentino de Carlos Salas el 30 de marzo de 1780, no provocó que se suspendiera el encargo, sino que el barón de la Linde aportó a la Junta la carta que le había remitido el conde de Sobradiel comunicando el óbito. El noble aragonés apreciaba *el favor que mereció a su señoría para que le encargasen hacer los modelos de escultura que han de servir para el adorno de esta Casa Lonja*, por lo que intercedía en favor de Pascual de Ypas, como cuñado de Salas y académico de mérito de San Fernando, *para que se le encarguen las citadas obras por la seguridad que tiene de su desempeño*. La asamblea acordó que se tuviera presente la recomendación.⁴²⁴ Por otra parte, en su testamento, Carlos Salas excluyó de los bienes legados a su cuñado los *once Modelos, que he trabajado para el Consulado de Barcelona, que sus trabajos, y utilidades, quiero se apliquen a mi Universal Herencia*,⁴²⁵ lo que nos indica que el contrato con la Real Junta de Comercio estaba en pleno desarrollo.

Todo parece indicar que la Junta confió en Pascual de Ypas y continuó con el trabajo, pues en junio el director de la Escuela de Diseño se dirigía por carta al escultor para transmitirle el *pensamiento que tenía propuesto executar sobre la puerta que mira al mar nuestro Don Carlos* y que expresaba al dorso de la carta:

En lo alto del timpano de la puerta que mira al mar tenía proyectado poner Don Carlos Salas un Mercurio con las divisas de sabio Comerciante y a los dos lados las figuras de la abundancia terrestre y la Maritima.

⁴²³ BC, AJC, *Libro de Acuerdos 1778-1779*, 10-V-1779, p. 282, apéndice documental, doc. 226.

⁴²⁴ BC, AJC, *Libro de Acuerdos 1780-1781*, 20-IV-1780, p. 71, apéndice documental, doc. 236.

⁴²⁵ AHPNZ, notario Antonio Bernués, 1780, Zaragoza, 2-III-1780, ff. 161v apéndice documental, doc. 230.

*Añade que si biniera al caso pondria los dos trozos del lemma que está en las Armas del Consulado que dize [subrayado: —Terra dabit Merces undaque divitias—].*⁴²⁶

Así mismo le indicaba que *el modelo de la puerta esta concluido*, por lo que había ordenado preparar un cajón y su transporte a Zaragoza mientras él partía hacia Vich, donde estaría por espacio de dos meses en descanso estival, adonde debía escribirle si surgía algún problema.⁴²⁷

Moles recibió de Ypas dos acuses de recibo, el de la carta y el del cajón con el modelo los días 6 de agosto y 16 de septiembre respectivamente. El director de la Escuela había vuelto a Barcelona, y el día 20 de ese mes le escribía para excusarse por no haberle enviado *la colocación de las estatuas* por no tener los diseños en Vich. En ese momento, debido al correo, tampoco le daba tiempo de *satisfacer a Vuestra merced con individualidad, lo que hare en otro*, aunque le indicó *que las quatro partes del Mundo esta pensado colocarlas en igual numero de Nichos en el saguan de esta Casa*.⁴²⁸ Es obvio que ambos aludían a unas esculturas concretas cuya iconografía debían conocer por medio de algún diseño o *pensamiento* de Carlos Salas, dándonos una idea de la labor que entonces podía estar realizando Pascual de Ypas.

Sin embargo, la parte final de la carta enunciaba lo que, probablemente, significó el languidecimiento del proyecto hasta su abandono definitivo por la mala situación económica que se venía arrastrando a causa de la guerra anglo-española (1779-1783):⁴²⁹ *Prebengo a Vuestra merced; por encargo de este Señor Marques de Palmerola, aga ese modelo en los ratos perdidos / por que mira mui distante el poder dar principio a la proiectada obra, por falta de medios*. La carta terminaba del modo en que lo hacían en otras ocasiones, en este caso con asuntos personales referidos a mensajes y encargos de sus esposas.⁴³⁰

Es en este punto donde acaba la documentación localizada de la Junta Particular de Comercio de Barcelona alusiva a la fase inicial de la decoración escultórica del edificio de la Lonja en el siglo XVIII, cuyos pormenores se desconocían hasta ahora. Sólo una carta de 1815 de Josefa Barrera Salas, sobrina de Carlos Salas, hija del primer matrimonio de su hermana Eulalia, da noticia del paradero de los modelos para la escultura de la Lonja. Sin embargo, este extremo ya había sido publicado por Ceán Bermúdez, quien seguramente apoyado en los escritos del deán Larrea,⁴³¹ conocía su existencia en poder de Pascual de Ypas.

⁴²⁶ BC, AJC, leg. XXI bis, 51, Barcelona, 24-VI-1780, apéndice documental, doc. 239.

⁴²⁷ BC, AJC, leg. XXI bis, 50, Barcelona, 24-VI-1780, apéndice documental, doc. 239, documento citado en regesta por RUIZ ORTEGA, M., *La escuela gratuita...*, *op. cit.*, doc. 155, p. 382.

⁴²⁸ BC, AJC, leg. XXI bis, 49, Barcelona, 20-IX-1780, apéndice documental, doc. 240.

⁴²⁹ RUIZ Y PABLO, Á., *Historia de la Real Junta...*, *op. cit.*, p. 195.

⁴³⁰ BC, AJC, leg. XXI bis, 49, Barcelona, 20-IX-1780, apéndice documental, doc. 240.

⁴³¹ Adiciones al manuscrito de los *Discursos practicables* de Jusepe Martínez, publicado por primera vez en Zaragoza en 1853 [MARTÍNEZ J. y MANRIQUE ARA, M. E. (ed. lit.), *Discursos*

Fallecido éste en 1811, pasarían a su hijastra quien, al parecer en precaria situación económica, los ofreció a la Junta de Comercio como sus encargantes que fueron, a cambio de una cantidad que se considerase justa.⁴³² No hemos hallado noticias sobre la respuesta al ofrecimiento.

Como se puede comprobar por los libros de la Junta Particular de Comercio y la correspondencia mantenida entre Carlos Salas y las importantes personalidades relacionadas con esa institución y la Escuela de Diseño, el escultor se hallaba muy involucrado en la obra, si bien desconocemos si existió algún tipo de contrato, acuerdo o capitulación.

Aunque únicamente fue partícipe del proyecto en aquellas fases tan iniciales del proceso artístico, de nuevo encontramos a Carlos Salas ideando un programa iconográfico, como hiciera tan acertadamente para el ciclo de las pinturas de las bóvedas del *quadro* de la Santa Capilla del Pilar en Zaragoza, realizadas por Francisco Bayeu. Por otra parte, la incursión en los temas mitológicos y alegóricos que iban a conformar la escultura de la Lonja mediante alegorías no era nueva para él, cuando ya en 1772 había ideado el dibujo del grabado de Mateo González, *Concordia Rara Sororum*, que ilustraba el *Ensayo sobre el teatro español* de Tomás Sebastián y Latre.

Como enuncia Moles en la primera carta, se le habían encargado *las figuras y demas agregados para adornar la Casa de Lonja*,⁴³³ es decir, toda la escultura del edificio, pero desconocemos si los once modelos presentados en la Real Academia de San Fernando eran el conjunto total de la decoración o quedaban otras esculturas por diseñar, ya que en la última carta de Moles a Ypas le respondía acerca de la colocación de las esculturas de las *cuatro partes del Mundo* y le recomendaba hacer *ese modelo* sin prisas por las dificultades económicas que existían para acometer la obra. Sin embargo, en 1815 la sobrina de Carlos Salas no habla de once modelos sino de catorce, por lo que podríamos pensar que Ypas habría llegado a hacer algún otro. En cuanto a su identificación, sabemos que uno de ellos era *el alzado de la puerta con sus adornos*,⁴³⁴ pero no si se trata del mismo que hemos mencionado para *la puerta que mira al mar*, en la fachada del paseo de Isabel II.

La autoría del programa por Carlos Salas la precisa indudablemente Moles en dos frases cuando describe a Ypas el ornato escultórico que pudiera estar previsto para su ejecución. Una, al mencionar lo que *tenia proyectado poner Don*

practicables op. cit., pp. XXVII-XXXIV, en línea: <https://ebookcentral.proquest.com> (consulta 14-V-2020)].

⁴³² BC, AJC, leg. XXI bis, 45-46, Zaragoza, 20-I-1815, apéndice documental, doc. 249, documento citado por RUIZ ORTEGA, M., *La escuela gratuita...*, *op. cit.*, doc. 363, p. 442.

⁴³³ BC, AJC, leg. XXI bis, 48, Barcelona, 29-XI-1777, apéndice documental, doc. 221.

⁴³⁴ BC, AJC, leg. XXI bis, 52, Barcelona, 23-III-1779, apéndice documental, doc. 223, citado en regesta por RUIZ ORTEGA, M., *La escuela gratuita...*, *op. cit.*, doc. 142, p. 379.

Carlos,⁴³⁵ la otra, *el pensamiento que tenía propuesto ejecutar nuestro Don Carlos en el timpano de la puerta que mira al mar*,⁴³⁶ hoy vacío. Incluso habla de otros motivos decorativos de carácter complementario que tenía pensados, pues dice: *añade que si biniera al caso pondría [...]*.

No podemos afirmar que la escultura que adornó el edificio hasta bien entrado el siglo XIX se hiciera según los diseños o modelos de Carlos Salas que, obviamente, estuvieron en Barcelona y fueron admitidos por la Junta, pero tal vez inspiraron o se utilizaron para la composición de algunos ornatos. Así, planteamos la posibilidad de que la considerada primera actuación del escultor Salvador Gurri Coromines (Tona, 1749 — Barcelona, 1819) en la Lonja, se realizara según los modelos de Salas. Las razones que nos hacen presumirlo son dos: la primera, la inmediatez de las fechas del pago a Gurri por su trabajo y la de la muerte de nuestro escultor en Zaragoza; la segunda, la existencia de dos piezas en el Museo de esta ciudad, cuya catalogación de 1828 las describía *con atributos del comercio y marina*.

En aquella ocasión, Salvador Gurri, ayudante de teniente director de escultura en la Escuela de Dibujo desde 1777, realizó la talla en piedra de Montjuic de seis relieves para otros tantos dinteles de balcones que dan a la escalera noble de la Lonja [fig. 93], por lo que cobró 588 libras el 6 de junio de 1780,⁴³⁷ a dos meses del fallecimiento de Salas y después de prevenir el barón de la Linde sobre la asunción del encargo por Pascual de Ypas. Un espacio de tiempo que se antoja demasiado reducido para la concepción, diseño y talla de cuatro piezas con un mismo esquema compositivo que representan las alegorías que se mencionan en el apunte contable, *la Agricultura, el Comercio Marítimo, la Industria, la Ciencia*, más otras dos con sendos escudos de armas de la Junta Particular de Comercio [cat. 41].

⁴³⁵ BC, AJC, leg. XXI bis, 51, Barcelona, 24-VI-1780, apéndice documental, doc. 239.

⁴³⁶ BC, AJC, leg. XXI bis, 50, Barcelona, 24-VI-1780, apéndice documental, doc. 239, citado en regesta por RUIZ ORTEGA, M., *La escuela gratuita...*, *op. cit.*, doc. 155, p. 382.

⁴³⁷ *A Salvador Gurri Escultor por el coste de seis piezas de piedra trabajadas en las partes interiores de las claves de los seis balcones de la Escalera de la Casa Lonja, representando la Agricultura, el Comercio Marítimo, la Yndustria, La Ciencia, y dos escudos de Armas, parece de cuenta... 588 libras* (BC, AJC 273, *Obres a la Casa Llotja 1771-1809*, 6-VI-1780, f. 39); el mismo apunte contable sería el que se anotó en BC, AJC 272, *Obres a la Casa Llotja 1771-1787*, 11-VI-1780 f. 92: *Por satisfecho a Salvador Gurri Escultor por el coste de seis piezas de piedra trabajadas en las partes interiores de las acaves (sic) de los seis balcones de la Escalera de la Casa Lonja, representando la Agricultura, el Comercio Marítimo, la Yndustria, La Ciencia, y dos escudos de Armas, parece de la cuenta pasada. En virtud de Libranza de 6 corriente y recibo numero 10... 588 libras*. Documentos citados por FERNÁNDEZ BANQUÉ, M., "Noves atribucions de l'escultor Salvador Gurri i Coromines (1749-1819) a l'edifici de la Llotja de Barcelona", *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, XVIII, Barcelona, Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi, 2004, pp. 127-138, espec. p. 128.



Fig. 93. Balcones de la escalera noble. Lonja. Barcelona

Por el tiempo transcurrido desde la muerte de Salas el 30 de marzo de 1780, es plausible que Gurri se encontrara ya entonces ejecutando las esculturas con arreglo a los modelos o diseños aprobados por la Real de San Fernando menos de un año antes.⁴³⁸ Mariona Fernández Banqué se ha referido a estas obras como las primeras en que este escultor abordaba temas profanos. La autora ha identificado las pautas iconográficas de la *Iconología* de Cesare Ripa en tres de las alegorías a excepción de *El Comercio Marítimo*, tema para el que no hay referencia en la obra del italiano, planteando en este punto la incógnita sobre el creador del programa iconográfico de la escultura. Propone al mismo Gurri, por

⁴³⁸ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 11-IV-1779, ff. 124v-125v

haber utilizado posteriormente la *Iconología* para el diseño del túmulo del cardenal Boxadors (1781),⁴³⁹ o bien al director de la Escuela de Diseño, Pasqual Pere Moles, *que supervisà i programà les feines de decoració que es feren a l'edifici de Llotja mentre ocupà el càrrec de director de l'Escola Gratuïta*.⁴⁴⁰ La documentación exhumada durante esta investigación nos ha aportado valiosa información sobre este extremo, apuntando claramente al escultor Carlos Salas como ideador de un ciclo decorativo coherente, articulado mediante un programa que, si bien pudiera hallarse incompleto en aquellas fechas, se materializó en una serie de modelos, aprobados por la Real Academia de San Fernando y sobre los que, posiblemente, se trabajaba en Barcelona, tal como se desprende de las cartas enviadas a Pascual de Ypas para asumir el encargo del trabajo tras la muerte de Salas.

Carlos Salas había adquirido en la Real Academia de San Fernando la formación intelectual necesaria para plasmar en sus obras los nuevos ideales éticos y estéticos propios del arte del período ilustrado. Las obras realizadas entonces por el artista, antes de su traslado a Zaragoza, muestran composiciones concebidas según las enseñanzas académicas, caracterizadas por su gran simbolismo y numerosas referencias a la cultura clásica. Ejemplo de la gran importancia de ésta en los ideales de la institución son los temas escogidos para los premios y las *oraciones* pronunciadas en las ceremonias de entrega que anualmente se organizaron, todas ellas publicadas. O la de 1752 de apertura de la Academia, con la presentación y *explicación* de un relieve simbólico de Felipe de Castro, no conservado, sobre la *Erección de la Academia*, con una redacción repleta de alusiones clásicas.⁴⁴¹ La formación académica y experiencia artística de Carlos Salas le hace buen candidato a la autoría del programa iconográfico de la Lonja, en especial si tenemos en cuenta que había demostrado sobradamente con toda su obra que el arte no es sólo la destreza en el oficio, sino también el ejercicio intelectual que supone el proceso reflexivo conducente a la creación artística.

⁴³⁹ FERNÁNDEZ BANQUÉ, M., "L'escultor Salvador Gurri i Coromines", *Revista de Catalunya*, 206, Barcelona, Fundació Revista de Catalunya, 2005, pp. 31-57; FERNÁNDEZ BANQUÉ, M., "L'ocàs de la retaulística a Catalunya (c. 1777-1808): el nou gust i la imposició de la norma academicista", en Bosch Ballbona, J. (ed.), *Alba daurada: l'art del retaule a Catalunya: 1600-1792 circa*, catálogo exposición Girona, julio-diciembre 2006, Museu d'Art Girona, pp. 75-89, espec. p. 84.

⁴⁴⁰ FERNÁNDEZ BANQUÉ, M., "Noves atribucions...", *op. cit.*, p. 130.

⁴⁴¹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "El gusto clásico en los comienzos de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", en *La visión del mundo clásico en el arte español. VI Jornadas de Arte*, Madrid, Alpuerto, 1993, pp. 305-312, espec. p. 308.

En cuanto a las piezas del Museo de Zaragoza, es reseñable que dos de ellas se catalogaran en 1828⁴⁴² y en 1842⁴⁴³ en el apartado *Yesos como Dos juguetes de niños con atributos del comercio y la marina, de Carlos Salas*. Aparece una tercera catalogada sólo como *Juguete de niños*⁴⁴⁴ que podría estar relacionada con las anteriores si fuera otra más de las piezas que Pascual de Ypas conservó en su poder a la muerte de Carlos Salas, pudiendo haberlas cedido como material didáctico a la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza de la que fue el primer director de escultura tras su fundación. Madoz recoge la misma catalogación.⁴⁴⁵ Un carácter tan específico de la iconografía indica que es muy probable que las piezas estuvieran relacionadas con los modelos para la Lonja de Barcelona. Por otra parte plantea dudas respecto a la corrección de su catalogación como juguetes, pero es preciso tener en cuenta acepciones antiguas de la palabra como *alhajilla vistosa y de poco valor*, o composición alegre y festiva.⁴⁴⁶

La escultura que adornó el edificio se terminó en 1802 cuando, tras conocerse la visita real, la Junta tomó la decisión de finalizarla para mayor engalanamiento de la zona donde habían de alojarse los soberanos con su séquito.⁴⁴⁷ Carlos Cid estableció una periodización para la decoración de la Lonja

⁴⁴² Con los números del catálogo 44 y 21 respectivamente (LALANA, N. y LLOVET, T., «*Catálogo de las pinturas y esculturas que posee, y se hallan colocadas en las salas de la Real Academia de nobles y bellas artes de San Luis de la Ciudad de Zaragoza dispuesto de orden de la misma por los directores de ambas facultades, Don Narciso Lalana y Don Tomas Llovet, en 29 de abril del año 1828. Acompañado de un índice Alfabético de los nombres de los Artistas, y Aficionados cuyas obras se refieren y las paginas en que estan descriptas, para mayor satisfaccion y comodidad de los Curiosos afectos a las bellas artes*», *Boletín del Museo Provincial de Bellas Artes*, Año X, núm. 12, Zaragoza, 1926, pp. 38-53).

⁴⁴³ *Catálogo de las pinturas, esculturas y planos de la Academia de San Luis y Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza*, 1842.

⁴⁴⁴ La única ficha que se conserva en el Museo de Zaragoza podría ser la perteneciente a esta pieza hoy desaparecida: NIG 2437: *Un juguete de niño de yeso*. Baja. Donación entre 1792 y 1911 de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (Donación Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid, 30/04/1916); una relación de las catalogaciones en BELTRÁN LLORIS, M., "Los orígenes del Museo de Zaragoza y la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. La formación de las colecciones y su proceso documental", *Boletín*, 20, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 2019, pp. 11-212, espec. pp. 42 y 44.

⁴⁴⁵ MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de Aragón*, Madrid, Establecimiento Literario – Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1850, t. XVI, p. 604, en línea: https://books.google.es/books?id=xEGdEOs8IaYC&hl=es&source=gbs_similarbooks

⁴⁴⁶ En el diccionario de Covarrubias aparece con la acepción *cosa de niñería, y de poca importancia* [COBARRUVIAS OROZCO, S. DE, *Tesoro de la Lengua Castellana, o española*, Madrid, Luis Sanchez, 1611, p. 493v, en línea <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/4216062> (consulta 28-XII-2020)]. En el *Diccionario de Autoridades* aparecen tres acepciones: *Juego chistoso, chanza o burla entretenida [...]* *Vale también alhajilla vistosa y de poco valor; que regularmente sirve para entretenimiento: como las que se suelen dar a los niños [...]* Se toma también por canción alegre y festiva [*Diccionario de Autoridades*, t. IV, 1734, en línea, <https://webfzl.rae.es/DA.html> (consulta 28-XII-2020)].

⁴⁴⁷ [...] *concluir la decoración interior y exterior, patio, escaleras, y gran Sala de Contratación de la Real Casa Lonja, con el correspondiente adorno de Estatuas, jarrones, y Relieves, con el objeto de presentar en todas sus partes, mayormente en la que mira al Palacio, donde debían alojarse SS. MM. un*

con dos fases anteriores a 1802. La primera entre 1787 y 1788, con Moles al frente del proyecto como director de la Escuela de Dibujo y Pere Pau Montaña como ayudante, cuando se diseñaron *estucos y parte del mobiliario*; la segunda entre 1795 y 1797, con la restauración y decoración de las vigas del gran salón gótico y adornos escultóricos de puertas y ventanas. Califica ambos períodos como de trabajos de modalidad *artesana y complementaria, con más intervención de obreros especializados que de verdaderos artistas, los últimos sólo corrieron con la dirección o el destino*.⁴⁴⁸

Extrañamente, Cid no menciona la documentación que aquí damos a conocer, obviando el período diez años anterior en el que Carlos Salas estuvo vinculado con el proyecto decorativo de la Lonja, cuando Moles ya ostentaba su cargo en la Escuela. Por todo ello, concluimos que poco después de la muerte de Carlos Salas en marzo de 1780 y de la asunción del encargo por Pascual de Ypas, sobrevino un período de importantes dificultades económicas que no permitieron retomar cierta actividad decorativa, y de tono menor, hasta 1787, prolongándose con altibajos hasta 1802, en que con gran esfuerzo económico por parte de la Junta, se decidió finalizarla con motivo de la visita real. Veinte años en los que el proyecto de Salas caería en el olvido por distintos motivos entre los que, aparte de los conflictos bélicos, cabría considerar el cambio de personalidades al frente de la Junta de Comercio y de la Escuela, la posible inexistencia de un contrato formalizado entre Ypas y la institución mercantil, y las ocupaciones de éste como director de la Real Academia de San Luis de Zaragoza. Sin embargo, sus diseños y modelos podrían haber inspirado gran parte de la decoración que finalmente acogió el edificio, con una iconografía que presenta claras similitudes con las menciones que de ella aparecen en los documentos aportados.

Cid documentó las dos estatuas de Salvador Gurri de *La Industria y El Comercio* en el arranque de la gran escalera hacia 1802; presidiendo el patio interior, la fuente de Neptuno, obra de Nicolás Traver, con las nereidas y delfines de Antonio Solà (1780-1861); en las hornacinas de los ángulos del patio las esculturas de *Europa y Asia* de Francisco Bover (*ca.* 1765-p. s. XIX), y las de *África y América* de Manuel Oliver (s. m. s. XVIII- p. t. s. XIX). Nicolau Saurí fue el autor de relieves *para el coronamiento del edificio* y Pere Macià ejecutó los del *tímpano del lado de la muralla del mar*, con el escudo de la Junta de Comercio y el lema *Terra dabit merces, undaque divitias*, en la línea de la descripción que Moles hizo del

prospecto agradable, y conforme lo exigia la dignidad del Edificio. Se encomendó la dirección a Pere Pau Montaña, a quien Carlos Cid señala como *autor del proyecto y diseño genral de la decoración* (CID, C., "La decoración...", *op. cit.*, p. 426).

⁴⁴⁸ *Ibidem*, p. 428.

pensamiento que tenía propuesto ejecutar Carlos Salas para ese mismo lugar.⁴⁴⁹ Bernat Cots Crespis hizo el relieve del tímpano de la Plaza de Palacio y los de Mercurio y Minerva, los únicos que aún decoran los dos de la actual calle del Consulado. Así mismo documentó la realización por Ramón Amadeu de una estatua para la terraza sobre el pórtico, aunque se le atribuyen todas las que allí se dispusieron,⁴⁵⁰ de yeso, desaparecidas poco después por la fragilidad del material. Las decoraciones de los tímpanos se suprimieron en 1878.⁴⁵¹



⁴⁴⁹ BC, AJC, leg. XXI bis, 50-51, Barcelona, 24-VI-1780, apéndice documental, doc. 239, documento citado en regesta por RUIZ ORTEGA, M., *La escuela...*, *op. cit.*, doc. 155, p. 382 (con nombres erróneos).

⁴⁵⁰ CID, C., "Problemas acerca...", *op. cit.*, p. 65-68.

⁴⁵¹ BASSEGODA NONELL, J., *La Casa Lonja...*, *op. cit.*, pp. 133-143; RIERA Y MORA, A., "Antoni Solà", "Francesc Bover", "Manuel Oliver", en *Diccionario Biográfico electrónico*, Real Academia de la Historia, en línea: <http://dbe.rah.es/> (consulta 23-XI-2020).

7.

Atribuciones

En este capítulo abordamos el estudio de una serie de obras atribuidas por la historiografía al escultor Carlos Salas, junto al de otras que le asignamos a partir de esta investigación. Las diferentes razones por las que se ha determinado o desestimado cada atribución vienen dadas por las características estilísticas y formales de las obras, o por la existencia de información acerca de ellas que, apoyada en fuentes documentales, hace verosímil la autoría de Salas.

Para su estudio las hemos dividido en tres grupos según la información que de ellas poseemos. El primero recoge tres obras o realizaciones que le atribuimos en función de información indirecta extraída de la documentación archivística consultada. Dos de ellas son inéditas: el dibujo de una lápida para las tumbas del Panteón Real de San Juan de la Peña, mostrando las inscripciones y ornatos proyectados por Carlos Salas, y las dos puertas de nogal situadas a los lados del altar del Santo Cristo del Pilar de Zaragoza; respecto a la tercera, planteamos la atribución a Carlos Salas de cuatro alegorías y dos escudos tallados en piedra para el edificio de la Lonja de Barcelona, hasta ahora atribuidos al escultor Salvador Gurri.

Un segundo grupo incluye dos obras para las que, si bien no existe información ni referencia documental alguna relacionada con ellas, reúnen características estilísticas concurrentes con el arte de Carlos Salas o su procedencia hace probable la autoría o intervención de nuestro artista. Son la *Inmaculada* de la iglesia de San Miguel de los Navarros, tallada en mármol, y la Virgen del Pilar, en alabastro, conservada en el Museo de Huesca. Todas ellas se incluyen en el catálogo razonado.

Por el contrario, no se ha incluido un tercer grupo entre las que se encuentran aquellas para las que no admitimos la atribución por ser errónea, como el relieve en barro de *El tránsito de la Virgen* conservado en la Real Academia de San Fernando, o por carecer de fundamento para sostenerla, aunque presenten un estilo artístico afín al de Salas, como es el caso de otro relieve de esa institución, *La aparición de la Virgen a San Felipe Neri*. Finalmente, añadimos un elenco de obras que la historiografía relacionó con nuestro artista de forma arbitraria, sobre la base de ciertas concomitancias formales o influencia estilística, pero insuficientes o aventuradas, según aportaciones documentales o un tras un análisis concienzudo de las mismas.

7. 1.

Las decoraciones efímeras por el matrimonio del Príncipe de Asturias

Como ya vimos en una sección anterior [2.5.], en un artículo publicado por Paulina Junquera en 1957, en el que se identificaba y atribuía una imagen de la *Inmaculada* al escultor Manuel Álvarez, la autora hizo referencia a la participación de Carlos Salas en la realización de las decoraciones efímeras que, con motivo del matrimonio del Príncipe de Asturias, futuro Carlos IV, con la princesa María Luisa de Parma, engalanaron la ciudad de Madrid en 1765. La identificación de la imagen mariana se produjo a partir de un memorial que el escultor Pablo Martínez dirigió al rey Carlos IV en 1795 suplicando trabajo en el taller del Palacio Real.¹ Siempre según el relato de la autora, entre la relación de obras que aportaba, el artista expresaba que *en colaboración con el escultor D. Carlos Salas, hizo toda la escultura y adornos de los arcos que se levantaron en la Carrera de San Jerónimo y en la Plaza del Palacio Nuevo.*²

Si bien hasta ahora la ejecución de los ornatos de 1765 no se ha podido documentar, sí ha sido posible hacerlo en cuanto a su participación en las decoraciones efímeras levantadas con motivo de la entrada pública de Carlos III en Madrid, el 13 de julio de 1760, por lo que es plausible que Carlos Salas también lo hiciera cinco años después.

De cualquier forma, nuestro artista estaba en Madrid desde finales de marzo de 1765, tras finalizar la primera fase de la decoración escultórica de la Santa Capilla y del trascoro del Pilar de Zaragoza. A partir de entonces, es de suponer que mantuviera estrechos contactos con la Real Academia de San Fernando, pues se encontraría en plena elaboración del proyecto de reconstrucción del Panteón Real de San Juan de la Peña (Huesca).³ Por otra parte, es de suponer que, ante semejante acontecimiento, la institución colaborara encargando a algunos de los académicos y alumnos la participación en el proyecto ideado, esta vez, por Francisco Sabatini. El paso de la comitiva real serviría para ensalzar, más que el embellecimiento de la ciudad, la nueva política de edificios públicos con los grandes proyectos arquitectónicos y urbanísticos de Carlos III, que pretendía romper con la imagen de la ciudad barroca.⁴

¹ JUNQUERA DE VEGA, P., "Dos tallas policromadas...", *op. cit.*, p. 373).

² *Ibidem.*

³ Carlos Salas aparece la mayoría de las juntas generales y ordinarias de la Academia desde enero de 1766 (ARABASF, *Actas...*, junta general, 5-I-1766, f. 329r; junta general 22-VII-1766, f. 364v; junta general, 23-VII-1766, f. 371v; junta pública, 3-VIII-1766, f. 383v; junta ordinaria, 7-IX-1766, f. 395r-v; junta ordinaria, 21-IX-1766, ff. 400-401).

⁴ SAMBRICIO, C., "Fiestas en Madrid...", *op. cit.*, pp. 586-587.

En las actas de la Academia hay constancia de que ya en agosto se trabajaba en los adornos que debían engalanar la ciudad por el matrimonio de los futuros reyes Carlos IV y María Luisa de Parma:

*De los Pensionados de Escultura solo se presento Pablo Serda sin obra alguna, de que se disculpo con haber obtenido el y su compañero Joseph Arias licencia del Señor Viceprotector, para trabajar en los Arcos que se habian preparado para la entrada de la señora futura Princesa de Asturias.*⁵

Los trabajos se prolongaron durante meses, pues en diciembre se disculpaba a los pensionados el poco trabajo que habían desarrollado en ese tiempo y se mencionaba la suspensión de los estudios en el mes de diciembre, cuando tuvieron lugar las celebraciones:

*Los Pensionados Gregorio Ferro Joseph Arias Pablo Serda y Francisco Garcia presentaron las obras en que se han exercitado este mes. [...] Y en atencion alo ocupado que habia sido el presente tiempo y a no haber habido estudios en todo el mes; se disimuló a los Escultores lo poco que han trabajado [...].*⁶

Las fuentes de la época nos brindan descripciones de las decoraciones efímeras, algunas muy detalladas como las de *toda la escultura y adornos de los arcos que se levantaron en la Carrera de San Jerónimo y en la Plaza del Palacio Nuevo*, en los escritos del propio Sabatini y en una composición poética del arquitecto José de la Ballina († 1807), discípulo de Juan de Villanueva. Extractamos los textos referidos a estos lugares comenzando por la *Plaza del Palacio*:

Adorno de la Plaza de Palacio

*Primeramente, se componen estos Adornos, á consecuencia de los que se han hecho de orden de S. M. en la Plaza de su Real Palacio: pues luego que por ella dà principio à su Carrera, halla en aquella un Adorno de igual Architectura à la del mismo Palacio, representando un Pórtico, que mira à su fachada, y se dilata por los costados, hasta cerrarse con sus dos esquinas: en el/ el centro de este Adorno, que mira rectamente al Palacio, se descubre un grande Nicho, y en èl una Fuente, que publica gozo, y alegria, arrojando abundante agua por la boca de un Tritón: adornan èste otros seis Nichos repartidos, tres à cada lado: en ellos se levantan seis grandes Estátuas, que son las quatro Partes del Mundo, facilitando rendidos obsequios por la Virtud Heroyca, y la Gloria, que son las otras dos con que gobierna nuestro Soberano los estendidos Dominios, que en ellas goza.*⁷

⁵ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 4-VIII-1765, f. 312r.

⁶ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 22-XII-1765, f. 328v.

⁷ SABATINI, F., *Breve descripción de los adornos, y Arcos triunfales, que a expensas de la M. I. y coronada Villa de Madrid, de los Gremios Mayores, y otros Individuos de ella, se han erigido de orden de su Mag. por invencion, y direccion del Coronel D. Francisco Sabatini, Architecto de S. M. en toda la Carrera, que el Rey nuestro Señor, con su Real Familia, ha de hacer desde su Palacio á el Convento de Nra. Señora de Atocha, para dar gracias á la Santissima Virgen por los felices Desposorios del Principe de Asturias N. S. con la Serenissima Princesa de Parma*, Madrid, Imprenta de Gabriel Ramirez, 1765, pp. 3-4, en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1g0k5> (consulta: 4-I-2021).

Otra composición en verso refiere:

[...]

*Lo primero, en la Plaza de Palacio
Todo el contorno, lados, y el espacio
Vestido està de Fabrica imitada
A lo antiguo de toda su morada,
Sin poder distinguir la Arquitectura,
Si fue antes, ò despues, por su estructura,
Y un Arquitecto sin equivocarse
Dixo: A un tiempo se hizo sin dudarse.
El centro de este adorno rectamente
A la Fachada mira, y una Fuente
Se descubre en un Nicho, y alegria
Demuestra alli un Triton con bizzarria,
Pues gozo por la boca revosando,
Con el agua estarà representando
Fertilidad, que el riego es sin segundo
A producir lo ameno, y lo fecundo.
En igual simetrìa, y concordancia
A un lado, y otro, con igual distancia
En sus Nichos se elevan de Escultura/
/Seis Estatuas, que imitan por su hechura
Las quatro partes de todo el Emispherio,
Las quatro significan, y el mysterio,
Es, el facilitar con rendimientos
Los obsequios, y aplausos opulentos.
Por la virtud heroyca, y gloria summa,
Ques son las dos, que restan à mi pluma;
Y con las que gobierna por su mano
Nuestro Invicto Gran Rey, y Soberano
Los Reynos, y Dominios dilatados,
Que goza, le son justos, y apropiados.⁸*

Sabatini sobre la Carrera de San Jerónimo:

[...] vuelven las Reales Personas à tomar los Coches, y desde el Retiro, de la Puerta del Angel, entraràn en la Calle del Prado à la Carrera de San Geronymo, que estarà por una, y otra acera toda iluminada con hachas de cera, á expensas de la Villa de Madrid. La Iluminacion de esta Carrera estarà sentada sobre

⁸ BALLINA, J. DE LA, *Exhalaciones amorosas, con las que, para desahogarse un amante pecho, con la lealtad mas fina, y el mas intenso deseo, y cariñoso afecto, relaciona la carrera, que ha de llevar S. M. y Altezas Reales para ir a dár gracias à la Soberana Reyna de Cielos, y Tierra, Nuestra Señora de Atocha, Patrona de esta Imperial, y coronada Villa de Madrid, por los felices Desposorios del Principe de Asturias (Nuestro Señor) con la Serenisima Señora Princesa de Parma, en que se representa la alusion, y symbolo de todos los Arcos Triumphales, y demàs adornos, sus Estatuas, y Pinturas, y por mayor todo lo demàs comprehendido en estos Festejos, Madrid, Oficina de Miguel Escribano, 1265 [sic (1765)], pp. 8-9.*

*pedestales, que mantienen unos Niños pintados de claro, y obscuro; y estos los Candeleros, ò Cornetas, en que se afirman las hachas.*⁹

Y José de la Ballina:

[...]
*Y dandome Geronimo carrera,
Alumbrado me vi de tanta cera,
Que las hachas que havia por los lados,
Me hicieron caminar à ojos cerrados.*¹⁰

Así pues, la insuficiente referencia de Junquera de Vega y la falta de documentación no permiten de ninguna manera comprobar la atribución de la realización de dichos ornatos a la colaboración de Pablo Martínez y Carlos Salas.

7. 2.

Dibujo para una lápida del Panteón Real de San Juan de la Peña

Entre la documentación estudiada para la elaboración de la sección dedicada a la reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña (Huesca), dirigida por Carlos Salas, se localizó un dibujo que atribuimos al artista. Como ya vimos en el apartado correspondiente [6.2.4], se encontraba dentro de un legajo compuesto de documentos de variada temática y cronología, descontextualizado del gran grupo referido al proyecto y las obras, seguramente debido a las vicisitudes que rodearon el largo proceso de fijación de los textos que debían inscribirse en las laudas, motivo por el que el diseño o dibujo debió de ser muy manipulado para conocer, por parte de los *literatos* el tamaño y aspecto de éstas.

En el dibujo se plasma el diseño de una de las veintisiete lápidas de bronce que debían cubrir las tumbas de los reyes supuestamente enterrados en el panteón pinatense. En concreto, la primera de la serie, dedicada al legendario primer rey de Sobrarbe, García Jiménez. Debió de formar parte del conjunto de dibujos y planos del denominado *Plan arquitectónico* que, como proyecto definitivo, se envió a la Cámara de Castilla, recogiendo las modificaciones recomendadas por José de Hermsilla y Sandoval como supervisor del proyecto [cat. 39].

⁹ SABATINI, F., *Breve descripción de los adornos ...*, op. cit., pp. 14-15.

¹⁰ BALLINA, J. DE LA, *Exhalaciones amorosas...*, op. cit., p. 15.

7. 3.

Las puertas del altar del Santo Cristo del Pilar

Incluimos aquí la atribución a Carlos Salas de las dos puertas que flanquean el altar del Santo Cristo en la nave oeste del *quadro* de la Santa Capilla, o del *traspilar*. Aunque sin documentar fehacientemente, responden claramente al quehacer de Carlos Salas, tal como hemos analizado en el apartado correspondiente del estudio [5. 3. 1. 2] y en su ficha en el catálogo [cat. 40].

7. 4.

Alegorías y escudos en la Lonja de Barcelona (nueva atribución)

Su inclusión en el catálogo razonado, al proponer la atribución a Carlos Salas de la concepción iconográfica de las cuatro alegorías y los dos escudos que decoran los dinteles del balconaje del patio interior que forma la escalera noble de la Lonja de Barcelona [cat. 41], responde a la posibilidad —ampliamente sugerida por la documentación— de que nuestro artista fuera el autor del diseño o proyecto de tales ornatos. Así lo deducimos a la vista de la continuidad, casi el solapamiento, de las fechas que aparecen en los documentos contables o de pago a los ejecutores de los mismos, con la fecha de la muerte de Carlos Salas, además de otras informaciones sobre diversos aspectos y circunstancias reflejados en los libros de actas y en la correspondencia de la Junta de Comercio —incluso en documentos notariales de Zaragoza— que apoyan este planteamiento. Tal como exponemos en la sección correspondiente [6.5.3], los registros a los que aludimos y en los que fundamentamos la atribución del proyecto iconográfico a Carlos Salas son parte de un conjunto documental que ha sido ignorado por los autores que se han ocupado del estudio del edificio de la Lonja barcelonesa, mientras que Fernández Banqué propone otra atribución.¹¹

¹¹ FERNÁNDEZ BANQUÉ, M., “Noves atribucions...”, *op. cit.*, pp. 127-138.

7. 5.

La Inmaculada de la iglesia de San Miguel de los Navarros

Inicialmente considerada obra posible de José Ramírez,¹² fue Abbad Ríos quien relacionó esta imagen con el estilo de Carlos Salas, mencionándola como *la bella imagen de la titular* de un retablo de poco valor artístico que presidió en la iglesia de San Miguel,¹³ refiriéndose, seguramente, al mismo retablo *insignificante* que Sala Valdés citó.¹⁴ Este mueble desapareció años después, tras la restauración de la iglesia en la década de 1970, y la escultura pasó a ocupar la hornacina central, demasiado grande, de otro retablo que ya se encontraba en la iglesia zaragozana.¹⁵ Éste es el de Nuestra Señora de la Merced, procedente del desaparecido convento de Mercedarios de San Lázaro, según Sala Valdés,¹⁶ cuya imagen titular estaba entonces en paradero desconocido. Actualmente, ésta ocupa su retablo y la *Inmaculada* se colocó, de forma aislada, sobre una repisa moderna ante uno de los pilares del templo, en el lado de la Epístola [cat. 42].

La profesora Boloqui atribuyó la escultura zaragozana a Carlos Salas en 1983, cuando ésta se hallaba en el retablo de la Merced, calificándola de *una de las piezas más excepcionales de nuestro barroco aragonés*.¹⁷ Sin embargo, sigue sin documentar, y una afirmación como la de su procedencia del convento de San Lázaro sería una derivación de las palabras de Sala Valdés, por el simple hecho haber estado colocada en ese mueble.¹⁸ Recientes investigaciones sobre los conventos mercedarios y sobre la Desamortización en Zaragoza descartan por ahora tal hipótesis.¹⁹ Las atribuciones han ido variando con el tiempo al hilo de las exposiciones de las que ha formado parte. En la de 1988, la ficha catalográfica confeccionada por Boloqui presentó la pieza como anónima, datada entre 1760 y 1770, y tallada en alabastro. La atribución se retiraría por prudencia ante la

¹² ANÓNIMO, "Nuestro grabado", *El Pilar*, 850, Zaragoza, s. n., diciembre 1899, p. 3.

¹³ ABBAD RÍOS, F., *Catálogo...*, *op. cit.*, p. 105 y fig. 455.

¹⁴ SALA VALDÉS, M. DE LA, *Estudios históricos y artísticos de Zaragoza*, Zaragoza, Academia de Bellas y Nobles Artes de San Luis, 1933, p. 161.

¹⁵ ABBAD RÍOS, F., *Catálogo...*, *op. cit.*, fig. 425.

¹⁶ SALA VALDÉS, M. DE LA, *Estudios históricos...*, *op. cit.*, p. 164.

¹⁷ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 458-461.

¹⁸ CAPABLO, J. L., y DUCE, J. A., *San Miguel de los Navarros*, Zaragoza, Parroquia de San Miguel de los Navarros, 2007.

¹⁹ LOP OTÍN, P., *Los conventos Mercedarios de San Lázaro y San Pedro Nolasco de Zaragoza*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», col. Estudios, 2011, pp. 42-52; RINCÓN GARCÍA, W., *La desamortización eclesiástica en Zaragoza a través de la documentación conservada en el archivo de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis (1835-1845)*, col. Fuentes Históricas Aragonesas, 83, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2018, pp. 143-144, 407 y 427.

absoluta falta de datos documentales.²⁰ Diez años después, la Inmaculada de San Miguel de los Navarros volvió a exhibirse en una muestra atribuyéndose, esta vez, a Giovan Domenico Olivieri, adelantando su datación en diez años, entre 1750 y 1760, y rectificando sobre el material, aquí *mármol blanco con tonalidades cremas*,²¹ todo ello en virtud de la nobleza en el que estaba realizada y de su alta calidad artística. Boloqui planteó varias hipótesis: su ejecución en Madrid por el italiano, con la participación de Salas en el proceso técnico bajo la dirección del maestro, aunque sitúa en Zaragoza su modelo preparatorio,²² o bien, la reproducción de la talla de Olivieri por parte de nuestro artista.

Las dos hipótesis son aceptables en este caso, como también la de que pudiera ser un encargo al escultor real como imagen de devoción, para uso privado de alguien bien relacionado en los círculos cortesanos, que estaba al tanto del *buen gusto* artístico del momento y que, por circunstancias desconocidas, pasó a la iglesia de San Miguel. En este sentido, conocemos, al menos, un encargo privado a Olivieri: el de la imagen, en madera policromada, de la Virgen del Rosario de Irurita (Navarra), por miembros de la familia Goyeneche, con cargos en la administración de las obras del Palacio Real Nuevo.²³ Sin embargo, la imagen zaragozana no fue incluida en el extenso estudio realizado por María Luisa Tárraga Baldó sobre el escultor italiano y el taller del Palacio Real.

Si nos ceñimos al ámbito local, consideramos la autoría de Carlos Salas como atribución más lógica, como discípulo de Olivieri y diestro en la talla del mármol por su aprendizaje académico, su ejercicio en la decoración escultórica del palacio madrileño y, según la cronología que se asigne a la pieza, en la obra pilarista. Salas conocería la obra original de su maestro sobradamente y sería poseedor de algún dibujo o grabado. Y no sólo la imagen, sino también el conjunto en que se inscribe en su capilla turinesa. Sería prueba de ello la reproducción de este retablo italiano y su imagen titular —transformada mediante la colocación de una palma en la mano para aludir al martirio de Santa Tecla—, en el primer proyecto para el presbiterio de la capilla homónima de la

²⁰ BOLOQUI LARRAYA, B., "Inmaculada" (ficha catalográfica), en *María en el arte de la Diócesis de Zaragoza*, catálogo de la exposición, 11-26 de junio de 1988, Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza, 1988, pp. 58-59.

²¹ BOLOQUI LARRAYA, B., "Inmaculada" (ficha catalográfica), en Morte García, C. y Lacarra Ducay, C. (coords.), *María, fiel al Espíritu. Su iconografía de la Edad Media al Barroco*, catálogo exposición, Zaragoza, septiembre-noviembre 1998, Zaragoza, Museo Camón Aznar, 1998, pp. 88-89.

²² BOLOQUI LARRAYA, B., "Inmaculada" (ficha catalográfica), en Morte García, C. y Lacarra Ducay, C. (coords.), *María, fiel al Espíritu...*, op. cit., pp. 86-87.

²³ GARCÍA GAINZA, C., "Virgen del Rosario firmada por Olivieri", *Archivo Español de Arte*, 235, Madrid, CSIC, 1986, pp. 324-329; TÁRRAGA BALDÓ, M. L., *Giovan Domenico Olivieri...*, op. cit., vol. III, pp. 610-615.

catedral de Tarragona, firmado por el arquitecto José Prat Delorta hacia 1771,²⁴ antes de que fuera adoptado, definitivamente, el de Carlos Salas, según analizamos en una sección anterior [6.5.1., fig. 87]. En esta obra de Prat se refleja su conocimiento directo de la Santa Capilla del Pilar, circunstancia que le habría posibilitado relacionarse con su paisano Salas y, tal vez, conocer también la pequeña Inmaculada zaragozana en su contexto inicial. Lo cierto es que la Inmaculada de la iglesia de San Miguel es la réplica más lograda de entre las varias conservadas en Zaragoza y provincia y en Álava, en especial por su calidad de ejecución, pero también por el material, el mármol, aspecto que la acerca más, si cabe, a su modelo italiano.

En Zaragoza se han localizado también dos imágenes en madera policromada que tienen la escultura de la iglesia de San Miguel como modelo. Una se encuentra en el ático del retablo mayor de la iglesia parroquial de Torres de Berrellén y la otra en la parroquia de Nuestra Señora del Portillo de la capital. Ambas siguen el esquema postural de la Inmaculada marmórea, si bien la primera la evoca de forma más fiel, salvo en la inclinación de la cabeza que la hace aparecer con una expresión algo más afectada. Está policromada según las pautas de la imaginería tradicional: la túnica lo está en tonos claros con decoración de flores a punta de pincel, y el manto en azul. No obstante, presenta una factura correcta que la hace merecedora de una mejor visualización de la que hoy es posible en la iglesia [fig. 94]. Por su parte, la imagen de la iglesia del Portillo certifica el éxito del modelo. Es la más tardía de las que citamos aquí, siendo patente la simplificación de algunos elementos como la peana de nubes, ya sin ángeles, o la estilización y aligeramiento de algunos de los plegados diagonales que conferirían volumen y dinamismo a las figuras en los ejemplos más barroquizantes. Ha sido recientemente repolicromada [fig. 95].

El Museo de Zaragoza conserva una Inmaculada [fig. 96] que es reproducción casi exacta de la de San Miguel de los Navarros [cat. 42]. Su peculiaridad es el material utilizado, pues está modelada en cartón piedra, técnica mucho más utilizada de lo que pudiera parecer en función de los pocos ejemplos conservados. Es la imagen que Belén Boloqui, en la última catalogación de la imagen marmórea, identifica como su modelo previo atribuyéndolo, igualmente, a Olivieri.²⁵

²⁴ Plano, y Elevacion del Retablo dela Prothomartir S.^{ta} Tecla Patrona dela S.^{ta} Metropna Igla de Tarragona, Regulado ala Capacidad del Presbiterio de su Nueva Capilla, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (A-4385). 1771 es la cronología asignada a los planos firmados, pero no fechados, componentes del proyecto de la nueva capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona, presentados por Prat Delorta a la Real Academia de San Fernando para su nombramiento como académico de mérito en 1774 (LIAÑO MARTÍNEZ, E., "Amica Mea...", *op. cit.*, p. 174).

²⁵ BOLOQUI LARRAYA, B., "Inmaculada" (ficha catalográfica), en Morte García, C. y Lacarra Duca, C. (coords.), *María, fiel al Espíritu...*, *op. cit.*, pp. 86-87.



Fig. 94. Inmaculada. Ático del retablo mayor de la iglesia parroquial de San Andrés. Torres de Berrellén (Zaragoza).



Fig. 95. Inmaculada. Imagen titular del retablo de la capilla de la Inmaculada. Iglesia de Nuestra Señora del Portillo. Zaragoza.



Fig. 96. Inmaculada. Museo de Zaragoza

Pero también pudo ser el modelo para la realización de la escultura definitiva de la iglesia zaragozana que atribuimos a Carlos Salas,²⁶ aunque en la documentación consultada en esta investigación sólo han aparecido mencionados el yeso y la cera como materiales utilizados por el escultor en sus modelos. La escultura ligera podría haber sido un estudio preliminar de la pieza definitiva para uso del artista o, tal vez, utilizado para dar idea de la obra final a un eventual comitente, si bien la peana de nubes es mucho más simple y aparecen únicamente cuatro cabecitas aladas frente a las cinco de la imagen de mármol en una composición rica y cuidada, que incluye la cabeza de un dragón y las puntas del creciente lunar; en su conjunto, no hace esperable una escultura de la categoría de la de mármol. En un momento dado la figura de cartón piedra se policromó a la manera tradicional, en colores planos con decoraciones doradas a punta de pincel, incluyendo la colocación de ojos de vidrio.

Por otra parte, tampoco se puede descartar que, por la vinculación de Carlos Salas con la tarea docente de la Junta Preparatoria de la Academia de Zaragoza, que la de cartón piedra fuera una pieza procedente de ese ámbito, por lo demás, tan poco conocido. No es descartable su uso como material didáctico, siendo posible, asimismo, su pertenencia a Pascual de Ypas como heredero del taller de Salas y director de escultura en la recién creada Real Academia de San Luis. La pieza fue una donación del académico Ángel Sangrós Górriz al Museo de Zaragoza en 1927.²⁷

Otros dos ejemplos, muy dispares, conservados en Álava, dan idea del éxito de la escultura original de Giovan Domenico Olivieri, aunque desconozcamos si es a Carlos Salas, a través de la imagen marmórea, a quién se deba parte de su éxito y su difusión en esta zona. Ambas en madera policromada, una de las imágenes se encuentra presidiendo el retablo mayor de la localidad de Salinillas de Buradón [fig. 97], pero se trata de una escultura de factura algo tosca y repinte poco afortunado atribuida a Francisco Sabando, arquitecto, retablista, tracista y escultor, extremo que presenta problemas dado el prestigio que sugieren sus realizaciones escultóricas en Pamplona.²⁸ Por el contrario, la otra imagen es una pieza de indudable calidad artística, perteneciente a una colección particular de Vitoria-Gasteiz de la que se desconoce todo sobre su procedencia anterior. Su tamaño es prácticamente el mismo que el de las imágenes de mármol y de cartón piedra de Zaragoza, si bien es más estilizada que cualquiera de los

²⁶ Sin embargo, en la primera catalogación, también atribuyó a Salas la del Museo de Zaragoza, por considerarla su modelo (BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. I, p. 458).

²⁷ BELTRÁN LLORIS, M., "Los orígenes del Museo de Zaragoza y la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis. La formación de las colecciones y su proceso documental", *Boletín*, 20, Zaragoza, Museo de Zaragoza, 2019, pp. 11-212, espec. p. 138.

²⁸ FERREIRA FERNÁNDEZ, M., "Nuevos datos sobre el arquitecto Francisco Sabando", *Ars Bilduma*, 7, 2017, pp. 129-151, espec pp. 139-147.

ejemplos comentados. Su decoración polícroma es típica de la segunda mitad del siglo XVIII, aunque la túnica y el manto han sido repintados; no obstante, su esquema cromático recuerda el de la escultura ligera zaragozana [fig. 98]. Estudiada por Tabar Anitua, presenta problemas de atribución semejantes a la Inmaculada de mármol de la iglesia de San Miguel de Zaragoza.²⁹



Fig. 97. Inmaculada. Imagen titular del retablo mayor de la parroquial de Salinillas de Buradón (Álava).



Fig. 98. Inmaculada. Colección particular. Vitoria-Gasteiz.

7. 6.

Las imágenes de la Virgen del Pilar de los museos de Zaragoza y Huesca

El Museo de Zaragoza conserva una escultura, hasta ahora no identificada, que reproduce el modelo original de la imagen gótica venerada en el Pilar [fig. 99]. Así se recoge en la entrada del catálogo de 1828, cuya autoría asigna al

²⁹ TABAR ANITUA, F., "Sobre la Inmaculada de Olivieri. Una talla de madera relacionada", *Cuadernos de Estepa*, 2, Estepa, Ayuntamiento de Estepa, 2013, pp. 179-183, espec. pp. 181-183.

celebre escultor Carlos Salas, señalando que está estudiada por su Santa Imagen original, y del iguales dimensiones; se cataloga como mármol.³⁰



Fig. 99. Imágenes de la Virgen del Pilar. Izquierda: Museo de Zaragoza (NIG 30359). Derecha: Museo de Huesca (inv. 00259)

En el catálogo de 1929 aparecen en dos entradas sendas imágenes homónimas de 31 y 32 cm, de las que no se especifica autoría ni atribución si bien ambas son de alabastro,³¹ igual que la pieza que aquí analizamos, según aparece en la ficha del museo. Igualmente, las medidas de aquellas se aproximan a las de ésta (25 cm), sin embargo, no refieren nada sobre el tosco fuste de columna sobre el que hoy se presenta la imagen. Tiene una altura total de 63 cm y se reitera la autoría de Carlos Salas.

NIG 30359
Virgen del Pilar.
Talla en alabastro de Carlos Salas.
63x22x22 cm
Alm. 1 – 16 (estantería nº 3).

³⁰ 48. Estatua de marmol de Nuestra Señora del Pilar estudiada por su Santa Imagen original, y del iguales dimensiones por el referido, y celebre escultor Don Carlos Salas (LALANA, N. Y LLOVET, T., "Catálogo de las pinturas y esculturas...", op. cit., p. 48).

³¹ 461. Imagen del Pilar en alabastro. 0,32; 460. Imagen del Pilar, mutilada, tallada en alabastro (barroca). 0,31 (Catálogo Sección Arqueológica. Museo de Bellas Artes, Zaragoza, Tip. La Academia, 1929, pp. 73 y 74 respectivamente).

Se trata de una imagen muy mal conservada, erosionada, con múltiples roturas y faltas, como las coronas de la Virgen y el Niño. La atribución a Carlos Salas se hace imposible pues nada recuerda su estilo en esta pieza que remeda la de comienzos del siglo XV. Por otra parte, presenta una talla sumamente tosca y sumaria, e incorpora detalles extraños a la original, como el ligero contraposto de la Virgen y una peana de nubes con cabezas de ángeles alados totalmente isocéfalos. Este elemento, que podría mostrar alguno de los estilemas de Salas tan patentes en los numerosos querubines que animan sus composiciones, es totalmente diferente a ellos, sin ser posible comparación alguna y, por tanto, su atribución. Podría tratarse de otro ejercicio práctico de alumnos de la Academia zaragozana o, incluso, copiar a su homólogo del Museo de Huesca (inv. 00259).

El ejemplar oscense ha sido tradicionalmente atribuido a Carlos Salas aunque sin apoyo documental, simplemente por su procedencia del monasterio de San Juan de la Peña. Aunque de ejecución mucho más cuidada que la zaragozana, nada permite identificar la mano del artista, en una obra que podría corresponder a la producción del taller, en el que, recordemos, también se encontraba su cuñado, Pascual de Ypas, colaborador en la obra del Panteón Real pinatense hasta su inauguración en 1802.

7. 7.

El relieve de *El Tránsito de la Virgen de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*

El relieve en barro que conserva la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando [fig. 100] ha sido objeto de numerosas confusiones. La primera fue su atribución a Carlos Salas a partir del inventario de 1824,³² cuando en los anteriores aparecía sin autor. Tras los inventarios posteriores en los que se repitió dicha atribución, fue Serrano Fatigati quien asoció el relieve de *El Tránsito de la Virgen*, cuya imagen publicaba por primera vez, con el del trasaltar de *La Asunción* de la Santa Capilla del Pilar. Aunque en su artículo no decía que el barro conservado en Madrid fuera el modelo previo para el relieve del Pilar, fue, su redacción lo que llevó a confusión:

[...] *detiéndense con gusto los viajeros artistas ante el trasaltar de la capilla del Pilar, en Zaragoza, y se guarda en la Academia el relieve de barro bastante bien*

³² 52. *El tránsito de Nuestra Señora. Por don Carlos de Salas* (ARABASF, *Copia del Inventario general y sus adiciones perteneciente a la Academia de nobles artes de San Fernando*, 1824, sig. 3-620, f. 91v).

conservado que reproducimos en una de nuestras láminas, donde se ve el Tránsito de la Virgen, o su colocación en el sepulcro.³³



Fig. 100. Pascual de Ypas. El Tránsito de la Virgen, 1778. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (E-142)

Por añadidura, Boloqui se equivocó al identificar el relieve del *Tránsito* con la obra con la que Salas ganó el máximo galardón en escultura de los premios que convocaba cada año la Academia, datándolo con aquella fecha de 1756,³⁴ para lo cual citaba, erróneamente, a Serrano Fatigati.³⁵ Sin embargo, en otro artículo de ese mismo año, la autora lo databa en 1766 e identificaba la ilustración de la imagen del *Tránsito* con el modelo para el trasaltar de la Santa Capilla aprobado por la institución madrileña,³⁶ requisito impuesto por la Junta de Fábrica del

³³ SERRANO FATIGATI, E., "Escultura en Madrid...", *op. cit.*, VII, p. 142.

³⁴ Carlos Salas ganó el primer premio de escultura en 1756 con relieve que representaba *El Maestre dela orden de Santiago Don Pelay Perez Correa, en la Batalla que dio a los Moros a las faldas de Sierra Morena, llevandolos de vencida, viendo que estaba para ponerse el Sol, y que entrada la noche se malograria la victoria, exclamó a nuestra Señora diciendo: Santa Maria deten tu día. A cuya suplica siguió el milagro de pararse el Sol, y asu luz consiguió el Maestre una completa victoria* (ARABASF, *Actas...*, junta general, 18-I-1756, f. 44 v, apéndice documental, doc. 16; ARABASF, *Actas...*, junta pública general, 25-I-1756, f. 46 r-v, apéndice documental, doc. 17).

³⁵ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 215.

³⁶ BOLOQUI LARRAYA, B., "Aportaciones al estudio...", *op. cit.*, pp. 280-281; en un artículo posterior sobre Pascual de Ypas consideró no identificado el relieve de *El Tránsito de la Virgen* publicado por Serrano Fatigati (BOLOQUI LARRAYA, B., "Datos para una biografía...", *op. cit.*, p. 345).

Pilar. para optar a la adjudicación de la obra. De dicho trámite quedó constancia en las actas, expresando claramente el tema representado cuya identificación por parte de los académicos no plantearía dudas: *El Academico de Merito Don Carlos de Salas presento un baxo Relieve en barro de su invencion, y execucion que representa la asuncion de nuestra Señora.*³⁷

El hecho es que los errores se han venido arrastrando hasta la actualidad, incluso en recientes inventarios y catalogaciones de la escultura de la Academia. En la entrada del de 1986 aparece como *Boceto para el altar de la Asunción de la Virgen en la capilla del Pilar de Zaragoza*, a pesar de que una inscripción en lápiz atinaba con el tema representado; lógicamente se le atribuyó la cronología del modelo para el trasaltar: 1766.³⁸ Sólo Martín González se refiere acertadamente a él en dos publicaciones en términos parecidos: *Su relieve del Tránsito de la Virgen se resuelve horizontalmente; con un sentido clasicista, que nada tiene que ver con el magno relieve barroco del Pilar de Zaragoza;*³⁹ siendo aún más claro al aseverar *que no puede considerarse precedente para el gigantesco relieve de mármol que haría en el Pilar de Zaragoza.*⁴⁰ Aun recogiendo la cita textualmente en su bibliografía, Azcue Brea redunda en el error en su catalogación y estudio posterior.⁴¹

En 2016 el relieve de *El Tránsito de la Virgen* se exhibió en la exposición *Pasión por el arte. El siglo de la inquietud en el Aragón de Goya* en cuyo catálogo ya adelantamos la autoría de Pascual de Ypas.⁴² Efectivamente, en el archivo de la Real Academia de San Fernando se conserva, junto a las cartas del escultor dirigidas a la institución solicitando y agradeciendo su nombramiento como académico de mérito,⁴³ un documento notarial en el que, incluyendo declaraciones de testigos, se certifica que el relieve presentado como prueba de mérito, había sido realizado por él.⁴⁴ Tal vez Ypas se vio impelido a recurrir a la operación judicial ante las posibles suspicacias que pudiera levantar por su parentesco y pertenencia al taller del afamado Carlos Salas, cuya influencia palmaria en la obra del altoaragonés ha llevado a atribuir erróneamente algunas de sus obras al artista catalán. Así pues, la autoría de Ypas queda atestiguada por la documentación:

³⁷ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 7-IX-1766, f. 395 r-v, apéndice documental, doc. 137.

³⁸ AZCUE BREA, L., "Inventario de las colecciones de escultura de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Academia*, 62, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1986, pp. 257-328, espec. p. 278.

³⁹ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *Escultura barroca...*, op. cit., pp. 498-499.

⁴⁰ MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., "La escultura neoclásica en la Academia de San Fernando. Siglo XVIII", en Xosé Fernández (coord.), *Experiencia y presencia neoclásicas. Congreso Nacional de historia de la arquitectura y del arte*, La Coruña, 9-12 abril 1991, La Coruña, 1994, pp. 13-24, espec. pp. 22-23.

⁴¹ AZCUE BREA, L., *La escultura en la Real Academia...*, op. cit., pp. 216-218.

⁴² VV. AA., *Pasión por la libertad...*, op. cit., p. 312.

⁴³ ARABASF, sig. 5-172-1, Zaragoza, 24-IV-1778 y 23-V-1778.

⁴⁴ ARABASF, sig. 5-172-1, Zaragoza, 28-IV-1778.

Excelentísimo Señor.

Señor

Pasqual de Ypas, natural del lugar de Urdues Valle de Echo, Escultor Discipulo dela Academia de Zaragoza, matriculado en ella por la Real Junta preparatoria delas tres nobles artes, puesto a los pies de Vuestra Excelencia con el mayor respeto dice: Que abiendo executado un vajo relieve en varro cocido que representa el entierro de Maria Santissima lo presenta a Vuestra Excelencia con el fin de que se digne mandar sea visto en una delas juntas Academicas por los Señores Directores, y si hallasen la obra digna de alguna graduacion esta se le dé por ella al autor, lo que espera alcanzar, y merecer dela Justificada proteccion de Vuestra Excelencia.

Zaragoza 24 de Abril.1778

Excelentísimo Señor a los pies de Vuestra Excelencia.

[Firmado y rubricado: Pasqual de Ypas]⁴⁵

Indudablemente inspirado en la obra de Carlos Salas para el trasaltar de *La Asunción* de la Santa Capilla, pueden, sin embargo, advertirse diferencias con la escultura de su maestro. Sin negar la corrección del relieve, la vivacidad barroca de su modelo marmóreo se rebaja aquí en una composición horizontal, más serena y clasicista, pero resuelta con cierta monotonía y rigidez, al igual que las actitudes de los personajes, faltos de expresión.

7. 8.

Otras atribuciones

Hacemos referencia aquí a otras atribuciones a Carlos Salas rechazadas tras ser documentadas convenientemente a partir de diferentes publicaciones. Entre ellas se encuentra un grupo importante formado por obras cuya autoría corresponde a Pascual de Ypas y no al escultor catalán. La gran asimilación del estilo y la pertenencia al taller del maestro, unidas a la utilización de los modelos de su afamado pariente en varias ocasiones, posibilitaron la confusión por la que se asignó a Salas parte de la producción del altoaragonés. Las autorías se han ido deslindando durante los últimos años a la luz de hallazgos de nueva documentación.

Catalogada erróneamente por Ceán Bermúdez,⁴⁶ Boloqui documentó como obras de Pascual de Ypas tanto la escultura de San Bartolomé sobre su capilla homónima en la Seo de Zaragoza,⁴⁷ como la de Santa Lucía de la catedral

⁴⁵ ARABASF, sig. 5-172-1, Zaragoza, 24-IV-1778.

⁴⁶ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, op. cit., t. IV, p. 301.

⁴⁷ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, op. cit., vol. I, p. 220.

de Huesca.⁴⁸ También Costa Florencia logró relacionar con este escultor distintas obras atribuidas tradicionalmente a Salas, gracias al hallazgo de un documento del Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis, fechado en 1816, en el que Tomás Llovet aportaba una relación de las obras de Ypas.⁴⁹ Entre ellas aparece una Inmaculada, en madera policromada, actualmente, la titular de su retablo en la iglesia de Santa Isabel de Zaragoza, imagen que sigue el modelo de la tallada por Salas para el retablo del convento de Capuchinas de Tudela [cat. 38]. Llovet incluye en su lista la escultura de San Nicolás de Bari del retablo tudelano del mismo nombre, relacionado con Salas en el Catálogo Monumental de Navarra.⁵⁰ Hoy se halla en la parroquial de San Blas de la localidad de Burlada (Navarra) tras ser desacralizada la iglesia a la que pertenecía.⁵¹

Finalmente, obviando las que ya fueron documentadas restituyéndolas a sus verdaderos artífices, los escultores Pascual de Ypas, José Sanz, Alejandro Gil o Francisco Albella,⁵² nos referimos a una serie de obras en las que se ha querido ver cierta correspondencia formal con el estilo de Carlos Salas.⁵³ Acerca de ellas no existe referencia bibliográfica ni archivística alguna.

Respecto a otras, tras un análisis estilístico se ha descartado su pertenencia a la producción del artista, tal como ya señaló Boloqui en su estudio.⁵⁴ Integran dicha serie, todas ellas en la provincia de Zaragoza: los retablos de *La Flagelación*, *La Asunción* y de San Antonio Abad de la iglesia parroquial de San Miguel Arcángel de Aguarón;⁵⁵ el mayor de la iglesia de Santa María la Mayor de Épila;⁵⁶ una escultura de Santa Teresa en su retablo de la iglesia de Villalengua⁵⁷ y un relieve de la Divina Pastora en la parroquial de La Asunción de Cubel,⁵⁸ así como una imagen de San Sebastián, desaparecida, de la iglesia de Santa María del Pilar de Caspe,⁵⁹ todo ello muy alejado de la calidad del arte de Salas o de cronología posterior.



⁴⁸ BOLOQUI LARRAYA, B., "Datos para una biografía...", *op. cit.*, pp. 344-349.

⁴⁹ COSTA FLORENCIA, J., "Nuevas obras inéditas del escultor oscense Pascual de Ypas", en *Diario del Altoaragón*, (10-VIII-2010), p. 65.

⁵⁰ GARCÍA GAINZA, M. C. *et al.*, *Catálogo monumental...*, *op. cit.*, p. 304.

⁵¹ COSTA FLORENCIA, J., "Nuevas obras inéditas...", *op. cit.*

⁵² BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, pp. 220-221.

⁵³ ABBAD RÍOS, F., *Catálogo...*, *op. cit.*

⁵⁴ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. I, p. 221.

⁵⁵ ABBAD RÍOS, F., *Catálogo...*, *op. cit.*, pp. 429-430.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 194.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 270.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 506.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 457.

8.

Obra desaparecida o no identificada

8. 1.

Esculturas para la iglesia de Santa Rosalía del convento de *Agonizantes* de la calle de Atocha de Madrid

Antonio Ponz atribuyó a Carlos Salas *algunas estatuas* de la iglesia de los *Padres Agonizantes* de la calle de Atocha de Madrid,¹ y Ceán, posteriormente, no aportó ningún dato más salvo que eran de madera.² Por su parte, el deán Larrea no alude a ellas, pues sólo menciona como obras del artista en esa ciudad dos relieves para el Palacio Real y *algunas estatuas para particulares*.³

En la capital existieron dos conventos de *Clérigos Regulares ministros de los enfermos Agonizantes*,⁴ uno bajo la advocación de San Camilo de Lelis en la calle de Fuencarral, y el otro, al que aludimos en este apartado, un noviciado dedicado a *Santa Rosalía Ermitaña*, o Santa Rosalía de Palermo, ambos desaparecidos en el siglo XIX.

El patronato perpetuo sobre el convento y la capilla mayor de la iglesia lo ejerció desde 1720 el I marqués de Santiago, Francisco Esteban Rodríguez de los Ríos, quien había donado unas casas en la calle Atocha, junto al Hospital General donde los religiosos desempeñaban su tarea, y 120.000 reales para las obras.⁵ No obstante, en 1786, como escribe Álvarez y Baena no se había terminado de construir:

COLEGIO DE SANTA ROSALIA DE PALERMO, DE CLÉRIGOS REGULARES AGONIZANTES. *El Colegio de Padres Clerigos Regulares Agonizantes, sito en la calle de Atocha, le fundó el Señor Don Francisco Rodríguez de los Rios, primer Marques de Santiago, por el año de 1720 para que estos Religiosos acudiesen con mas prontitud al servicio, y consuelo de los pobres*

¹ PONZ, A., *Viage...*, *op. cit.*, t. V, p. 57.

² CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, *op. cit.*, t. IV, p. 301.

³ MARTÍNEZ, J., *Discursos...*, *op. cit.*, p. 215.

⁴ GUTIÉRREZ PASTOR, I., "Antonio de Castrejón como retratista y otras obras de su hijo Baltasar", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. III, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1991, pp. 101-108, espec. 106.

⁵ *Ibidem*.

*enfermos del Hospital General; pero por muerte del Señor Fundador, aun el día de hoy se halla sin concluir el edificio.*⁶

Mesonero Romanos diferencia claramente el valor artístico de las dos iglesias de los conventos de Agonizantes. Respecto a la del más antiguo, el de la calle Fuencarral, fundado en 1643, señala que *su iglesia es pobre*,⁷ mientras que valora positivamente la de Santa Rosalía Ermitaña, en la calle de Atocha, afirmando que *lo que hay hecho en este templo tiene buen ornato*.⁸ En ese sentido, Sánchez Cantón cita para los padres *Agonizantes* —y tal vez para esta iglesia por tratarse de escultura de calidad— un relieve de San Camilo de Lelis tallado por Luis Salvador Carmona, conservado actualmente en el convento de padres Escolapios de San Antón.⁹ Respecto a la titular de la iglesia, un grabado de José Patiño de 1762 reproduce la imagen de Santa Rosalía venerada en dicho templo,¹⁰ probablemente, en su altar mayor [fig. 101].



Fig. 101. José Patiño. Santa Rosalía de Palermo, 1762 (BNE, INVENT/14370).

⁶ ÁLVAREZ Y BAENA, J. A., *Compendio histórico, de las grandezas de la coronada villa de Madrid: corte de la monarquía de España*, Madrid, Antonio de Sancha, 1786, pp. 177-178, en línea: <https://books.google.es/books?id=GAJXAAAAYAAJ&q=rosalia#v=onepage&q=agonizantes&f=false> (consulta 19-V-2018).

⁷ MESONERO ROMANOS, R. DE, *Manual de Madrid. Descripción de la Corte y de la Villa*, Madrid, Imprenta M. de Burgos, 1833, p. 159, en línea: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmck0707> (consulta 19-V-2018).

⁸ *Ibidem*, pp. 157-158.

⁹ SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Ars Hispaniae. Escultura y pintura...*, op. cit., p. 264; GARCÍA GAINZA, M. C., *El escultor Luis Salvador Carmona*, Pamplona, Servicio de publicaciones de la Universidad de Navarra, 1990, p. 68.

¹⁰ Con la inscripción *V.º R.º de S.ª Rosalia de Palermo q. se v.ª en la Casa de Nov.ª de P.ª Agoniz.ª d.ª la Calle de - // Atocha ESPECIAL ABOGADA CONTRA LA PESTE Y TERREMOTOS año de 1762 - Iph Patiño, dl.º et sculp.* (BNE, INVENT/14370).

Ya en 1847, Pascual Madoz señalaba respecto al convento e iglesia que, tras el proceso desamortizador, había sido vendido *a la sociedad civil belga*,¹¹ y que *es en el día casa particular y almacén de madera en la calle de Atocha, números 453 y 455*.¹²

La única noticia posterior, relacionada con las esculturas que Carlos Salas realizó para la iglesia del convento de Agonizantes, aparece en la capitulación que le comprometía con la familia Comenge de Lalueza para la realización del retablo de la cartuja oscense de Nuestra Señora de las Fuentes, dada a conocer por la profesora Boloqui Larraya.¹³ Como ya referimos en el capítulo correspondiente, por deseo de uno de los comitentes, Juan Andrés Comenge, prepósito de la Congregación de San Felipe Neri, Carlos Salas debía incluir en el ático una escultura del santo, *conforme al diseño, y del mismo modo que la que se hizo para los Agonizantes de la calle de Atocha de Madrid, con los propios atributos de bandera y mundo a los pies*.¹⁴ Dicha imagen se aprecia en la fotografía antigua conservada en el Archivo Mas que ha servido para analizar el desaparecido mueble cartujano realizado por nuestro escultor a partir de 1769 [cat. 34].

Así, las imágenes madrileñas podrían datarse antes de la llegada de Salas a Zaragoza en 1762, o bien, entre 1765 y 1766, cuando ya el escultor habría adquirido prestigio tras su intervención en la Santa Capilla del Pilar, llamando la atención de los comitentes aragoneses, residentes en Madrid por las relevantes ocupaciones que desempeñaban en la Corte y vinculados a la Real Academia de San Fernando y, como tal, perfectos conocedores de las corrientes artísticas y principales artistas.

8. 2.

Los modelos de yeso del Museo de Zaragoza

Junto a la imagen de la Inmaculada de cartón piedra y la de la Virgen del Pilar en alabastro, el Museo de Zaragoza registra en sus catálogos e inventarios diversas obras —casi todas desaparecidas— que se atribuyeron a Carlos Salas por diferentes autores.

¹¹ MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico...*, *op. cit.*, p. 572, en línea: http://books.google.es/books?id=JQ8a_k0SCtIC&hl=es&pg=PA3#v=onepage&q&f=false (consulta 19-V-2018).

¹² *Ibidem*, p. 721.

¹³ BOLOQUI LARRAYA, B., *Escultura zaragozana...*, *op. cit.*, vol. II, pp. 222-223.

¹⁴ AHPNZ, Pedro García Navascués, 1769, Zaragoza, 12-I-1769, ff. 33v-34r, apéndice documental, doc. 165.

En primer lugar relacionaremos dos entradas distintas en el apartado *Yesos* que aparecen inicialmente en el catálogo de 1828 —y en su publicación posterior de 1926— citando ambas *juguetes de niños*. Dos en la entrada número 44 y en los siguientes términos: *Dos juguetes de niños con atributos del Comercio y Marina, de Carlos Salas*;¹⁵ otra con el número 21 como *Un juguete de niños por Don Carlos Salas*.¹⁶ Tal como vimos en la sección dedicada a la decoración del edificio de la Lonja de Barcelona, podrían identificarse con los modelos ideados por Salas, pues su particular iconografía los hace plenamente relacionables con los trabajos emprendidos por el escultor para el edificio barcelonés. Si bien Antonio Ponz conoció esas piezas, pues expidió como secretario de la Academia de San Fernando el certificado de aprobación de los modelos,¹⁷ de nuevo fueron el deán Larrea¹⁸ y Ceán¹⁹ quienes informaron de que, a la muerte de Salas, los modelos habían quedado en poder de Pascual de Ypas, quien debió de asumir el encargo de la Lonja. Como director de escultura que fue de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, pudo haberlas cedido como material didáctico, en uso entre 1792 y 1911, y posteriormente haber pasado a los fondos de la sección que, con el nombre de «Museo de Reproducciones», tenía el propio Museo hacia 1916,²⁰ y no del museo homónimo madrileño, como aparece en las fichas de catalogación.

Respecto a esos *juguetes*, que damos por desaparecidos, toda la información que hemos podido recabar se recoge en una única ficha cuyo contenido es el siguiente:

NIG 2437
Carlos Salas
Un juguete de niño de yeso
Baja
D. entre 1792 y 1911 RANBASL
DO. Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid
30-4-1916

Igualmente desaparecida estaría una *medalla de Santa Tecla* que recogía el catálogo de 1828,²¹ de la que actualmente no existe noticia alguna. Obviamente se trataría de un modelo o reproducción en yeso del relieve que Carlos Salas talló en mármol, entre 1774 y 1775, para el altar de la capilla de la santa en la catedral de Tarragona [6.5.1, cat. 36a, 36b, 37a y 37b]. La pieza habría tenido el mismo uso

¹⁵ LALANA, N. Y LLOVET, T., “*Catalogo de las pinturas y esculturas...*”, *op. cit.*, p. 48.

¹⁶ 21. *Un Juguete de niños por Don Carlos Salas (ibidem)*.

¹⁷ ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 11-IV-1779, ff. 124v-125v, apéndice documental, doc. 224.

¹⁸ MARTÍNEZ, J., *Discursos...*, *op. cit.*, p. 216.

¹⁹ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, *op. cit.*, t. IV, pp. 300-301.

²⁰ BELTRÁN LLORIS, M., “Los orígenes del Museo...”, *op. cit.*, pp. 43-44.

²¹ 25. *Una medalla de Santa Tecla por Don Carlos de Salas* (LALANA, N. Y LLOVET, T., “*Catalogo de las pinturas y esculturas...*”, *op. cit.*, p. 48).

que los yesos antes señalados, determinando su pérdida por el mal estado de conservación.

Del relieve de *La Asunción de la Virgen* del trasaltar de la Santa Capilla del Pilar, el museo podría haber tenido dos reproducciones, una en yeso y otra en cera. De la primera, su ficha catalográfica recoge los siguientes datos:

NIG 7503
Carlos Salas
Altorrelieve en yeso de la "Asunción de Nuestra Señora"
65 x 49 x 11
Almacén sótano
DO. Museo de Reproducciones Artísticas de Madrid
30-4-1916

Al solicitar la pieza para fotografiarla y hacer el estudio, nos presentaron el fragmento de un grupo en altorrelieve que no se corresponde con el del trasaltar [fig. 102]. Aunque en numerosas ocasiones se ha confundido o asociado iconográficamente con el tema de la Asunción de la Virgen, es obvio que el del museo se inspira en la *Coronación de la Virgen* de Velázquez conservado en el Prado [fig. 103], aunque en el yeso aparecen cuatro personajes principales. Podría tratarse de una Coronación por la Trinidad antropomorfa, pero sería una iconografía muy retardataria, repudiada por el Concilio de Trento y extraña como ejercicio académico. De nuevo nos encontraríamos ante una catalogación errónea

Carlos Salas presentó para su aprobación ante la junta ordinaria de la Real Academia de San Fernando el modelo en barro para el trasaltar de la Santa Capilla del Pilar,²² modelo que había quedado en Madrid en poder de Vicente Pignatelli y que se comprometió a entregar a la Junta de Fábrica en el acto de firma de la capitulación para la realización de la obra.²³ Sin embargo, en el mismo documento se expresa que había presentado un vaciado en yeso. Desconocemos si la pieza de barro llegó a la ciudad, pues no hemos hallado documentación al respecto, así como tampoco sobre el paradero de cualquier yeso conservado por el Cabildo. Por otra parte, no hay que descartar la existencia de algún vaciado en el taller Carlos Salas, máxime si desempeñó tareas didácticas en la Junta Preparatoria de la Academia de Zaragoza, institución que, oficializada años más tarde, pudo poseerlo y, de esta forma, llegar a los fondos del museo.

²² ARABASF, *Actas...*, junta ordinaria, 7-IX-1766, f. 395 r-v, apéndice documental, doc. 137.

²³ *Que Don Carlos de Salas Artifice de esta dicha Medalla, ha de traer, y presentar el Modelo Original de barro, [palabra tachada] que dexó en Madrid en poder del Señor Don Vicente Pignatelli, sin embargo de haver presentado un baciado en yeso de dicho Modelo Original* (ACP, sig. 6-12-4, Zaragoza, 12-I-1767, apéndice documental, doc. 154).



Fig. 102. Museo de Zaragoza (NIG 7503)



Fig. 103. Diego Rodríguez de Silva y Velázquez. La coronación de la Virgen, 1635-1636. Museo del Prado (P001168)

Más problemática resulta la explicación de la existencia de un modelo del relieve del trasaltar realizado en cera que aparece en la entrada número 349 del catálogo de 1929 del museo zaragozano: *Boceto del alto-relieve hoy existente tras la santa capilla el templo del Pilar (cera)*. Autor: Carlos Salas. 81/54,²⁴ y que también consideramos desaparecido. Pensamos que debería identificarse con un donativo realizado en 1919 que fue registrado en las actas de la Academia de San Luis y que, si no fuera por lo que parece ser un error, habría que atribuir a Carlos Salas.

[...] Dio cuenta el Señor Presidente del donativo hecho por el digno Socio correspondiente de ésta Academia Don Antonio Moreno de un boceto del escultor Don Mariano Salas es trabajo en cera y ejecutado con motivo de la obra del gran medallón de la Asunción de la Virgen colocado hoy a espaldas de la Santa Capilla de Nuestra Señora del Pilar. Acordó la Academia que se dieran las gracias al donante. [...] ²⁵

Salvo el nombre del donante, Antonio Moreno, desconocemos su origen y procedencia, ya que la documentación concerniente al trasaltar de la Santa Capilla consultada para esta investigación no menciona la existencia de ningún boceto o modelo en cera, sino solamente uno en barro y otro en yeso. En segundo lugar —y más importante—, como hemos señalado, en la frase *un boceto del*

²⁴ *Catálogo Sección Arqueológica. Museo de Bellas Artes, Zaragoza, Tip. La Academia, 1929, p. 69.*

²⁵ ARABASL, *Libro de Actas 1915-1925*, t. 12, junta ordinaria, 27-IV-1919, ff. 46v-47r. Agradezco al profesor Juan Carlos Lozano López que me facilitara esta interesante información.

escultor Don Mariano Salas, el nombre del artista sería un error, debiendo decir Don Carlos Salas, por lo que debería atribuírsele la obra, de la que desconocemos cualquier otro detalle.

Tal vez fuera éste el modelo del trasaltar que vio Julián Gállego en el museo en 1979, del que comenta: *Y si Ramírez se lució dentro, Carlos Salas no le fue en zaga esculpiendo el relieve de fuera, cuyo boceto puede admirarse, con ligeras variantes, en el Museo Provincial,*²⁶ por lo que descartamos que fuera el que hoy se conserva con el número de inventario NIG 7503, ya que éste no presenta similitud alguna con el relieve del trasaltar. Por otra parte desconocemos cuándo fue dado de baja el modelo de cera en el inventario del museo.

Por último, mencionar una *Cabeza de San Pedro, de Carlos Salas* que aparece entre los yesos en los catálogos de 1828/1849,²⁷ de la que no hay más noticias.

Como conclusión, las piezas o modelos que con autoría de Carlos Salas custodiaron en su día la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis y, después, el Museo de Zaragoza, fueron generalmente vaciados en yeso usados en la enseñanza de la citada institución y de la Escuela, hasta su desaparición por el uso continuado. De todos ellos, solo subsiste el yeso inventariado como NIG 7503, del que, dadas sus características estilísticas e iconográficas, nada nos hace pensar que pueda sostenerse la atribución a nuestro escultor.

8. 3.

Esculturas para la iglesia del convento de Capuchinos de Zaragoza

En Capuchinos de la misma ciudad, dos estatuas de San Francisco y San Antonio, es la referencia que el deán del Cabildo Juan Antonio Hernández Pérez de Larrea hace sobre estas obras que atribuye a Carlos Salas,²⁸ y que suponemos destruidas con su iglesia y convento de San Juan Bautista, extramuros de Zaragoza, durante la guerra de la Independencia.²⁹ Ceán Bermúdez se limitó a reiterar las palabras del deán,³⁰ y posteriormente no se ha producido aportación alguna al conocimiento de estas obras, ni siquiera en los inventarios pertenecientes a los conventos capuchinos recogidos en recientes investigaciones que estudian,

²⁶ GÁLLEGO, J., *Zaragoza en las artes y en las letras*, Zaragoza, Librería General, 1979, p. 73.

²⁷ BELTRÁN LLORIS, M., "Los orígenes del Museo...", *op. cit.*, p. 42.

²⁸ MARTÍNEZ, J., *Discursos...*, *op. cit.*, p. 215.

²⁹ CASAMAYOR, F., *Los Sitios de Zaragoza. Diario de Casamayor*, Zaragoza, Cecilio Gasca, 1908, pp. 87-90; SAN VICENTE PINO, Á., *Años artísticos...*, *op. cit.*, p. 145, núm. 159; p. 169, núm. 205-206.

³⁰ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, *op. cit.*, t. IV, p. 301.

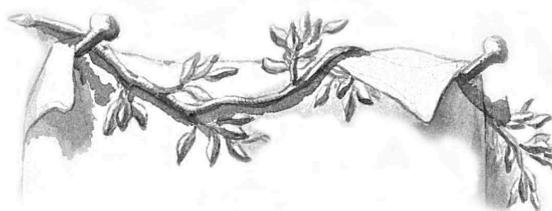
directa o indirectamente, los efectos de la desamortización en el patrimonio artístico de los conventos zaragozanos.³¹

Debemos señalar que la obra de Carlos Salas puede relacionarse con esta orden desde la realización del retablo mayor de la iglesia del convento tudelano de la Inmaculada Concepción y del Corazón de Jesús [sección 6.5.2., cat. 38]. Por otra parte, debía de mantener alguna relación especial con la orden pues en su testamento pide ser enterrado con hábito de capuchino,³² ordena cien misas y aniversarios en los distintos conventos capuchinos y franciscanos de la ciudad y señala, entre sus ejecutores testamentarios, *al Padre Guardián, que es y por tiempo sera de Capuchinos de esta ciudad*, extremo que se reitera en la partida de defunción del escultor registrada en la parroquia de San Felipe de Zaragoza, a la que pertenecía.³³

8. 4.

La alegoría de la ciudad de Reus

Sólo Ceán Bermúdez atribuye a Carlos Salas una *estatua que representa á esta villa apoyada sobre el escudo de sus armas*.³⁴ La bibliografía posterior no refiere nada en cuanto a la escultura, de la que se desconoce cualquier otro dato. De ser acertada la atribución, tal vez su datación sería cercana a las obras de Carlos Salas para la capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona, hacia 1775. Se da por desaparecida.



³¹ RINCÓN GARCÍA, W., *La desamortización eclesiástica ...*, *op. cit.*; BELTRÁN LLORIS, M., "Los orígenes del Museo...", *op. cit.*, pp. 11-212.

³² AHPNZ, Antonio Bernués, 1780, Zaragoza, 2-III-1780, ff. 161r-162v, apéndice documental, doc. 230.

³³ ADZ, parroquia de San Felipe, Tomo 6.º *De Muertos de la Iglesia Parroquial de San Felipe de la Ciudad de Zaragoza*, sig. A.3-6/2, 30-III-1780, f. 167v, apéndice documental, doc. 232.

³⁴ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, *op. cit.*, t. IV, p. 302.

Conclusiones

Como resultado de nuestra investigación, tras la consulta de archivos, la recopilación bibliográfica y el trabajo de campo, elaboramos el estudio sobre el escultor Carlos Salas Vilaseca, a partir del cual podemos extraer las siguientes conclusiones:

- **Biografía**

Procedía de una familia de posición social baja de la ciudad de Barcelona, sin antecedentes artísticos. Su padre fue artillero, según los datos recogidos en la partida de matrimonio de sus progenitores, fechada en 1722. Toda la familia se habría trasladado a Madrid para residir con Carlos Salas desde el momento en que éste mejorara su situación económica con su trabajo en el Palacio Real de Madrid a partir de 1756. Así lo indica el hecho de que atender a sus padres fuera el motivo que alegó para renunciar a la pensión en Roma que en 1758 le concedió la Academia de San Fernando, y de que su hermana Eulalia contrajera matrimonio con un vecino de Madrid.

Cuando Salas se traslada a Zaragoza en 1762 para trabajar en la Santa Capilla del Pilar, lo hace junto a su padre, con quien reside en una habitación subarrendada. En la segunda y definitiva estancia en la capital aragonesa, donde se establece en 1767, permanece soltero y, de nuevo, se traslada con él toda la familia, para residir en su casa de la calle de la Platería, incluidos su hermana, su cuñado y la hija de ambos, pues éste fallece en la casa del artista, inmediatamente después de su llegada.

El interés por su familia le llevaría a preparar el matrimonio de su hermana viuda con Pascual de Ypas, oficial de su taller, en 1770, tal vez desde antes de la boda. En el testamento de Carlos Salas, dictado en 1780, que evidencia una situación económica desahogada, se refleja igualmente la preocupación por el bienestar de su familia, formada entonces sólo por su hermana y cuñado y sus dos sobrinas: nombró a ésta heredera universal de todos sus bienes, asegurando una buena dote para la hija de su primer matrimonio.

Así pues, este entorno deja ver en Carlos Salas Vilaseca un hombre de acusado perfil familiar ya desde su juventud, volcado y constante en su trabajo, como rasgos de personalidad que, en parte, podrían explicar su soltería.

- **Formación**

De su formación inicial en Barcelona no se ha podido obtener dato documental alguno, pero debemos suponer que allí debió de asistir al taller de

algún maestro de mentalidad académica, como Pere Costa o Carles Grau, que advirtiendo las dotes del joven, le orientó a su traslado a Madrid para completar su formación en la Real Academia de San Fernando, donde se le documenta por primera vez en 1753.

Es cuando comienza el período formativo fundamental de Carlos Salas, como discípulo de Giovan Domenico Olivieri y Felipe de Castro, ambos escultores reales, directores del taller de escultura del Palacio Real Nuevo y de la institución académica. Bien valorado, fue pronto merecedor de los premios más importantes y de la concesión de una pensión en Roma, máxima aspiración de los alumnos de la Academia.

Sus méritos le permitieron trabajar en las obras de decoración del Palacio Real de Madrid, donde completaría su formación y perfil como escultor, siendo nombrado académico de mérito en 1760. La relación con los artistas de aquel entorno, académico y cortesano, en la vanguardia de la escultura española del siglo XVIII, no sólo determinaron su formación como artista, sino también la evolución de su estilo a lo largo del tiempo.

A esta relación se unió, necesariamente, la mantenida con los principales artistas aragoneses como Francisco Bayeu y Goya, pero también estuvo rodeado de las élites cultas e ilustradas de la ciudad de Zaragoza, entre las que se contaron los miembros del clero y de la nobleza relacionados, de un modo u otro, con las obras y proyectos más importantes de la época. Con algunos de ellos mantuvo relación de amistad, tal como ha revelado la documentación a lo largo de toda su biografía artística.

De forma paralela, su genuina educación académica le reportaría una preparación intelectual que se ocupó de desarrollar durante su vida. Son prueba de ello los volúmenes de su biblioteca mencionados en su testamento así como otros de los que sabemos fue poseedor, según se comprueba en la documentación (por ejemplo, *Le antichità romane* de Piranesi, *El museo pictórico y escala óptica* de Palomino, *Varia Commensuración* de Arfe, o el *Flos sanctorum* de Ribadeneira). Todo ello le configura como un artista cultivado y formado para concebir o abordar obras según los preceptos artísticos del academicismo, condición que no estaba entre las de la mayoría de los escultores activos pertenecientes a las corporaciones gremiales. Igualmente, constituye un bagaje intelectual que pudo verter a su labor docente en la Academia zaragozana, aspecto diferencial del sistema de aprendizaje tradicional basado en la práctica de taller.

- **Gremio—Academia**

El contexto de la escultura zaragozana de la segunda mitad del siglo XVIII, época de la construcción y decoración de la Santa Capilla y del templo del Pilar, y en la que se desenvuelve la mayor parte de la obra de Carlos Salas, refleja como

realidad paralela a la gran obra, la dicotomía existente entre Gremio—Academia. Es la característica de una época de cambio en la que el enfrentamiento entre ambas concepciones artísticas se tradujo en una sucesión de pleitos que el Gremio de Carpinteros, Escultores, Ensambladores y Entalladores emprendió contra los escultores que, con una voluntad más renovadora o academicista, ejercían su profesión sin someterse al obsoleto sistema corporativo de carácter artesanal que negaba la liberalidad de su arte.

La información revelada por los expedientes originales de algunos de esos pleitos ha permitido conocer la realidad de la práctica gremial respecto a los exámenes impuestos a un gran número de aspirantes al grado de maestro, permitiendo establecer las diferencias en la formación de los futuros escultores en el seno del taller tradicional y en los establecimientos académicos, así como en el modo de entender el ejercicio de la profesión de escultor.

Si bien Carlos Salas no aparece entre los numerosos artífices mencionados en los litigios analizados, mantuvo una postura activa en el conflicto desde su posición como director de escultura de la Academia zaragozana y su condición de académico de mérito, en la defensa de los escultores ante las altas instancias de la Real Academia de San Fernando, frente al hostigamiento gremial que seguía plenamente activo hacia 1780, respaldado aún por las instituciones locales y lejos de resolverse a pesar de las nuevas leyes de la monarquía ilustrada, tal como hemos podido constatar en los documentos judiciales analizados.

- **Actividad profesional como escultor**

Su actividad profesional se desarrolla entre Madrid, Zaragoza, Huesca, Tudela, Tarragona y Barcelona, con mayor relevancia en las dos primeras por la importancia de su afirmación profesional en el seno de la de la obra regia, y por la envergadura de su labor artística en el Pilar.

En Madrid, los trabajos de Carlos Salas para el Palacio Real Nuevo en la talla de las medallas para las sobrepuestas de la galería principal fueron valorados favorablemente, en especial, *El Primer Concilio de España* (1758), primera obra que llevó a cabo de forma independiente, obteniendo una de las tasaciones más altas de entre las efectuadas por Felipe de Castro.

Tras la disolución del taller de escultura del Palacio Real, su valoración como artista iba en aumento cuando, en el marco de la construcción de las arquitecturas efímeras proyectadas por Ventura Rodríguez para la ciudad de Madrid por la entrada pública de Carlos III, se le contrató, junto a su compañía, para la construcción de los arcos de la calle de las Carretas y de la Carrera de San Jerónimo. Seguidamente, se le encomendó personalmente la dirección de los trabajos de escultura del arco de la calle de Alcalá, el más importante de la serie, ya que daba inicio al inicio a la carrera real simbolizando la entrada del monarca

en la ciudad y la entrega de llaves. Estas obras han sido documentadas en el curso de esta investigación.

Fue también Ventura Rodríguez quien lo incluyó en el reducido grupo de escultores a quienes consideró capacitados para realizar la decoración escultórica de la Santa Capilla del Pilar, en la obra más importante de la España de la segunda mitad del siglo XVIII después del Palacio Real de Madrid. De esta forma, junto a José Ramírez de Arellano y Manuel Álvarez, Carlos Salas inició la labor que se convertiría en fundamental en su carrera artística, tanto por la envergadura y duración de la obra como por la evolución que experimenta su estilo.

Corresponde a su primera estancia en Zaragoza, entre 1762 y 1765, la primera fase de la decoración del *Recinto Angélico*. Durante este tiempo llevó a cabo la talla de nueve de las medallas marmóreas de las sobrepuestas (1762-1763) y las ocho esculturas de estuco sobre las cúpulas de la fachada norte (1763-1764). Se cierra esta etapa con el encargo de las esculturas de *La Fe* y *La Esperanza* en madera policromada y dos puertas talladas para la decoración del trascoro de templo (1765), zona que, inaugurada en 1718, se estaba redecorando. Su intervención ha sido documentada en esta investigación, permitiendo adelantar su cronología en unos diez años respecto a la propuesta por la historiografía.

Tras su finalización regresó a Madrid por un corto espacio de tiempo, ya que en 1766 recibe el encargo de realizar el modelo para el relieve del trasaltar de *La Asunción de la Virgen* de la Santa Capilla, pieza capital de su ornato escultórico, concebida con función de altar mayor del templo en el proyecto de Ventura Rodríguez. Seleccionado su modelo por la Junta de Nueva Fábrica del Pilar tras el proceso de aprobación por la Real Academia de San Fernando, fue contratado para su ejecución en 1767.

La segunda etapa zaragozana de Carlos Salas se abre con la realización de la obra del trasaltar (1767-1768), considerada su mejor obra, lo que motivo su nuevo traslado a Zaragoza ese mismo año. Los nuevos encargos de la Junta de Fábrica para la decoración del Coreto y de las naves del templo según el proyecto clasicista de Ventura Rodríguez, junto a nuevas oportunidades profesionales surgidas gracias a la fama y renombre que le reportaron las obras, determinaron su establecimiento definitivo en la ciudad y la apertura de un taller propio que le permitió atender los importantes encargos que recibió en los trece años siguientes, hasta su muerte en 1780.

El enorme alcance y significado de la obra de la Santa Capilla y la decoración del templo del Pilar hace necesario el estudio de la realidad de la escultura zaragozana de aquella época, para el que aportamos nuevos elementos de análisis. Por una parte, el contexto en que se desarrolla, de forma simultánea a la confrontación entre Gremio y Academia mencionado más arriba. Por otra parte, la obra misma, y como parte fundamental de la de Carlos Salas, cuyo

estudio ha hecho imprescindible, para su conocimiento general, el intenso trabajo llevado a cabo en el Archivo Capitular Pilar. Tras la consulta exhaustiva de los fondos documentales, aportamos datos pormenorizados sobre la gestación de cada una de las realizaciones que la conforman, documentando los encargos y contratos de los diversos artífices, las distintas autorías, tanto de ejecución como de concepción de los programas iconográficos de los distintos ciclos decorativos, o sus cronologías. Nuestra aportación incluye un conjunto documental que recoge, además, la intensa relación epistolar de Ventura Rodríguez con los comisionados de la Junta de Nueva Fábrica y los artistas, en relación con los aspectos conceptuales y prácticos de la obra hasta 1766, en que se interrumpe *de facto*, una documentación básica para conocer en profundidad las circunstancias que conformaron el hecho artístico.

El renombre y prestigio de Carlos Salas, se acrecienta tras la realización del trasaltar y la posterior decoración de estucos del Coreto (1771-1772) y de las naves circundantes de la Santa Capilla. Convertido ya en el artista de referencia del Cabildo y del arte aragonés, su fama propició los encargos de relevantes obras dentro y fuera de las fronteras aragonesas como la de la reconstrucción del Panteón Real de San Juan de la Peña (1768), cuyo proyecto habría llevado a cabo en Madrid (1765), gran empresa de patrocinio regio que se prolongó, al igual que las sucesivos encargos en la basílica del Pilar, durante toda su vida artística. Hemos documentado la totalidad de la obra hasta su inauguración en 1802, gracias, entre otros, a los hallazgos en los fondos procedentes del Consejo de Castilla conservados en el Archivo Histórico Nacional, además de los del convento de Benedictinas de Jaca.

Le siguieron las obras del gran retablo mayor y del tabernáculo de la capilla del sagrario para la nueva iglesia de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes (1769-1772), en la localidad oscense de Sariñena, realizados en madera dorada y policromada, además de la decoración en estuco de los marcos de las pinturas de la iglesia. Posiblemente, incluyó también las del claustro de capillas y otras dependencias conventuales.

Fuera de Aragón, abordó la realización del retablo de la iglesia del convento de la Inmaculada Concepción y del Corazón de Jesús del convento de Capuchinas de Tudela (1770-1780), obra de extraordinaria calidad en madera policromada en blanco y dorado, para la que no se dispone de datos documentales ni de noticias bibliográficas relacionadas.

Desde Cataluña fue requerido para dos obras de gran relevancia. La primera corresponde a la talla de tres relieves para el altar de la nueva capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona, más otros dos en sendos paneles de estuco en los brazos del transepto de la misma (1774-1775). El rico y ostentoso conjunto de la capilla marcó un hito en la introducción de las tendencias barroco-clasicistas de carácter académico en un territorio dominado por las realizaciones

en la línea tradicional de los artífices locales. Aún sin documentar la tarea escultórica de Carlos Salas, las escasas noticias sobre su construcción y el contexto en que se desarrolló nos han permitido establecer algunas hipótesis que podrían explicar, en parte, algunos aspectos de la realización de la obra, inaugurada en septiembre de 1775.

La biografía artística de Carlos Salas se cierra con una segunda realización en su Barcelona natal: el proyecto de decoración del edificio de la Lonja (1777-1779) por encargo de su Real Junta de Comercio, que hemos documentado en su archivo conservado en la Biblioteca de Cataluña. Es la única obra civil abordada por el artista aparte de las de Madrid al inicio de su carrera artística, para la que ideó un ciclo alegórico-mitológico para ornato de las fachadas del nuevo edificio, ubicado en el lugar que iba a convertirse en el centro neurálgico político y mercantil de la Ciudad Condal. El proyecto, con modelos aprobados por la Real Academia de San Fernando y remitidos a Barcelona, quedó truncado por la prematura muerte de nuestro artista en marzo de 1780.

- **Facetas artísticas**

Paralelamente a su labor como escultor desarrolló obras de muy distinto carácter en las que demostró su versatilidad como artista, desarrollando variadas facetas que no habían sido destacadas ni estudiadas por la historiografía.

A través de ellas se muestra como un hombre con una sólida formación académica y vasta cultura artística que cultivó a lo largo de su vida, tal como puede advertirse a partir de su testamento y otras referencias en la documentación alusivas a la posesión de una biblioteca de literatura y tratados artísticos, a veces reclamada por importantes personalidades artísticas como Francisco Bayeu.

Ello le permitió abordar obras tan diversas como la ejecución y dirección escultórica de las arquitecturas efímeras de Madrid, en 1760, mencionadas más arriba.

Como arquitecto inventivo o tracista, ideó el proyecto completo de reconstrucción del Panteón Real del monasterio de San Juan de la Peña. Monumento funerario con connotaciones religiosas y conmemorativas, presenta una absoluta correlación entre forma y función a través del severo clasicismo del conjunto. El proyecto incluye desde las obras de excavación de la necrópolis medieval, previas al comienzo de los trabajos de arquitectura —realizadas según criterios próximos a planteamientos arqueológicos modernos—, hasta su decoración escultórica en mármol, estucos y de bronces que llena el recinto, pasando por la ideación del programa iconográfico de carácter histórico, religioso y conmemorativo. De él se han documentado algunos de los diseños firmados por Salas y grabados realizados a partir de sus dibujos.

Igualmente diseñó retablos y otros muebles litúrgicos en clara línea clasicista, algunos de avanzada concepción para su fecha, como el tabernáculo de la capilla del Sagrario de la cartuja de las Fuentes, demostrando su criterio en el manejo de colecciones de estampas o tratados como fuente de inspiración.

Por otra parte, fue inventor de composiciones para grabados. De temática mitológica, *Concordia rara sororum* es el título del que como frontispicio se incluye en una obra de carácter ilustrado, como son las refundiciones teatrales de Tomás Sebastián y Latre, publicadas en Zaragoza en 1772. También los ideó de carácter piadoso y a expensas de un devoto, como el de Santa Librada (1777), según la imagen venerada en la desaparecida iglesia de San Camilo de Zaragoza.

Igualmente es preciso valorar la importancia de la creación de programas iconográficos de gran envergadura, como el ya mencionado para el proyecto del Panteón Real ahora documentado, o el que ha sido infravalorado por la historiografía ante la fama de artistas como Goya o Francisco Bayeu. A petición de éste concibió el que ilustra el ciclo pictórico de las bóvedas y cúpulas pintadas por los hermanos Bayeu y Francisco de Goya en el Pilar de Zaragoza. Con gran habilidad planteó los temas inteligentemente relacionados con los del trasaltar y el Coreto, también ideados por él, justificando su elección en la correspondencia que mantuvo con el mayor de los Bayeu, conocida a través de publicaciones sobre las pinturas del templo pilarista.

Una faceta más de su condición de artista fue la tarea docente que llevó a cabo como *Director* en la *Escuela de las Tres Nobles Artes*, tal como enuncia orgullosamente en los documentos oficiales, junto a su condición de académico de mérito de la Real de San Fernando. A través del estudio y análisis de la documentación y de sus obras, se advierte cómo su genuina formación en el ideario académico y su bagaje intelectual debió hacer de él un buen conocedor de las pautas pedagógicas que debían guiar la enseñanza de los futuros escultores según los postulados del academicismo ilustrado. Como ya señaló Ceán Bermúdez, debió de ejercer la docencia —de forma desinteresada como el resto de los profesores— en dos períodos distintos de la Junta Preparatoria de la Academia de Zaragoza: entre 1771 y 1774 y entre 1778 y 1779.

- **Comitentes**

Según las obras documentadas, Carlos Salas inauguró su vida profesional independiente trabajando en obras civiles madrileñas, como la decoración escultórica del Palacio Real Nuevo, y las arquitecturas efímeras para la entrada pública de Carlos III, por encargo del Ayuntamiento. Tanto la primera, de patrocinio regio, como la segunda, le reportarían renombre como escultor que, sin duda, fue acrecentando progresivamente gracias al éxito de sus realizaciones.

Desde su traslado a Zaragoza y su posterior establecimiento en la ciudad, ese patronazgo se repitió en las más relevantes de sus obras, encargadas por las instituciones eclesiásticas para las que trabajó de forma casi exclusiva. Fue el Cabildo zaragozano quien, por indicación de Ventura Rodríguez, le contrató para la decoración de la Santa Capilla, elección reiterada en los encargos que se sucedieron a continuación de las obras llevadas a cabo en el Pilar: el trasaltar de *La Asunción*, el Coreto y la decoración de las naves del templo. Trabajó también para los racioneros de la Seo en el nuevo retablo de San Vicente Mártir para su capilla, y asumió el encargo del proyecto de reconstrucción del Panteón Real, que partió del abad y capítulo del monasterio de San Juan de la Peña, si bien también fue obra de patrocinio regio.

Por noticias indirectas suponemos que el definitivo impulso económico dado por el arzobispo de Tarragona Juan Lario y Lancis, turolense y antiguo obispo auxiliar de Zaragoza, al embellecimiento del templo con las obras de construcción y decoración escultórica de la capilla de Santa Tecla, pudo incluir la elección de Carlos Salas para la realización de la escultura por expreso deseo del prelado, con el ánimo de emular el éxito artístico de la Santa Capilla del Pilar.

Sin embargo, fue la familia infanzona de los Comenge quien asumió en su mayor parte la construcción, decoración y dotación de la iglesia de la nueva cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes que se construyó en Sariñena (Huesca), contratando a Salas para la realización del retablo, tabernáculo de la capilla del Sagrario y otros ornatos de la iglesia y del cenobio.

Igualmente laico y proveniente de la nobleza debió de ser el encargante del retablo para la iglesia del convento de Capuchinas de Tudela, obra para la que no disponemos por ahora, de documentación alguna.

Sólo al final de su vida, Carlos Salas volvió a trabajar para una institución civil, en este caso para la Real Junta de Comercio de Barcelona. Por iniciativa del Capitán General de Cataluña, el barón de la Linde, o del marqués de Palmerola, le fue encargada la decoración del nuevo edificio de la Lonja, donde se había ubicado su sede.

No obstante, algunos de los encargos parecen haber tenido lugar como resultado de acuerdos, ajustes o contratos privados, tal vez favorecidos por relaciones personales, lo que explicaría el vacío documental que se observa en torno a algunas realizaciones. Es el caso de las esculturas del trascoro del Pilar, sólo documentado posteriormente por el hallazgo de un escrito de reconocimiento de deuda por parte del encargante.

La variedad de comitentes de Carlos Salas es la misma que caracteriza a la de la escultura del siglo XVIII: refleja el predominio eclesiástico, pero acusa el aumento de las obras civiles fomentadas por la Ilustración, cuyas manifestaciones artísticas se incorporan a los catálogos de los mejores artistas.

- **Estilo y evolución**

En Barcelona, los inicios del aprendizaje de Carlos Salas se producirían según el sistema tradicional de enseñanza de un oficio. Este período formativo juvenil de asunción de los principios elementales del dibujo y de la escultura no influiría en el estilo que desarrolló posteriormente.

Su estilo se forja de manera determinante a partir de su incorporación a la recién fundada Real Academia de San Fernando. Allí formó parte del grupo de los primeros discípulos de Giovan Domenico Olivieri y Felipe de Castro, por lo que su estilo se adscribe ya al clasicismo académico.

Sin embargo, en la escultura de Salas predomina la influencia del carrarés, con quien también aprendería las técnicas de talla del mármol. Bajo su dirección progresa también en el taller del Palacio Real y, posiblemente, en la decoración escultórica de la iglesia de las Salesas Reales. En ella asimilaría claramente el lenguaje de Olivieri, intensificándose una influencia que permanecerá en toda su obra. Es palmaria en sus primeras realizaciones para el Pilar: especialmente en las medallas de mármol de las sobrepuestas de la Santa Capilla, como las de *La Visitación* o la *Inmaculada*, o en la escultura de *La Esperanza* para el trascoro del templo; vuelve a ella en obras posteriores, como en las imágenes del retablo de las Capuchinas de Tudela. Por medio de una técnica de blando y suave modelado, en todas ellas plasma la elegancia, la delicadeza y la belleza ideal, junto al canon de raíz genovesa aprendidos en la escultura y composiciones de Olivieri.

También en el Pilar alcanza su madurez estilística con el gran relieve de *La Asunción de la Virgen* del trasaltar de la Santa Capilla, entre los de mayor calidad artística del Setecientos español. En un esquema compositivo tradicional de raíz barroca, talla figuras de actitudes y expresiones contenidas de gran espiritualidad, en un sereno equilibrio de belleza formal que profundiza en la búsqueda del clasicismo.

El clasicismo se acentúa en el conjunto de la obra del Panteón Real de San Juan de la Peña, proyectada por él. En su unidad, logra la absoluta correspondencia entre forma y función respondiendo a las exigencias de un encargo con múltiples connotaciones: religiosas y conmemorativas, históricas y políticas, y de patrocinio regio. Las nítidas formas clásicas de la escultura de su altar, y en especial las imágenes del Crucificado y de San Juan, son reflejo del espíritu de una obra llevada a cabo según los postulados del academicismo ilustrado.

Sin embargo, la evolución del estilo de Carlos Salas no es lineal, pues obedece a las exigencias de los comitentes. Ello es patente en el retablo de San Vicente de la Seo de Zaragoza, en el de la iglesia de la cartuja de Nuestra Señora de las Fuentes y en el tabernáculo para su capilla del Sagrario. En estas obras asume elementos barroquizantes, como la madera policromada y dorada e,

incluso, la incorporación de postizos en las imágenes, por imposición de los clientes. No obstante, a pesar los resabios barrocos, la escultura sigue mostrando la contención y serenidad clasicistas, y se dispone sobre estructuras arquitectónicas que se inspiran en fórmulas de Ventura Rodríguez, influencias que después aparecerán en toda la escultura y arquitectura aragonesas.

También en los relieves del altar de la capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona debieron de ser decisivos los deseos del arzobispo impulsor de la obra. En ellos vuelve a la tradición berninesca de una composición barroca que recuerda las de la Santa Capilla del Pilar, aunque atemperada por las formas clásicas de las imágenes que responden más al sereno equilibrio academicista que informa el trasaltar de *La Asunción*.

Desconocemos cualquier detalle sobre el estilo de los relieves y esculturas que Carlos Salas diseñó para la decoración escultórica del edificio de la Lonja de Barcelona, salvo el carácter de su programa alegórico-mitológico. Es la temática preferente para el clasicismo que pudo desarrollarse en los modelos que el escultor envió a la Ciudad Condal, en la línea de las imágenes de Salvador Gurri que adornan la escalera noble de aquel edificio.

Carlos Salas es también una figura fundamental para entender la escultura aragonesa de la segunda mitad del siglo XVIII. Diferenciándose del barroquismo de José Ramírez, su máximo exponente hasta 1765, introdujo el nuevo lenguaje de la escultura cortesana, clasicista y de raíz italianizante a partir de sus realizaciones en la Santa Capilla del Pilar.

Sin embargo, a pesar del éxito de su obra, que trascendió las fronteras aragonesas, su influencia es difícil de determinar pues no tuvo discípulos, aparte de Pascual de Ypas que heredó su taller continuando en el estilo del maestro. Tras la muerte de Salas en 1780, se produjo un cierto vacío en la escultura aragonesa, pues Juan Adán y Joaquín Arali, ambos formados en el taller de Ramírez, se trasladaron a Madrid, donde especialmente Adán desarrollará una exitosa carrera artística, quedando activos en Zaragoza, además de Ypas, los talleres de José Sanz y Manuel Guiral. El arte de Carlos Salas fue imitado, puntual y superficialmente, por algunos artífices en obras anónimas que tomaron como modelo las del catalán, mientras que durante la primera mitad del siglo XIX se impuso el peso de la tradición barroca difundida por las fórmulas de la escuela de los Ramírez.

Una reflexión final

Al concluir este estudio quedan pendientes de investigación aspectos relacionados con la biografía de Carlos Salas. Está por documentar todo sobre su nacimiento en Barcelona y primera juventud, comprendiendo el período entre

1728 y 1752, durante el que adquiriría una formación inicial antes de ingresar en la Real Academia de San Fernando.

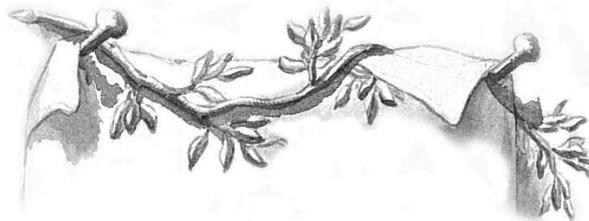
También quedan en blanco parte de sus dos estancias madrileñas: la primera, corresponde al período transcurrido entre 1759 y 1762, desde que finaliza su tarea en el Palacio Real hasta su llegada a Zaragoza; la segunda, a los años 1765 y 1766, tiempo transcurrido entre las dos fases de la decoración de la Santa Capilla, en que regresa a Madrid hasta contratar el trasaltar en enero de 1777.

Acerca del retablo de San Vicente Mártir de la Seo de Zaragoza, nos fue posible hallar algunos documentos que han revelaron información sobre el mismo, pero no las capitulaciones o contratos por las que se obligaron los maestros canteros para la obra de asentamiento del mismo, el ensamblador en 1766, y Carlos Salas hacia 1767.

La búsqueda documental no dio resultado alguno para el retablo del convento de Capuchinas de Tudela, del que desconocemos cualquier pormenor. Lo mismo ocurre con la obra de escultura de la capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona, pues los fondos de su Archivo Capitular correspondientes al período de la obra fueron destruidos durante la guerra de la Independencia.

Será preciso seguir investigando también sobre la imagen marmórea de la Inmaculada de la iglesia de San Miguel de los Navarros, una de las esculturas más bellas del siglo XVIII zaragozano, de la que se desconoce, incluso, su procedencia.

Es de esperar que futuras investigaciones o estudios de carácter transversal nos aporten información sobre obras tan relevantes, sobre las que, en todo caso, pensamos seguir investigando.





Carlos de Salas

[Signature]

